

Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger u.a. (Hg.)

Kinematographen-Programme

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15837>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hg.): *Kinematographen-Programme*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2002 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 11). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15837>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

KINTOP

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

II Kinematographen-Programme

Edison-Thomas

Wanderkino in England

Programmierung des Zuschauers

Genres und Gefühle im Gaumont-Palace

Weißer Sklavin und deutsche ›Kultur‹

Desmets Verleih in den Niederlanden

Im Zeichen der Bricolage

Programmstrategien in Schweden

Garnisonsstadt Trier

Patriotisches Kino im Krieg

Mobile Projektionskunst

C. Skladanowsky & Söhne auf Reisen

Kintop und Warenhäuser

Entstehung der Kinos in Deutschland

KINtop II

KINtop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

herausgegeben von
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

KINtop II

Kinematographen-Programme

Stroemfeld/Roter Stern

KINTop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

ISSN 1024-1906

Herausgeber und Redaktion: Frank Kessler (Utrecht), Sabine Lenk (Düsseldorf)
Martin Loiperdinger (Trier)

Redaktionsbeirat: Paolo Cherchi Usai (Rochester)
Thomas Elsaesser (Amsterdam)
André Gaudreault (Montréal)
Heide Schlüpmann (Frankfurt am Main)

Redaktionsadresse: c/o Martin Loiperdinger
Universität Trier, Medienwissenschaft
D-54286 Trier
e-mail: kintop@uni-trier.de
<http://www.uni-trier.de/~kintop>

KINTop is abstracted and/or indexed in: Film Literature Index; International Index to Film Periodicals (FIAF).

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich.

KINTop 11
Kinematographen-Programme
ISBN 3-87877-791-4



Copyright © 2002
Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main · Basel
All Rights Reserved. Alle Rechte vorbehalten.
Die Vervielfältigungsrechte der einzelnen Beiträge liegen bei den Autoren,
alle Rechte an dieser Ausgabe beim Verlag.
Satz: bLoch Verlag, Frankfurt am Main
Druck: Nexus Druck, Frankfurt am Main

KINTop 12 erscheint im Sommer 2003 mit dem Themen-Schwerpunkt »Theorie des frühen Kinos«.

Fotos und Illustrationen: Filmmuseum Amsterdam, Filmmuseum Potsdam, Landesarchiv Berlin, National Fairground Archive (Sheffield), Stadtarchiv München, Stadtarchiv Trier, Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlin), Stiftung Mecanico (Amsterdam), Archiv *KINTop* bzw. die Autoren.

Bitte fordern Sie unser kostenloses Gesamtverzeichnis an:
D-60322 Frankfurt am Main · Holzhausenstr. 4 · e-mail: info@stroemfeld.de

Inhalt

- Editorial 7
- Allan Meade
All in the Day's Work (1910) 11
- Nico de Klerk
Das Programmformat – Bruchstücke einer Geschichte 15
- Vanessa Toulmin
The Importance of the Programme in Early Film Presentation 19
- François Jost
Die Programmierung des Zuschauers 35
- Ivo Blom
Weiße Sklavinnen und deutsche ›Kultur‹
Filmverleih und Programmstrategien von Jean Desmet
in den Niederlanden 1910-1914 49
- Stephen Bottomore
Nichtfiktionale Filme in den Nummernprogrammen der 1910er Jahre 81
- Pelle Snickars
Im Zeichen der *Bricolage*
Produktions- und Programmstrategien der schwedischen Filmkultur
um 1910 85
- Brigitte Braun
Patriotisches Kino im Krieg
Beobachtungen in der Garnisonsstadt Trier 101
- Hauke Lange-Fuchs
Die Reisen des Projektionskunst-Unternehmens Skladanowsky 123
- Joseph Garncarz
Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896-1914 145

Karola Gramann, Heide Schlüpmann
Die Kunst des Filmezeigens – Kurzfilm und frühes Kino in der universitären
Lehre 159

Buchbesprechungen 167

Die Redaktion hat erhalten 177

Autorinnen und Autoren 183

Editorial

Filmgeschichte läßt sich nicht auf eine Geschichte der Filme verkürzen. Dies gilt allgemein, trifft jedoch für das frühe Kino in ganz besonderer Weise zu. Ein werkorientiertes Verständnis von Filmgeschichte stößt hier rasch an Grenzen, weil es sich überwiegend um Kurzfilme handelt, die als Elemente eines Nummernprogramms präsentiert werden. Kein Film, der in einer Reihe mit anderen Filmen projiziert wird, hat auf der Leinwand für sich selbst Bestand: In der zeitlichen Aufeinanderfolge des Programms verweisen die Filme wechselseitig aufeinander. Ihre Erlebnisqualitäten für das Publikum ändern sich je nach der unmittelbaren Programmumgebung, in welche sie plziert sind. Einmal abgesehen von Begleitmusik und Kommentierung des Erklärers, hängt die Wirkung eines Films in diesem historischen Aufführungskontext nicht nur vom aufgenommenen Sujet und der ästhetischen Gestaltung ab, sondern auch vom Programmplatz, auf den der Film im jeweiligen Nummernprogramm gesetzt ist.

Obwohl das neue Medium Film dem Publikum von Anfang an in Form von Programmeinheiten aus mehreren Kurzfilmen offeriert wurde, ist nach den spezifischen Wirkungsqualitäten, welche die Filme in ihren Programmumgebungen entfalten, bislang kaum gefragt worden. Die Programmgeschichte des frühen Kinos ist ein nahezu unbeschriebenes Blatt der Medienhistoriographie. Das Verständnis des historischen Kurzfilmprogramms als ein jeweils kohärentes Ganzes, dessen absichtsvolle Stimmungsarchitektur wechselnde Gefühlslagen des Publikums orchestrieren soll, ist noch weitgehend unentwickelt. Wertvolle Quellen zur Eignung von Filmen für Stimmungswechsel im Zuschauerraum sind die Aussagen von Journalisten und Programmverantwortlichen in der Branchenpresse, wie Stephen Bottomore in dieser *KINtop*-Ausgabe darlegt am Beispiel der Einfügung nichtfiktionaler Filme zur Schaffung von ›Ruhezonen‹.

Nummernprogramme sind ein Format, das mit der Durchsetzung des Langspielfilms schon bald aus der Kinoerfahrung verdrängt worden ist und inzwischen archäologischen Status besitzt: Historische Kurzfilmprogramme können kaum noch aufgeführt werden. Auf eines zu stoßen, dessen Filmnummern noch sämtlich erhalten sind, ist ein seltener Glücksfall. Um Verständnis für das Format des Nummernprogramms zu entwickeln – so wird in dem Beitrag von Karola Gramann und Heide Schlüpmann deutlich –, ist die praktische Medienarbeit der Komposition und Aufführung von Programmen mit Kurzfilmen des frühen Kinos und späterer Perioden sehr hilfreich. Ob die ausgewählten Filme in der festgelegten Reihenfolge zueinander passen, wie sie sich in der Aufführungserfahrung mitteilen und wie sich beim Publikum ein

stimmungs- und gefühlsmäßiger Gesamteindruck des Programms formt – die Erfahrung also, wie ein Kurzfilmprogramm ›funktioniert‹ –, kann für die Rekonstruktion der Parameter historischer Kurzfilmprogramme von großem Nutzen sein.

Dann mag auch bei der Suche nach Spuren einer einstmals lebendigen Programmkultur in verstaubten Zeitungsfolianten die Sinnlichkeit der Filme und ihre Wirkung aufs Gemüt in Erinnerung bleiben: Die Zeitungsannoncen der Kinematographentheater sind die reichhaltigste Quelle für die Programmgeschichte des frühen Kinos. Die Mühsal der Datensammlung in der Lokalpresse ist deshalb Voraussetzung für die Analyse der angebotenen Nummernprogramme. Diese wiederum setzt sehr gute Materialkenntnisse der sich rasch wandelnden Filmgenres voraus, damit sich die in den Annoncen aufgeführten Filmtitel mit einer adäquaten ästhetischen Imagination verbinden lassen. Der mit dem Titel gemeinte Film ist nicht ohne weiteres identifizierbar, denn außer in Frankreich ist die Mehrzahl der aufgeführten Kurzfilme ausländischen Ursprungs – und wenn doch, so ist heute in den meisten Fällen keine Kopie mehr verfügbar. Ähnliche Filme, die überlebt haben, müssen gesichtet werden, um eine angemessene Vorstellung von einem bestimmten, seinerzeit annoncierten Kurzfilm-Programm zu gewinnen.

Neben ihrer ästhetisch-sinnlichen Präsenz bei der Aufführung sind die Nummernprogramme zugleich das Endprodukt einer Filmproduktions- und Filmvertriebskette. Programmgeschichte ist deshalb zugleich auch Produktions-, Distributions- und Filmwirtschaftsgeschichte. Um diese Dimension deutlich zu machen, enthält diese *KINtop*-Ausgabe neben Analysen des Programmangebots eine Fallstudie von Ivo Blom zur Geschäftsstrategie des niederländischen Filmverleihers und Kinounternehmers Jean Desmet.

KINtop 11 eröffnet mit einer Plauderei über die tagtäglichen Mühen der Programmarbeit mit dem Geschäftsführer eines Nickelodeon-Theaters, der nach der Spätvorstellung gegen 11 Uhr nachts reichlich ermüdet ist. Stephen Bottomore hat den Abdruck des Beitrags angeregt, der 1910 in dem amerikanischen Branchenblatt *The Nickelodeon* erschienen ist.

Anschließend erinnern Nico de Klerks Überlegungen zum Programmformat daran, daß Programme ein weit über das Kino hinausreichendes Kulturphänomen sind. Viele andere Unterhaltungsformen wie das Variététheater, Laterna magica-Vorstellungen oder der Zirkus präsentierten durchkomponierte Nummernprogramme, aber auch für das Fernsehen heutzutage ist das Programmschema von zentraler Bedeutung. So kommt François Jost, der in seiner Fallstudie die Verschiebungen in der Programmfolge eines großen Pariser Kinos zwischen 1908 und 1911/12 untersucht, zu dem Schluß, daß das Publikum jener Zeit sich wohl mit derselben Selbstverständlichkeit im Filmangebot zurecht fand wie ein heutiger Fernsehzuschauer im Programm seines Lieblingssenders.

Die Anbieter ihrerseits setzten auf den Zuspruch des Publikums und stell-

ten sich auf die Erwartungen ihrer Kundschaft ein. So beschreibt Vanessa Toulmin, wie der reisende Schausteller A. D. Thomas in Großbritannien seine Vorstellungen vor allem durch die Aufführung von Lokalaufnahmen den Publikumserwartungen vor Ort anpaßte. Auch in Schweden gehörten lokale Bilder zum festen Repertoire vieler Kinos. Die Verbindung von Städteansichten und Spielszenen ist nicht nur innerhalb der Programmstruktur zu beobachten, sondern fand auch Eingang in die Produktionsstrategie einiger Filme der Svenska Bio. Pelle Snickars zufolge gehorchen beide Praktiken dem Prinzip der *Bricolage*. Schließlich zeigt die Untersuchung von Brigitte Braun zur Programmarbeit zweier Trierer Kinos im Ersten Weltkrieg, wie der Unternehmer Peter Marzen zum einen die Unterhaltungsbedürfnisse seiner Stammkunden, zum anderen aber auch den von den Umständen (und den offiziellen Instanzen) geforderten Patriotismus bediente. Auch dabei kamen Lokalaufnahmen zum Einsatz: Mit selbstgedrehten Filmen von Umzügen aus den Vorkriegsjahren rief Marzen dem Trierer Publikum zwischenzeitlich gefallene Mitbürger in Erinnerung.

Ergänzend zum Schwerpunkt gibt Hauke Lange-Fuchs Einblick in die Reisetätigkeit des Projektionskunst-Unternehmens Skladanowsky – und damit hoffentlich auch Anstoß für weitere Forschungen zu den Auftritten der Schaustellerfamilie vor dem Debüt ihres Bioscops im Berliner Wintergarten. Abschließend fragt Joseph Garncarz nach den Voraussetzungen, Umständen und Gründen für die Entstehung von Kinos in Deutschland: Gemeinhin wird die erste Gründungswelle ortsfester Kinos 1906/07 als scheinbar selbstverständliches Faktum behandelt, das sich aus dem Verlauf der Geschichte mehr oder weniger wie von selbst ergibt. Die Thesen, die Garncarz zur Erklärung des Phänomens vorlegt, implizieren indes grundlegende Revisionen der hiesigen Kinogeschichtsschreibung. Aufzugeben wäre nicht nur die Orientierung an der amerikanischen Historiographie, sondern auch die Fixierung auf ein organisches Modell immanenter Entwicklung der Kinematographie. Die Debatte darüber ist eröffnet.

Die nächste *KINtop*-Ausgabe, die sich dem Schwerpunkt-Thema »Theorie des frühen Kinos« widmet, erscheint im Sommer 2003.

Wir danken den Autorinnen und Autoren, daß sie ihre Beiträge für *KINtop* unentgeltlich verfaßt haben. Für Ihre Hilfe beim Zustandekommen dieser *KINtop*-Ausgabe danken wir Uli Jung, Maria Louise Sachs, Agnes Schindler, Gabi Stephan (Universität Trier), Thomas Worschech (Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main) sowie dem Stadtarchiv Trier. Der besondere Dank von Redaktion und Verlag gilt Cineropa e.V., dem Verband der Multiplexkinos, für die Unterstützung dieser *KINtop*-Ausgabe.

Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger



"Doping Up My Bill for Next Week," He Explains.

All in the Day's Work

BY ALLAN MEADE

THE house is dark, a dramatic film is flitting across the screen. The audience sits in something like tenseness. Presently, the film is finished, the lights go up, and another show is over. In a few minutes the scene will be repeated exactly. Is it a little monotonous?

But wait. Here is the place again. It is past 11 o'clock. The last show of the night is over. The lights are up. In straight theater parlance, the house, when it is vacant is »dark«. In the language of the five-cent theater it is »light«.

It is light now. You are behind the screen, as it were. And now you meet the tired manager, the man back of it all; the one to whom all things are cause, and none effect. He is carefully scanning a typewritten pamphlet as you approach him.

»Doping up my bill for next week,« he explains. »Wait a second. This is the main section of my job. It's where I either get on or get off. It's the preliminary training. All you see's the score. Watch,« and he makes a little cross on a typewritten list in his hand.

»Let's see, I'll make that my— Say, listen to the things I've got to think about:

»Will this film suit the audience? Shall I run this or this one first? Is this one likely to put a crimp in somebody's line of morals? Will a comic or dramatic film fit in better there? And that isn't all.

»I've only got a limited assortment to pick from. And it's up to me to guess right.«

»Good deal like a vaudeville manager?«

»Sure. I have to balance the bill just the same. For instance, there's a dramatization of Rigoletto. It will be released Sunday. Now Rigoletto's all right. I've never seen this film but the opera's got lots of action and I'll bet on it. It ought to dramatize like a dream.

»But it's a little heavy, and I don't want to make it too heavy. 've simply got to lighten it up a little—«

»Throw off some ballast? That the idea?«

»No. —Shift the load, rather. Chuck in a little comedy. Liven it up!«

»Oh, where,« murmured the visitor. »Oh, where have I heard those words before? Could it have been at a dress rehearsal? Could it?«

»It couldn't. I never saw one. But I guess the stage manager with the \$20,000 company and myself need the same stuff to hold our audiences.

»Here, now I've got my choice of three comedies, each of them about four hundred feet long. I'm taking the only one that's never been shown here before. That's my play. Your moving picture show goer knows the old worn-out line of stuff as well as he knows his old shoes. So that's settled. Now —« the manager looked puzzled.

»What's the trouble?« ventured the visitor.

»Well,« with a smile, »I'm short about six hundred feet of film. Usually I try to run about two thousand. Let's see —« and he fingered the typewritten page over once again.

»Here! I've got it! An educational film; hunting seals in Iceland.«

»Great idea, that,« commented the visitor, admiringly. »Gives all the little children and everybody a chance to learn how to act the next time they drop up by the pole!«

A gleam of suspicion lit the manager's eye for a moment, but disappeared.

»Well,« he said, apparently by way of self consolation, »that isn't final. I may change my mind.«

»Say, there's more work about this than I thought!« exclaimed the other. »I'm beginning to understand that washboard brow of yours.«

The manager sighed.

»Oh, there's plenty of work. Maybe it isn't all necessary, and maybe it is. Some of the managers skip it. If you'll glance across the street you'll see a banner advertising an all-comedy bill. But if you'll compare our houses, you'll see I'm doing twice as much business as he is.«

»Does he know it?«

»Sure. But he's such a back number he's out of print. Get this! The moving picture has been traveling fast ever since it started, and you've got to keep an open oxygen hypodermic all the time if you want to run along.«

»Kind of a moving business, huh?«

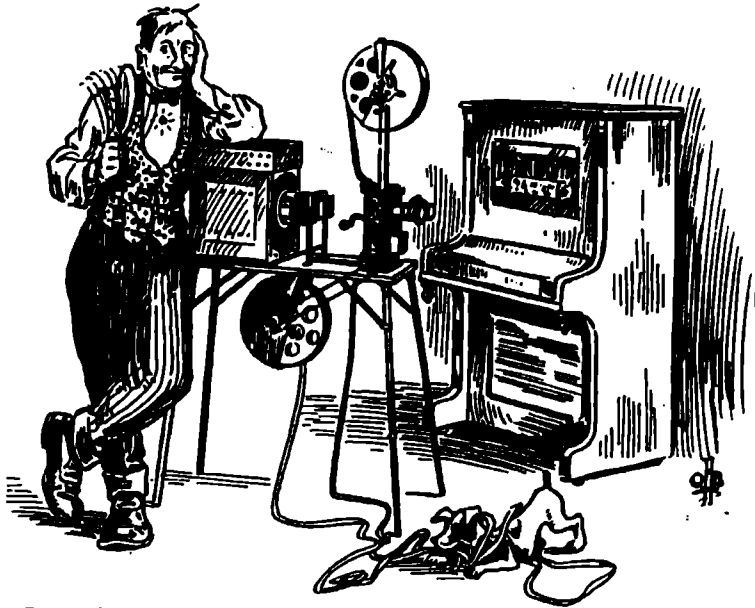
»Sure. Why, say; you can look back three or four years and recollect the time when the vaudeville theaters had a preordained clinch on every new film before the celluloid was dry. Well, that's Bible history. We beat the vaudevillers to them right along now. The manufacturers saw us coming and took a brace. We get more than an even break, now.«

»Don't seem to me that's speeding any,« joked the visitor. »More like getting the rail and sticking there.«

Some annoyance appeared on the manager's emotion screen.

»Three years ago,« he snorted, »I started with an electric piano, a bad picture machine that I bought from a Louisiana man, who'd been trying to show ›Tours of the World‹ through Arkansas; 200 feet of overworked film and a palm-leaf fan. The fan was thrown in. Now I've got two theaters, two orchestras of four pieces each; two of the best machines made and a considerably enhanced reputation. Is that speeding?«

»I guess so,« answered the other, weakly. »But the orchestra—«



“Started with an Electric Piano, a Bad Picture Machine,
200 Feet of Overworked Film and a Palm Leaf Fan.”

»Say, that orchestra’s the best in its class. It’s purely pony size, but the leader’s got long hair and artistic temperament to burn. He can arrange overtures to match anything from ›Hooligan’s Fall Down the Coal Chute‹ to ›The Homecoming of the Prodigal Son.‹ I can absolutely bank on his not playing ›Mandy Lane‹ while the poor lad’s Fletcherizing cornhusks is somebody else’s pigpen.«

»I take it, then, that you use the old, straight minor scales for the quavery scenes?«

»Right! That’s part of the business, same as it is of melodramas.«

»Put on much melodrama?«

»Scads of it. But it’s a different kind.

»The ›Assassination of the Duc de Guise.‹ That’s not melodrama. It’s a tragedy, and a good one. I remember it was one of the best coin collectors I ever put on. ›Charlotte Corday‹ was another drawing card. Both of these, understand, are what we call high art films. They’re posed for by the best actors in France, and many are retouched by real artists.

»Take ›The Reckoning.‹ The big part in that picture is played by Sarah Bernhardt’s leading man, M. Krause. Some other high art stuff is a dramatization of Dumas’ novel, ›The Tower of Nodre;‹ ›The Return of Ulysses,‹ according to Homer; ›La Tosca,‹ by Victorien Sardou and ›The Kiss of Judas,‹ a Biblical production. Also there is —«

The manager looked up and caught the visitor keeping time with his foot.
»Go ahead!« the latter urged. »Go on; That's real tony fall line of press agent stuff. Don't turn the faucet. Let it run. You won't? Then tell me the best thing you ever put on; the weightiest piece, you know.«

Just a moment the manager hesitated, and then:

»Drink!«

»Oh, no. Not the biggest load. That's too personal. I mean the heaviest, most ambitious film.«

A triumphant smile slipped around the edge of the manager's mouth.

»Drink!« he repeated. »A dramatization of Zola's book, ›Drink.‹ Do you know?«

»I do. Continue.«

»Well, it called for 2,200 feet of film, and the whole program. I had to sandwich the illustrated song between acts. It pulled a big house every day, but it was a risk. I wouldn't care to tackle it every week.«

»You speak of illustrated songs,« interposed the visitor. »Now,« and he said something very uncomplimentary about them.

»Don't blame me,« protested the manager. »There's always someone like them and they kill time. I do my best by alternating bass and soprano singers, but it wouldn't take an expert to prove they aren't Carusos nor Frenstads. Still, they may be some day,« and he smiled balefully.

»I should think,« encouraged the visitor, »that the bill could stand a little more comedy. Haven't any of your big successes been comedies?«

»Only one that I can remember. Probably you recollect it, too. ›The Run-away Horse.‹ It ran for a thousand feet—«

»The horse?«

»Sure. The horse in the film. I used to go in and laugh at it myself. Of course it was a little rough—«

»Horseplay, so to speak.«

»Sure. And, speaking of that, most comedy films are largely horseplay. It has to be broad, broad humor; broad enough to catch without the aid of any spoken words. How many comedians on the stage do you know who can do that?«

The manager paused. The workmen – or should it be stage hands? – had finished sweeping out. The light in the »machine house« up above vanished. Somehow, on a small scale, it was all very reminiscent of a large theater just before it is finally left to itself for the night. The visitor noticed it, if the manager, whose mind was set on something else, didn't.

»What's the reflection?« the visitor inquired as they went out.

»I was just thinking,« replied the manager, »that maybe that Iceland picture could be left out and a little scene in Hoboken used instead.«

And the door closed behind them.

Das Programmformat Bruchstücke einer Geschichte

Verallgemeinerungen dienen für gewöhnlich dazu, eine diskursive Wasserscheide zu schaffen oder Argumente gegen gefestigte Meinungen in Stellung zu bringen, wie differenziert diese auch sein mögen. Verallgemeinerungen sind, mit anderen Worten, keine Tatsachenbehauptungen, sondern rhetorische Figuren. Deswegen sollten sie auch immer *cum grano salis* genommen werden – das gilt auch für das hier im folgenden Gesagte. Hin und wieder aber sind Verallgemeinerungen gerechtfertigt. Der vorliegende Band ist, soweit mir bekannt ist, die erste gemeinschaftliche Anstrengung, einen *tatsächlichen* blinden Fleck der Filmgeschichtsschreibung anzusprechen: das Programm als Aufführungsformat. Man könnte darüber spekulieren, warum dieses Thema in filmhistorischen Untersuchungen nahezu unbeachtet geblieben ist. Hat es beispielsweise damit zu tun, daß das Programmformat nicht ein spezifisch filmisches Phänomen ist, sondern seine eigene Geschichte hat? Eine Geschichte, die zudem eine Vielzahl an Unterhaltungsformen umfaßt: Musik- und Theaterveranstaltungen, Variété, Laterna magica-Vorführungen, Radio, Fernsehen usw. Oder hat es damit zu tun, daß Fragen des Programmformats im Gegensatz zu Kriterien wie Nationalität, Genre, Stil, Technik oder Autor für die Archivarbeit keine Rolle spielten, wenn es darum geht, welche Filme konserviert werden sollen? Zumal die genannten Kriterien gleichzeitig auch im Mittelpunkt der traditionell produktionsorientierten Filmanalyse standen?

Dennoch: Das Thema Programmformat lag in der Luft. Die Forschungen zum frühen Kino, die ihrerseits in ihrem Anspruch, einen radikal neuen filmhistorischen Ansatz zu liefern, als eine Art Wasserscheide betrachtet werden können, haben ihm den Weg gebahnt. Hier bildete sich nämlich ganz deutlich eine Tendenz heraus, andere, meist frühere Unterhaltungsformen, Technologien und Publikumsgruppen mit einzubeziehen. Dies erlaubte einerseits, den Blickwinkel zu erweitern: So heißt es zusammenfassend bei Charles Musser, »[...] daß das Kino drei wesentliche Prozesse einschließt: die Produktion, die Auswertung sowie das Filmesehen«. Andererseits galt es, die Sujets, Stile, Erzähl- und Aufführungsformate des frühen Films zu kontextualisieren.

Somit ist der vorliegende *KINtop*-Band ein erster Schritt, um dem bedauerlichen Mangel an Interesse für ein so grundlegendes und weitverbreitetes Phänomen wie das Programm entgegenzuwirken. Obwohl es heute in den westlichen Ländern im Kino praktisch keine Programme mehr gibt, war dies

doch bis in die sechziger Jahre – oder besser: bis *mindestens* in die sechziger Jahre – die gebräuchliche Art und Weise, eine Filmvorstellung und damit auch Aufmerksamkeit und Anteilnahme des Publikums zu moderieren. Die Geschichte der Filmpräsentation ist, mit anderen Worten, zu weiten Teilen eine Geschichte der Filmprogrammierung und – der Schaustellerkunst. »Zu weiten Teilen« – dies nicht nur, weil das Programmformat aus den Kinos praktisch verschwunden ist. Dagegen sind mit dem Aufkommen des Fernsehens viele der Genres aus dem Vorprogramm (Wochenschau, Zeichentrickfilm, Kurzdokumentationen usw.) in das neue Medium »abgewandert«. Gleichzeitig trat durch den Aufstieg des Autorenkinos die Konzentration auf das Einzelwerk an die Stelle des Unterhaltungswerts eines Kinoabends als ganzem.

Selbst in der Frühzeit wurde nicht jede Filmvorführung als Programm gestaltet. Wenn wir das Programmformat definieren als eine Reihe eigenständiger Attraktionen, die von einer organisierenden Instanz sequentiell angeordnet werden, um die Anteilnahme des Publikums zu moderieren, dann fallen einige Darbietungsformen aus diesem Rahmen heraus. Kinetoskope oder andere Automaten boten z.B. nur Einzelfilme für die individuelle Betrachtung. Frühe Vorführungen in »Spielfilmlänge« von Boxkämpfen oder Passionsspielen besaßen ihre eigene Kohärenz (den Ablauf des Kampfes oder die bekannte Struktur der Bibelerzählung). Und heute bewegt sich eines der Überbleibsel des Programmformats, der Kinotrailer, in einer Art Zwischenreich. Einerseits werden Trailer als Teil der Kinowerbung zu Anfang der Vorstellung gezeigt, wobei der Saal oft noch nicht ganz verdunkelt ist. (Häufig geschieht dies in direkter Verbindung mit den Reklamefilmen.) Andererseits erfüllen sie durch die Einladung, »demnächst in diesem Theater« eine weitere Vorführung zu sehen, eine traditionelle programmatische Funktion. Sie appellieren an Geschmack und Kenntnis der Zuschauer (damit diese nicht einfach in den nächstbesten Film rennen) und sollen so Besuchsgewohnheiten entstehen lassen. Was jedoch in den heutigen Filmvorstellungen fehlt, ist die Bestrebung, die verschiedenen Inhalte integrativ zu organisieren.

Dies ist jedoch nicht der Ort, auf die Geschichte des Programmformats im Detail einzugehen. Zum einen ist die Frage noch nicht ausreichend untersucht worden, um mehr oder weniger definitive Feststellungen zu treffen (ganz zu schweigen von Verallgemeinerungen). Die im folgenden präsentierten Fallstudien sind Bausteine dieser Geschichte. Entscheidend scheint mir jedoch, die Erforschung des Programmformats nicht einfach nur zu betreiben, um eine filmhistorische Leerstelle zu füllen. Vielleicht ließe sich unser heutiger Mangel an Wissen, um nicht zu sagen: unsere Unwissenheit, auf andere Weise fruchtbar machen. Die schiere Verbreitung dieses altehrwürdigen Phänomens könnte tatsächlich zum Ausgangspunkt eines *konsistenten* transmedialen Ansatzes werden. Je genauer man das Kino, zumal das frühe, betrachtet, desto deutlicher wird, daß die von Museen, Universitäten, Archiven gezogenen Abgrenzungen zwischen den verschiedenen Medien und Unterhaltungsformen

uns möglicherweise daran gehindert haben, einmal über den Zaun zu blicken. Die Ähnlichkeiten, Kontinuitäten oder Gleichzeitigkeiten hinsichtlich der Personen (Eigentum, Management, Produktion, Aufführung), Technologien (z.B. Aufnahme oder Projektion), Erzähl- und Präsentationsweisen, Auswertungskanäle und Publikumsgruppen sowie der künstlerischen und ideologischen Kontexte (z.B. des Kolonialismus) erscheinen auf einmal viel gewichtiger als die Unterschiede. Ich beeile mich, hier festzuhalten, daß eine solche Sichtweise natürlich auch ihrerseits wiederum zeitgebunden ist, denn sie wurde nur möglich durch die Anregungen seitens einiger Archivare und Forscher, die sich über die Abgrenzungen hinweggesetzt haben.

Das Programmformat ist nur eines in einer Reihe von partiellen und teilweise parallelen Phänomenen, welche die Geschichte der visuellen Unterhaltungskultur ausmachen. Gleichzeitig ist es aber ein Phänomen, an dem die wechselseitigen Beziehungen auf einzigartige Weise sichtbar werden. Die Prinzipien, die den Filmprogrammen zugrunde lagen, herrschten auch in anderen Unterhaltungsformen: Die Gestaltung der Abfolge – Variation, Trennung, aufsteigende Reihe – ist nah verwandt mit der des Varietétheaters mit seinem gemischten Angebot an relativ kurzen, voneinander unabhängigen Nummern. Die Präsentationsform der Filmvorstellung, bei der die Bilder musikalisch und/oder verbal begleitet wurden, hat viele Gemeinsamkeiten mit Laterna magica-Vorführungen (auch wenn bei diesen Erklärung und Projektion oft durch ein- und dieselbe Person dargeboten wurden). Andererseits wurden diese Gestaltungsprinzipien durch eine vom Theater (und den damit verbundenen Konnotationen der Hochkultur) kommende Entwicklung deutlich beeinflusst. Das Aufkommen der ökonomisch wie künstlerisch ehrgeizigen längeren Spielfilme bewirkte schließlich eine Unterscheidung zwischen Vorprogramm und Hauptfilm, wodurch das Format des Varietétheaters an seine Grenzen stieß. Obwohl in manchen Fällen die Langfilme sich scheinbar in eine Reihe verschiedener Genres (Reisebilder, Verfolgungsjagden usw.) auflösen ließen, waren es wohl eher die Programmzettel, die hier die Illusion der Diversität aufrecht erhielten, indem sie jeden Akt des Spielfilms als eine eigene Nummer aufführten.

Bisweilen ist die intermediale Verbindung sehr direkt, vor allem dann, wenn ein Medium im Rahmen eines anderen innerhalb eines heterogenen Programms auftritt. So konnte der Film als Unterhaltungsform unter anderem dadurch populär werden, daß er in Varietétheatern zusammen mit verschiedenen anderen mechanischen wie auch *live*-Darbietungen präsentiert wurde. Andererseits zeigten Kinos später oft Varieténummern im Vorprogramm oder in den Pausen. Die Art und Weise, wie heute Tierfilme und andere dokumentarische Gattungen den Programmplätzen des Fernsehens angepaßt werden, zeigt, daß sich dieser Prozeß heute in einem weiteren, ebenfalls wesentlich heterogenen Medium fortsetzt.

Die hier aufgeführten Punkte geben lediglich einige Anregungen für eine

gründliche Untersuchung des Programmformats und der ihm zugrundeliegenden Prinzipien – deren Ursprünge, der Veränderungen, die sie durchliefen, ihrer Effekte auf die Inhalte und auf das Publikum – sowie der Kombination unterschiedlicher Medien und Unterhaltungsformen mit den daraus resultierenden Wechselwirkungen. Diese Forschungen könnten zum Experimentierfeld eines historischen Ansatzes werden, der sich nicht den gängigen Einteilungen unterwirft – in den Universitäten, wie auch in Museen und Archiven.

Aus dem Englischen von Frank Kessler

Anmerkung

1 Charles Musser, »The Eden Musee in 1898: the exhibitor as creator«, *Film & History*, Vol. 11, No. 4, 1982, S. 73.

VANESSA TOULMIN

The Importance of the Programme in Early Film Presentation¹

An Ideal Cinematograph Show

Cinematographers rejoice! The King and Queen of England have set an example to their subjects, which if followed as it should be, and generally is, will boom the business for a long time to come in every town and village of our beloved Empire. Through the courtesy of Messrs Fraser and Elrick, of Edinburgh we have in receipt of a copy of a programme brought back from Balmoral Castle where they had the honour of giving an ideal cinematograph entertainment. An exhibition of pictures »fit for a King« should, we imagine, be accepted by his subjects as a standard of excellence, both in quality and in the selection of the subjects.²

The above quotation is taken from *The Showman, An Illustrated Journal for Showmen and Entertainers* published in the United Kingdom. The *Showman* newspaper first appeared in September 1900 and continued in various formats until its demise in 1912. For this brief period of time reports can be found of both touring and fairground cinematograph shows which provide a weekly insight into the business from the viewpoint of the newly formed British film industry. The journal also contains articles devoted to the presentation of films, the promotion of topics and the *latest up to date scenarios that all showmen must incorporate into their presentation*. In the issue dated November 15, 1901, the editors reproduced in full the complete programme and running order of the fifty four titles that were presented at Balmoral in Scotland, in the hope that it would provide a format or template on which other film exhibitors could base future presentations. It would appear that to the practitioners of film exhibition, the presentation and programming of early film shows were an important factor in their success. By 1901 the novelty factor of living pictures had decreased in the United Kingdom, while new and innovative means of presentation were seen as important factors for its necessary growth and development. To some extent, organisers of film festivals and early film historians have overlooked the importance of the programming of films in the early years of cinema both in Europe and in the United Kingdom. Stephen Bottomore writing in *Film History* argues that the screenings of early material, in particular non-fiction films, »have been planned and executed with little reference to the context in which such films were originally shown in the years when they were made«.³

Musser and Nelson's study of Lyman H. Howe's travelling exhibition in America between 1880 and 1920 reveals the fluidity of the exhibition pro-

gramme in incorporating new innovations such as projected motion pictures. Howe, in line with other travelling exhibitors, varied his programme according to his audience and survived in the competitive world of early film exhibition through a number of factors; including showmanship by his use of the educational programme, the knowledge he had built up of the exhibition circuit during his time with the phonograph, and his concern for technical excellence. As the authors state:

Howe's organisation of these films relied on sophisticated editorial strategies.

In his selection and organisation of films, Howe had created what we call a cinema of reassurance.⁴

In Europe, recent work by Nico de Klerk has brought attention to the issue of programming and the importance of understanding the format in which discreet attractions were arranged in order to facilitate and increase audience size.⁵ However, I would like to suggest that the programming of films and the context in which they were presented not only provides greater insight into the films themselves, but is also an important factor in understanding the eventual transition of the cinematograph from a touring itinerant form of entertainment, to being the mainstay of the entertainment industry by the First World War. In order to demonstrate this argument I will firstly examine the relationship between advertising and popular entertainment and place the film programme in the context of travelling exhibitions/shows of the late 19th century. Secondly, I will take as a case study the programmes and presentation formats of A.D. Thomas, a travelling film exhibitor who presented, commissioned and produced stand alone two hour films shows from 1899 onwards, at a time when film was largely exhibited as part of a variety show. Finally, I will conclude by demonstrating the effect Thomas's show had on film presentation in music halls and theatres in the localities he exhibited, by examining the shows presented at the St James Hall in Manchester in 1901.

Background

The impact of advances in printing technology on advertising in the latter part of the 19th century and the cheapness of new printing techniques allowed a greater range and type of advertising material – posters, programmes, handbills, ephemeral – to be printed in large quantities. As Catherine Haill writes in *Fun Without Vulgarity*:

Entertainment has always needed advertisement. The earliest theatricals were advertised by word of mouth or by hand written bills. The earliest printed advertisements were typographic, simply printed in black lettering produced by the letterpress process. They served both as advance notice and programme and gave basic

information about the entertainment on offer – the titles of the plays, the times of the performance, the availability of the tickets and names of the best known performers.⁶

Historians have increasingly researched the importance and influence of such advertising materials from the 1850s onwards, in particular the poster.⁷ Optional registration of advertising material at the Stationers Hall in London existed under Acts of Parliament between 1842 and 1912.⁸ Due to this legislation, which resulted in many of the companies registering the original artwork through deposit, a large body of work has survived.⁹ However, although the poster was perhaps the most visible form of advertising feature utilised by the showmen, it was only part of the huge plethora of ephemera of printed materials available in the late 1800s, including handbills, postcards and programmes. Ironically the handbill, containing the most up to date and localised form of information produced, survives very rarely in major collections with the exception of the material in local libraries and archives or the John Johnson Collection at the Bodleian Library.¹⁰

The programme was a staple of variety and musical theatre, fairground entertainments, the magic lantern and the circus. Buffalo Bill's Wild West's visit to the United Kingdom and Europe in 1887, 1893 and 1903/4 reveals the programme to be a forty to fifty page pamphlet incorporating a history of the show, Cody's vision of the American West, with the programme of events covering two to four pages.¹¹ These programmes underwent numerous editions with many different inserts produced for individual towns that the show was visiting. Ironically the insert itself is the main aspect of the programme that rarely survives, positioned as it is between the programme and the more ephemeral handbill.¹² Entertainment venues such as the Olympia and the Royal Agricultural Hall in London or Charter fairs such as Nottingham Goose Fair also produced programmes of this type.¹³ The menagerie and circus programmes in the 19th century, in particular Bostock and Wombwell's Menagerie, also reveal this dual purpose – a keepsake of the show with history of the acts and animals with advertising features combined with the inserted programme.¹⁴ However, the programme never truly reflected the actual presentation of events, as the circus and fairground show was a more fluid and changeable event relating as much to the context and locality in which the show was performed. Therefore, travelling show programmes, be they menageries, Wild West shows or circuses, were never a record of the actual event but were instead a combination of a souvenir, the marketing ploys of the showmen as a means of increasing revenue, and a promotional feature of what the audience could expect to see.

The introduction of film programmes into this fluid and rapidly expanding market of popular entertainment occurs in a variety of ways. Certain companies, such as the Biograph Company, registered their artwork, and exam-

ples of their poster designs can be found in the Public Record Office Copyright Collection in Kew.¹⁵ However, the wonderfully graphic illustration depicted in the poster reveals little about the films on show. For that information we have to examine the venue in which the show was presented, the Palace Theatre of Varieties. The Biograph film show was placed in the already existing format of the London's Palace Theatre of Varieties programmes and formed part of a fifteen to thirty minute show in a larger three hour spectacle.¹⁶ The travelling cinematograph showmen incorporated the film into an existing fairground show and promoted it as a new wonder of the age in the context of a constantly changing programme of events.¹⁷ By 1900 the showmen maintained the variety aspect on the front of the show, but, in order to get maximum audiences for these films in a limited time period, presented a thirty minute programme inside the show consisting purely of films. The films increasingly became the focus of the event and the handbill, banner or the gag-card became the means in which films were advertised or programmed. Therefore, the film programme either became part of the actual physical scenery of the show through banners or gag-cards, or reflected the ephemeral nature of the attraction through the use of the handbill – the staple of fairground advertising.¹⁸ Three examples of Randall William's handbills in the National Fairground Archive for instance, demonstrate this technique with the black and white bill advertising the name of the showmen with the films listed in no particular or different order on each handbill and the locality not explicit. These handbills could be utilised no matter the town or venue, and copies of the same handbill can be found in both Nottingham and Hull Local Studies collections.¹⁹ In the case of prominent fairs such as Nottingham Goose Fair, and the World's Fair at the Royal Agricultural Hall in London, the shows were part of a larger programme of events promoted by the organisers of the fair. Examples such as *Nottingham Council's Programme of Events* published in 1899, reveal details of many of the shows and rides on offer during the fair with individual film titles highlighted as being part of the main attraction of the cinematograph showmen's advertisements.

Another way in which the programme was advertised was through local newspapers. The showmen for example would often promote a particular commissioned or local film, by advertising the fact in the newspaper in the days leading up to the holidays. However, the majority of these adverts contain details of the new film and not the full array of titles to be exhibited. A final way in which films were programmed was through the local pamphlets of events published by theatre owners in the late 1800s and early 1900s. Examples of these that survive in the British Library and local library collections in the United Kingdom include: the *Blackpool Amusements Official Programme for different resorts*, the *Liverpool and District Programme and Official List of Entertainments*, the *Glasgow Programme* and *The Manchester Programme of Entertainments*. These local sources contain detailed advertise-

Assembly Rooms, Great Malvern.

SIX NIGHTS ONLY,
MONDAY, SEPT. 22ND.

Edison's Grand Coronation Pictures,


Doors open at 7.30 p.m., Commence at 8.
Saturday at 3.

EDISON'S WORLD-FAMED ELECTRIC ANIMATED PICTURES


Edison's Programme

CONSISTS OF

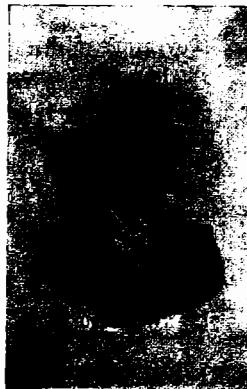
20 SHOWS 20

Edison's Drama.
Edison's Comedy.
Edison's Cirous. 
Edison's Burlesque.
Edison's Pantomimes.
Edison's Minstrels.
Edison's Acrobats.

Edison, the Picture King.

 Edison's Menagerie.
Edison's Jugglers.
Edison's Illusions.
Edison's Panoramas.
Edison's Excursions.
Edison's Concerts.

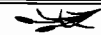
10,000 OF EDISON'S LATEST WONDERS.



Mr. B. KENNEDY,

MANAGER.

To whom all Business Communications should be
addressed.


Edison's Animated Pictures form the most popular
and High-class Variety Entertainment in the World, com-
prising Reality, Romance, Tragedy, Comedy Opera and
Pantomime. Something to please every taste except the
vulgar.

Doors open at 2.30 and 7.30; Early Doors at 2
and 7 (2d. extra to all parts).
Prices: 2s., 1s., and 6d.

Proprietors—
The Original EDISON AMERICAN PHOTO CO.
Manager—Mr. B. KENNEDY.

CHESTER-LE-STREET PRINTING COMPANY, FRONT STREET.

BARNES
COLLECTION

ments of the array of entertainments on offer at the theatres in the locality and include adverts for many itinerant film shows from 1896 onwards. Examination of the advertisements placed by A. D. Thomas exhibiting as Edison-Thomas Pictures in the early 1900s in Manchester reveal a different type of film exhibition, the stand alone film show in which it is claimed the audience will see *Three Hours' Programme of unapproachable novelty and excellence*.²⁰

The Programmer

A. D. Thomas was one of the most colourful and incorrigible characters in early British film. Cecil Hepworth in *Came the Dawn*, describes him as an utter scamp, a very loveable fellow and one of the greatest showmen who ever lived.²¹ As with other showmen of the late 1890s, he graduated from exhibiting Edison phonographs to projected film shows, which he billed as being provided by Edison himself. During his long and colourful career he masqueraded as both P.T. Barnum and to a greater degree Thomas Edison, but displaying the advertising ability and showmanship of the former. Between 1898 and early 1900 Thomas appears to have been based in the South of England with regular film shows in Brighton²² and venues throughout London as part of a cine-variety bill.²³ By 1899 he claimed to have control of 21 film shows and ownership of 4000 film titles.²⁴ However, in 1900 he moved to the North of England and based his operations in Manchester. His business flourished, with multiple shows touring throughout the North and the parallel show in the South East region named the Edisonograph. By 1901, Thomas had camera crews filming actualities in Ireland and the North of England, which were probably printed and distributed by Mitchell and Kenyon due to the fact that over sixty of these titles now exist as part of the Mitchell and Kenyon Collection at the BFI. After his bankruptcy hearing in November 1902 the company and assets were sold to Walter Gibbons and Thomas reputedly left for the West Indies. According to Rachel Low he left England and went to Canada, returning once again to tour Britain with his Royal Canadian Animated Photo Company in 1905.²⁵ However, new evidence suggests that A. D. Thomas instead changed the name of his touring show to Edison and Barnum's Electric Animated Pictures and continued presenting regional film shows in towns and cities throughout the North of England.²⁶ The true extent of Thomas's impact on the early British film industry will be revealed during the course of the Mitchell and Kenyon Research Project.²⁷ However, for the purpose of this article, Thomas's shows in Manchester and his advertising techniques will be examined.

The Programme

The term programme can be used to mean the actual printed text which records the way the films were exhibited on a particular occasion, or the actual composition of a show. In this section the programme as a printed document will be examined. Thomas, in line with other travelling showmen, utilised the full range of advertising material at his disposal. Such was his affinity with the poster that Cecil Hepworth wrote:

He plastered the whole town wherever he went, and he went nearly everywhere, with tremendous posters in brilliant colours describing his wonderful shows and his still more wonderful self. [...] He would parade the town in person, mounted high on an open lorry, actively turning his camera on every little knot of people he passed. As the lorry was plastered with his colourful posters telling them to come and see themselves at such and such hall tonight, it left the people in no doubt as to what he was doing.²⁸

The evidence for Thomas's fondness for advertising is demonstrated by the different types of material that survive today including handbills, posters and most importantly film programmes.²⁹ Three of Thomas's film programmes survive in the Barnes Collection and each relate to a different venue and are different in format and content. This is not surprising if we examine the fact that in 1901 alone Thomas's company was presenting film shows in 27 different venues throughout the North of England, the Midlands and Scotland.³⁰ Many of these were parallel shows and during his exhibition in Manchester from April onwards, Thomas's managers were presenting shows in Glasgow, Dundee, Birmingham, Grimsby, Morecambe and Halifax. Thomas's film programmes display features in common with other more established travelling concerns, in particular the emphasis placed on the figure and history of the showmen and the grandiose claims of innovation and fame. However, a major difference is that the film titles are the main feature. Ranging between four to six pages, the printed pamphlet lists film titles, the outline of the programme, advertising features for local products and details of the Edison company's other concerns. The three programmes all contain different titles and relate to different venues. The programme for the Grimsby Temperance Hall is simply titled *Edison's World Famous Electric Animated Pictures*, whereas the Birmingham Curzon Hall is presented as *The Edison Historiograph: An Illustrated Programme of the Thomas-Edison Animated Photo Co.* When Thomas appeared in Great Malvern in 1902 the show changed to *Edison's Grand Coronation Pictures*. Unlike the Balmoral Programme referred to in the beginning of the article, ›Edison‹ showed a mixture of actuality and fiction films combining these with tableaux and live entertainment relating to the Boer War. Each programme was broken down into two parts comprising eight to ten

BC

Edison's Programme.

PART I.

- 1—OVERTURE.
- 2—100 AMUSING, INTERESTING AND ENTIRELY NEW ANIMATED PHOTOGRAPHS specially taken by Edison's Operators, depicting Scenes Laughable, Curious, and Amazing, in all parts of the World.
- 3—HOLIDAY SCENES at Blackpool, Morecambe, and other Popular Resorts.
- 4—The Latest Novelty in Animated Photography—
EDISON'S SINGING FUTURE, "ORA PRO NOBIS."
- 5—THE CHINA WAR. Magnificent Series of Animated Pictures, the only genuine pictures ever taken of the Chinese Horror, including the Destruction of the *Baku Fu* by the Allied Fleet. Attack on a Mission Station. Panorama of Hong Kong Harbour. Grand Review of German Troops by H.M. the Emperor of Germany. The Brave Indian Troops, Goutzkas and Sikhs, en route for Peking.
- 6—ENTRANCING FAIRY SPECTACULAR TABLEUX (with Choral and Musical effects).
"The Fairy of the Black Rocks."
"Santa Claus, or the Christmas-Dream."
"Little Red Riding Hood and the Weir Wolf."
- 7—STAG HUNT. The only Animated Picture taken of this exciting sport.
- 8—THE GREAT CATHOLIC PROCESSION.

~*~ INTERVAL OF FIVE MINUTES. ~*~

PART II.

- 9—GRAND OPERATIC SELECTION by the BAND.
- 10—ANIMATED PICTURES. The Turn-out of the Fire Brigade. Synopsis:—The Alarm. The Call. The Brigade to the Rescue. Subduing the Flames. Gallant Rescue from the Burning Building.
- 11—ANIMATED PICTURES of well-known Local People. Workpeople leaving the Factories.

* Scenes at the Cod Fishery. *

* A Trip to Newfoundland . . *

Edison the Electrician.

Edison is Unequaled.

Edison is Supreme.

Edison the Picture King.

Edison does To-day what others do To-morrow.

Edison Governs the World in Animated Photography.

12—

Magnificent Military Spectacle—

(E.C.)

A CALL TO ARMS.

SYNOPSIS—Boer Treachery—Saved by a Nurse—Tommy's Last Shot—Tommy's Dream on the Battle Field—The Fight for the Despatches—Attack on Fort Itala. Special Firing Party of 20 Soldiers.

13—EDISON'S New and Splendid Production—

* A TRIP TO THE ALPS. *

The Ascent of the Matterhorn—The Valleys and Waterfalls of Switzerland—Alpine Tourists Crossing a Glacier—The Mountains of Perpetual Ice.

During this picture Edison's Choir will sing "EXCELSIOR!" with unique effect.

14—

The Race for the American Cup.

15—THE FUNERAL OF THE LATE DOWAGER EMPRESS FREDERICK.

16—HERR RICHARDE SAWADE, the World's Greatest Lion Tamer, in his complete Performance in a Den of 30 Forest-bred Lions, Tigers, Bears, and Wolf Hounds.

17—Marvellous reproduction of the Celebrated Comedian, "Little Tich," in all his eccentric antics and dances.

18—GENERAL BULLER AT ALDERSHOT.

19—A HISTORY OF THE BOER WAR. All the latest events reproduced in a series of Unique Animated Pictures.

20—GRAND MUSICAL FANTASIA by EDISON'S MILITARY BAND, entitled—"Reminiscences of a Voyage in a Troopship to South Africa.

21—GRAND ALLEGORICAL TABLEAUX—"Britannia's Welcome to her Valiant Sons."

AND OTHER SUBJECTS TOO NUMEROUS TO MENTION.

VIVAT REX!

GOD SAVE THE KING!

Change of Animated Pictures Nightly.

NOTE—Owing to the great length of the Programme, and the constant introduction of NEW SCENES (reproducing the incidents of the day as they occur), the above Programme is subject to alteration—fresh novelties being added at each representation. A selection from the above pictures will be shown nightly, forming a Three Hours' Programme of unapproachable novelty and excellence.

Come and see your own Portraits and those of your friends upon the Screen in Animated Photography.

This Programme is subject to Alteration.

EDISON STANDS ALONE—THE MASTER MIND OF THE WORLD.

Edison the Wonder Worker.

different acts or sections. The first part consisted of eight sections advertising over 100 *Amusing, Interesting and entirely New Animated Photographs specially taken by Edison's Operators* and included holiday scenes from well known Northern seaside resorts, scenes from the China or Boer War and then a tableau. Part II commenced with *Animated Pictures of well known Local People*, including factory gate films and the turn out of the Fire Brigade. The concluding part of the show was titled *A Call To Arms*, accompanied by a *Special Firing Party of 20 Soldiers*.³¹ Unlike cinematographic presentations in music halls, the live action or variety acts were in the minority on the bill and were linked to the film presentations with Edison's Military Band accompanying the War films, or the *Grand Allegorical Tableaux of Britannia's Welcome to her Valiant Sons*. Depending on the date of the programmes, additional film titles were added to either Part I or II. For example in the Grimsby programme, *THE LIFE OF JOAN OF ARC* is included at the start of the exhibition and *DICKENS CHRISTMAS CAROL* is shown as part of the finale. Thomas then added a notice on the programme stating:

A Change of Animated Pictures Nightly.

NOTE- Owing to the great length of the Programme, and the constant introduction of NEW SCENES (reproducing the incidents of the day as they occur) the above Programme is subject to alteration, fresh novelties being added at each representation. A selection of the above pictures will be shown nightly, forming a Three Hours Programme of unapproachable novelty and excellence...

EDISON STANDS ALONE. THE MASTER MIND OF THE WORLD.³²

Therefore, in common with other itinerant exhibitors, Thomas used the programme as a means of promoting the whole event rather than providing an actual record of the performance. The major advantage of film exhibition over other forms of entertainment at the time was the immediacy with which the programme could be altered to reflect the events of the day. This factor was one that Thomas used to his advantage during his time in Manchester in 1901 with the use of local films as a programming tool.

The Local Venue

By 1901 the boom for local pictures was widespread and filmmakers such as Hepworth, Mitchell and Kenyon and Warwick were offering their services to itinerant showmen.³³ Advertisements in *The Showman* newspaper reflect this trend:

To Showman. The most popular Cinematograph Film in a Travelling show is Always a Local Picture containing Portraits which can be recognised. A Film showing workers leaving a factory will gain far greater popularity in the town where it was taken than the most exciting picture ever produced.³⁴



Mr. A. D. THOMAS,

Who produced and exhibited the Royal Visit before their Majesties and Lord Derby's distinguished Guests the same evening at Knowsley Hall,

BY ROYAL COMMAND.

Miles and Miles of Pictures.

SUCCESS OF THE SEASON.

GREAT ST. JAMES'S HALL,

OXFORD STREET, MANCHESTER.

TWICE DAILY, 3 & 8.

THE ROYAL CANADIAN ANIMATED PICTURE CO.'S
10,000 ANIMATED PICTURES. 10,000

INCLUDING—

Gorgeous and Unique Reproduction in Animated Photography,

Their Majesties' Visit to Manchester

THE ENTIRE FUNCTIONS.

Reserved Seats,
3/- & 2/-

CONSTANT CHANGE OF PROGRAMME.

Plan & Bookings at
CRANE'S LTD.,
Deansgate.

2,000 Seats, 1/- | 3,000 Seats, 6d. | 3,000 Seats, 3d.

Doors open 2-30 and 7-45. Early Doors 7 o'clock, 2d. extra.

Thomas realised the importance of local scenes by the fact that he dedicated a section of his four page pamphlets to this type of feature. He also advertised local films in a variety of ways. Firstly, as Hepworth revealed he paraded through the streets with a handcart or horse and carriage during filming advertising the fact that these films would be on show that evening at St James Hall. Contemporary evidence for this account can be found within the Mitchell and Kenyon films in the British Film Institute.³⁵ The recent restoration of some twenty titles relating to Manchester which are accredited to Thomas, reveal not only the advertising boards but Thomas himself positioning the crowds to look at the camera, with scenes of young children mingling with the crowd handing out handbills for the show.³⁶ In order to display the up to date nature of the show, full page or half page adverts were taken out in the local press with details of the films to be shown that week. In the case of Manchester, these adverts were placed in the *Manchester Programme*, a high quality publication controlled by the music hall and theatrical operators that was circulated throughout the city and in the venues. The advertisements placed by Thomas reveal details of the film titles and the programme changes from May to September 1901 and the return visit on 1 October. Unfortunately the issues for this period are incomplete, but the examples that survive reflect the changes made to the film programme by Thomas during his visit. The first advert appears 6 May 1901 and features a magnificent animated picture of the *TORPEDO FLOTILLA VISIT TO MANCHESTER* and *Magnificent Animated Pictures of the Brave Manchester's at Wagon Hill*.³⁷ A review of the show that appeared the following week in *The Showman* states: »New attractions have been se-

cured, including pictures of the Knutsford May-day Festival (Crowning of the May Queen), the gallant Manchester Regiment at Wagon Hill, etc«.38

The following month Thomas advertised five more local titles including the LORD MAYOR OPENING THE NEW ELECTRIC CAR SYSTEM, the RETURN OF THE MANCHESTER VOLUNTEERS and the WHIT-MONDAY PROCESSION AND CATHOLIC PROCESSION.³⁹ On 15 July, the MANCHESTER & SALFORD HARRIERS & CYCLISTS' PROCESSION is featured. Edison's Animated Pictures continued exhibiting at St James Hall during August and presented a mixture of war features, local films and sporting events. A. D. Thomas returned to St James Hall in September with an entire change of pictures. He proceeded to make Manchester the centre of his Northern operations with his brother Mr J. D. Thomas acting as manager. The show was advertised as *Manchester Day by Day and the World's History Portrayed in Animated Photography*.⁴⁰ The Company continued to exhibit films throughout 1901 and 1902 with occasional two week breaks in venues near to Manchester such as Salford and Oldham.

Conclusion

The effect of the Thomas-Edison Animated Photography show on other cinematographic exhibitions in Manchester is apparent in a variety of ways. Firstly during his initial visit, rival exhibitors introduced local films into the music hall programme.⁴¹ Secondly, the position of films on the programme of these rival variety bills changed dramatically and adverts in the *Manchester Programme* for these events start to include details of the film titles on show. This is demonstrated by the appearance of a similar size advert to Thomas's on the same page and within the same column for a film show at Lewis's in Market Street. This advert which is similar in format and presentation to Thomas's, also features Boer War films, A TRIP TO MENAI STRAITS and scenes from *Johannesburg's Working Gold Mines*.⁴² Thirdly, after Thomas's visit, other travelling cinematograph showmen hire venues in Manchester and advertise two to three hour film shows comprising a mixture of specially commissioned local scenes, fiction titles, films of royalty and events of national interest. These include the visit of the North American Animated Photo Company under the management of Ralph Pringle in May 1902 and April 1903, Sydney Carter with his New Century Pictures in May 1904, December 1905 and a return visit in 1906.⁴³ In January 1906, Gale and Polden's Animated Pictures presented a two hour show of *Naval and Military Life in the King's Service Afloat and Ashore*, and the reappearance of A. D. Thomas in 1905 with The Royal Canadian Animated Picture Co.⁴⁴ Unlike Thomas who operated his own camera crew, in order to present a constant supply of local titles, both Pringle and Carter commissioned Mitchell and Kenyon to film key scenes in Manchester.⁴⁵

This is only a sample of the material to be found within the local film programmes in the United Kingdom. This case study has centred on a three month period in the remarkable career of A.D. Thomas, but comparable studies could be attempted on any number of itinerant showmen, or indeed any of the twenty seven venues that Thomas operated from during the early 1900s. Thomas's early film shows in Manchester created a market for stand alone film exhibition, a factor not lost by the showmen who came after Thomas and this pattern was repeated in other localities. They were really the true precursors to the permanent cinema shows of the 1910s, in that audiences began to respond to features, thematic or individual advertising ploys relating to the films and expected a constant change of programme. By removing the cinematograph from the constraints of the music hall, Thomas created a larger and more fluid space in which to develop early film. This examination of how early films were programmed and received in the early 1900s, will hopefully contribute towards a greater understanding of the technical, artistic and commercial pressures, which were instrumental in the development of the early film industry.

Notes

1 I would like to thank John Barnes for providing access to the Thomas material in the Barnes Collection, Tim Neal, Richard Brown and David Williams for essential research material, and especially Nico de Klerk for his insight into the issues of programming in film history.

2 *The Showman*, 15 November 1901, pp. 157-158.

3 Stephen Bottomore, »Rediscovering early non-fiction film«, *Film History*, Vol. 13, No. 2 (2001), p. 160.

4 Charles Musser and Carol Nelson, *High Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920*, Princetown University Press, Princetown 1991, p. 53.

5 See Nico de Klerk, »Pictures to be Shewn: Programming the American Biograph«, in: Simon Pople and Vanessa Toulmin (Eds), *Visual Delights: Essays on the Popular and Projected Image in the 19th Century*, Flicks Books, Trowbridge 2000, pp. 204-223.

6 Catherine Haill, *Fun Without Vulgarity: Victorian and Edwardian Popular En-*

tertainment Posters, The Stationary Office, London 1996, pp. 3-4.

7 See the range of publications issued by the Public Record Office including Catherine Haill's, *Fun without Vulgarity*, Julia Wigg, *Bon Voyage: Travel Posters of the Edwardian Era*, HMSO, London 1996, Robert Wood, *Victorian Delights*, Evans Brothers, London 1967 and John Hewitt, »Poster nasties: censorship and the Victorian Theatre poster«, in: Simon Pople and Vanessa Toulmin (Eds), *Visual Delights: Essays on the Popular and Projected Image in the 19th Century*, pp. 154-169.

8 Haill, p. 2.

9 See also Catherine Haill, *Theatre Posters*, HMSO, London 1983.

10 For details of the Johnson Collection see *The John Johnson Collection: Catalogue of an Exhibition*, Bodleian Library, Oxford 1971.

11 National Fairground Archive NFA PAM BUFF/490 and NFA PAM Q BUFF/544. See also R. L. Wilson and Greg Martin, *Buffalo Bill's Wild West: An American Legend*, Greenhill Books, London 1998, for

details of the numerous programmes published by Cody during the Show's thirty year history.

12 Fred Neill is currently researching the changes in Buffalo Bill English Programmes from the various tours. He has demonstrated that even editions that appear to be identical have different programme of events published in the centre of the programme.

13 See *Royal Agricultural Hall Catalogue and Programme of Events World's Fair, 1900-1901*, Barnes Collection.

14 See *Visitor's Guide and Illustrated Catalogue of Bostock and Wombwell's Monster Menagerie, 1890*, Nottingham Central Library, L38.93. Also *Visitors Guide and Illustrated Catalogue of Bostock's Late Wombwell's Grand Star Menagerie, 1888*, Nottingham Central Library, L 39.93.

15 See Michael Jubb, *Cocoa and Corsets*, HMSO, London 1984, for reproduction of the Biograph Poster from 1900 PRO reference COPY 1/70 folio 85.

16 See Nico de Klerk, »Programme of Varieties: The Palace Theatre of Varieties«, *Griffithiana*, No. 66-70, 1999/2000 (»The Wonders of the Biograph«), pp. 241-247.

17 See Mervyn Heard, »'Come in please, come out pleased': the development of British fairground bioscope presentation and performance«, in: Linda Fitzsimmons and Sarah Street (Eds), *Moving Performance: British Stage and Screen, 1890s to 1920s*, Flicks Books, Trowbridge 2000, pp. 101-111.

18 For examples of showmen programming films on fairgrounds see Vanessa Toulmin, »The Cinematograph at the Goose Fair, 1896-1911«, in: Alain Burton and Laraine Porter (Eds), *The Showman, the Spectacle & the Two-Minute Silence*, Flicks Books, Trowbridge 2001, pp. 76-86.

19 The handbills are reproduced in Vanessa Toulmin, *Randall Williams, King of Showmen: From Ghost Show to Bioscope*, The Projection Box, London 1998.

20 Taken from Edison's Animated Pic-

tures Programme, 1902, Barnes Collection. However, Thomas also commonly used wording of this kind in newspapers adverts from 1900 onwards.

21 Cecil Hepworth, *Came the Dawn: Memoirs of a Film Pioneer*, Phoenix House, London 1951, p. 58.

22 Programme for the Brighton Alhambra, Monday 5 March, 1900, Brighton Public Libraries, BB 792/BRI for details of Edison-Thomas Royal Vitascope. However, Thomas's run at the Alhambra commenced in September 1899 according to reports in *The Encore*, 11 January 1900.

23 Tony Fletcher, »The London County Council and the Cinematograph (1896 - 1900)«, *Living Pictures: The Journal of the Popular and Projected Image before 1914*, Vol. 1, No. 2, December 2001, pp. 69-83.

24 See Richard Brown and Barry Anthony, *A Victorian Film Enterprise: The History of the British Mutoscope and Biograph Company, 1897-1915*, Flicks Books, Trowbridge 1999.

25 Rachel Low and Richard Manvell, *The History of the British Film, 1896-1906*, Allen and Unwin, London 1948.

26 Research by David Williams in the *Durham Chronicle* 10 April 1903, has uncovered evidence of Edison shows in Durham in 1903, and the appearance of A. D. Thomas in the Mitchell and Kenyon films after 1902 also disputes the claim that he left the film business.

27 The Mitchell and Kenyon Project is a three year research collaboration between the National Fairground Archive and the BFI. The aim of the project is to research, date and contextualise 780 non-fiction films donated by Peter Worden to the BFI. For further details of the project and to see examples of the films restored please see www.bfi.org.uk/collections/mk and www.shaf.ac.uk/nfa.

28 Hepworth, p. 58-59.

29 For further details of this material see the John Johnson Collection at the Bodleian Library, the Public Record Office and the Argyle Theatre of Varieties posters in the National Fairground Archive, Univer-

sity of Sheffield and individual music hall programmes in the Bill Douglas Centre, University of Exeter.

30 Survey of reviews in *The Showman* for 1901 reveals the extent of A. D. Thomas's film shows and this figure will increase once the full extent of the material in the Mitchell and Kenyon Collection has been researched which relates to additional exhibitions presented by Thomas.

31 These features are repeated in the three Thomas programmes referred to in the text and are part of the Barnes Collection.

32 Edison's World Famous Electric Animated Pictures Programme, Temperance Hall, Grimsby, Barnes Collection, p. 3.

33 See Vanessa Toulmin, »Local Films for Local People: Travelling showmen and the commissioning of local films in Great Britain, 1900-1902«, *Film History*, Vol. 12, No. 2, 2001, pp. 118-137.

34 *The Showman*, 21 June 1901, front page onwards.

35 See note 27.

36 Mitchell and Kenyon Collection, Nos. 437 to 451.

37 *Manchester Programme*, 6 May 1901, Manchester Local Studies Collection.

38 *The Showman*, 17 May 1901, p. 325.

39 *Manchester Programme*, 10 June 1901, Manchester Local Studies Collection.

40 *Manchester Programme*, 30 September 1901, Manchester Local Studies Collection.

41 See adverts in the *Manchester Programme* from May 1901 onwards and the lack of such adverts before the arrival of the Edison-Thomas show.

42 *Manchester Programme*, 5 August 1901, Manchester Local Studies Collection.

43 Information for Pringle taken from the Mitchell and Kenyon Collection which lists Mitchell and Kenyon filming local scenes for Ralph Pringle in Manchester in May 1902, other details from the *Manchester Programme*, 18 December 1905, 16 April 1906.

44 For Gale and Polden see the *Manchester Programme*, 29 January 1906, for the Royal Canadian Animated Picture Co, see *Manchester Programme* 7 August 1905.

45 Many of the films which survive in the Mitchell and Kenyon Collection, have the names of exhibitors scratched onto their leaders. The names of twenty four exhibitors have been found. Information relating to Carter and Pringle's activities in Manchester has been taken from these leaders.



Gaumont-Palace (1911)

Die Programmierung des Zuschauers

Oft wird gesagt, daß ein Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur innerhalb einer Programmfolge existieren und für den Zuschauer Bedeutung gewinnen kann. Meist weist man dann auf die willkürliche Zusammenstellung des Angebots hin. Gewiß, auf vielen Jahrmärkten oder auch in kleinen Sälen sind die Vorstellungen möglicherweise mehr oder weniger unvorhersehbar abgelaufen, so daß der einzelne Film durchaus dem »Zufall des Programms« unterworfen sein kann, wie es auf einem Lyoner Filmplakat heißt.¹ Dies ist jedoch keinesfalls überall der Fall, wie eine genauere Untersuchung der Programmgestaltung eines größeren Pariser Kinos, des Hippodrom, später zu Gaumont-Palace umgetauft, belegt. Analysiert man die gratis ans Publikum verteilten Handzettel, so zeigt sich ganz im Gegenteil, daß die Programmfolge geradezu durchkomponiert ist: Trotz der Vielfalt des Filmangebots erlebt der Zuschauer Woche für Woche einen gleichmäßig geregelten Ablauf, wobei die jeweils angestrebten Wirkungen sich gemäß einer relativ genau festgelegten Ordnung entfalten. So läßt sich die Hypothese aufstellen, daß die Abfolge der Filme dazu dient, die Gefühle der Zuschauer regelrecht zu »programmieren«. Zu dieser Überzeugung bin ich jedenfalls durch das Studium von Programmen aus den Jahren 1908, 1911 und 1912 gelangt.

Um sich innerhalb dieser Titellisten zurechtzufinden, können die jeweiligen Genres als Ariadnefaden dienen, wie es zweifellos auch für das Publikum der *Belle Epoque* der Fall gewesen ist. Die Genreangaben, die sich den Plakaten zufolge zwischen »zwei Extremen der Gefühlsäußerung: dem sehr Anrührenden und dem sehr Komischen« bewegen, sind zwar ein Reklamehinweis der Betreiber, deshalb aber auch ein Versprechen an die Zuschauer.² Doch was sucht das Publikum außer Tränen und Lachen noch, wenn es gegen Ende des ersten Jahrzehnts des vergangenen Jahrhunderts einen Kinosaal betritt? Auf eine solch umfassende Frage gibt es eine Vielzahl von Antworten. Mir scheint, daß es in diesem Fall die beste Methode ist, in zeitgenössischen Zeitschriften nachzuforschen, wie das noch junge Medium historisch zu erfassen ist.

Der französische Filmjournalist Georges Dureau betrachtet 1908 den Film in bezug auf das Theater: zunächst die »Kindheit« und das Erstaunen angesichts der Erfindung der »lebenden Photographien«; es folgen die »Possen« und die »wilden Verfolgungsjagden« der Firma Pathé. Dann verlangt das Publikum nach etwas Neuem:

[...] Man bot ihm Dramen im Überfluß, verschiedene, mal mehr, mal weniger kolorierte Feerien, Komödien, phantastische Stücke, Reisebilder und Aktualitäten. Das

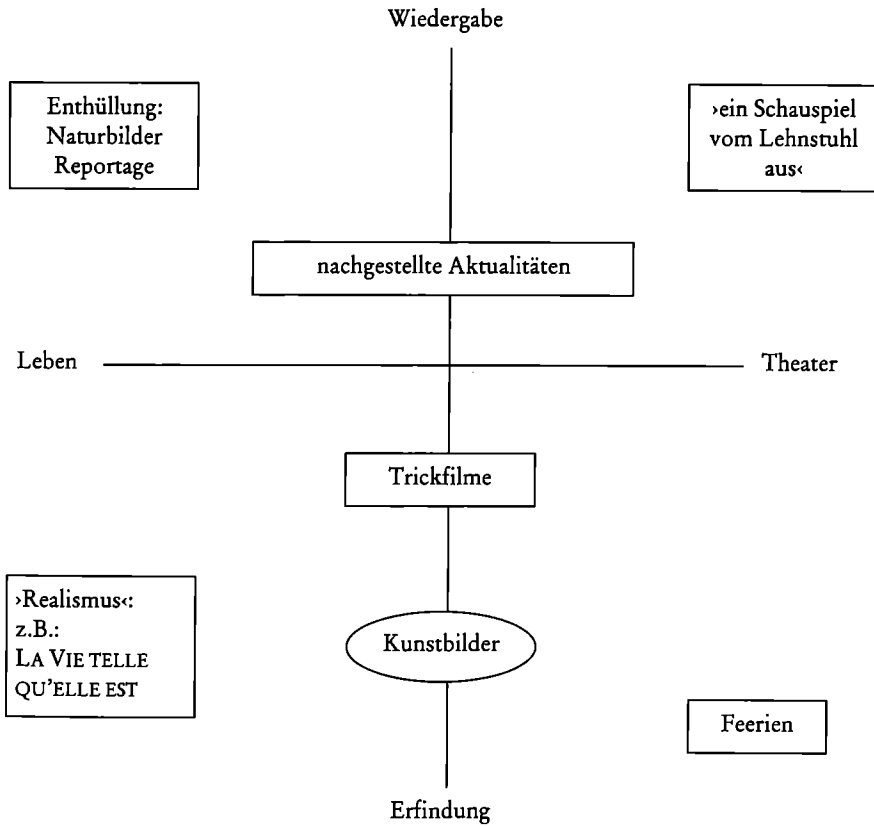
Kino war im Begriff, eine *Theatergattung* zu werden. Es bediente sich derselben Kunstgriffe [...]. Die Kinematographie der Komposition, die mit dem Theater konkurrieren und es, wenn möglich, verdrängen wollte, neigt heute dazu, ihm gefügig zu folgen.³

Dureau zeigt sich schließlich erfreut über die Annäherung der beiden Gattungen: Er spricht von »*genres*« und meint damit Kino und Theater.

Ein Artikel aus *L'Illustration*, ebenfalls 1908 erschienen, erlaubt es, die implizite Typologie der kinematographischen Genres, die sich bei Dureau abzeichnet, genauer zu fassen:

1. Szenen, die direkt in der Natur aufgenommen werden, die Wiedergabe von Feierlichkeiten, Prozessionen, Ansichten verschiedener Länder usw. 2. Szenen, die im Theater aufgenommen werden, Verfilmungen von kunstvoll erstellten Szenarien, von dramatischen oder komischen, bisweilen charmanten Pantomimen, von Feerien, die den Regeln und dem Kanon entsprechend gestaltet sind. Doch die Kombination der beiden Genres, *die Ansiedlung einer Theaterhandlung in einem natürlichen Rahmen*, von Schauspielern ausgeführt, in der Vermischung von Wirklichem und *Künstlichem*, als tollkühne Geschichten mit echten Feldern, echten Wäldern, dem wildbewegten Meer als Kulisse, unter Verwendung der ureigenen Mittel des Apparats selbst, des Kinematographen, wird es ermöglichen, die wunderbarsten Wirkungen zu erzielen, die bis dahin völlig unbekannt und *nicht darstellbar* waren.⁴

Mit Hilfe dieser beiden Zitate lassen sich die vier Begriffe, die das Terrain der Genres in der Frühzeit des Kinos abstecken, zueinander in Beziehung setzen: Das Kino ist ein Instrument der *Wiedergabe* der Wirklichkeit, wie später das Fernsehen – für »Szenen, die direkt in der Natur aufgenommen werden« – und eine *Erfindung*, die eine ähnliche Begeisterung auslöst wie die neuen Medien heute (»Wirkungen [...], die bis dahin völlig unbekannt und nicht darstellbar waren«). Der Zuschauer bewegt sich somit zwischen dem Erstaunen angesichts der Reproduktion und der Begeisterung für die Technik selbst. Den »in der Natur aufgenommenen Szenen« stehen die »im Theater aufgenommenen Szenen« gegenüber, so wie bei Méliès die »kinematographische Wiedergabe aus dem gewöhnlichen Leben« den »arrangierten Sujets«.⁵ In diesem Schema stehen das Leben oder die Natur auf Seiten des Wahren und der Wirklichkeit, während das Theater, wenn schon nicht der Fiktion, so doch dem *Künstlichen* zugeordnet wird. Das Besondere am Kino ist jedoch, daß es das Künstliche wiedergeben oder, besser gesagt, ihm den Anstrich des Echten verleihen und so das Wirkliche *fungieren* kann. Von daher nehmen die »nachgestellten Aktualitäten« als Mischung von Theater und Leben eine sehr eigentümliche Stellung ein, wie die folgende Bemerkung von Jules Claretie zeigt: »Wenn man die Wirklichkeit nicht vor Augen hat, so stellt man die Wahrheit nach [*on truque la vérité*] und macht Geschichte mit Theaterstatisten.« Die Anekdote, die Claretie als Beleg für seine Beobachtung anführt, unterstreicht den Gegensatz Leben / Natur versus Theater:



Genres der Frühzeit

In einem der Bilder des Japankriegs hatte man nur eines vergessen: die Landschaft. Und so erlebte das verblüffte Publikum einen Kampf zwischen den Untertanen des Mikado und den Grenadieren des Zaren vor – nun raten Sie einmal – dem Hintergrund der Pferderennbahn von Chantilly, deren Tribünen unvermittelt die Schlacht umrahmten.⁶

Im Bereich des ›Erfundenen‹ schließlich gibt es zwei Hauptströmungen, die man im gesamten Verlauf der Filmgeschichte antrifft: die Nachahmung des Lebens »so wie es ist«, für die Louis Feuillade mit seiner Filmreihe LA VIE TELLE QU'ELLE EST steht, sowie die »künstlerische Feerie«, die völlig im Reich der Phantasie angesiedelt ist.

Die Programme des Hippodrome von 1908 sind nach einem wiederkehrenden Muster den zeitgenössischen Filmgenres entsprechend geordnet. Dieses Prinzip ist für einen Leser des 21. Jahrhunderts nicht sofort erkennbar,

denn auf den ersten Blick scheint es, als böten die Filmlisten nur wenige Informationen: Die Programme gliedern sich in drei Teile, die wiederum jeweils in zwei Unterabteilungen zerfallen, die stets aus drei Filmen bestehen. Dies ist im Hippodrom bis zum Vorabend des Ersten Weltkriegs die Regel. So sehen die Zuschauer in der Woche vom 14. bis zum 20. März 1908 das folgende Programm:

Erster Teil

I

BAGUETTE MAGIQUE [Der Zauberstab]
L'ENFANT DU MARINIER [Das Kind des Seemanns]
CORDON, SVP [Die Kordel, bitte]

II

CISEAUX MAGIQUES (DIE ZAUBERSCHERE, Eclipse, 1908)
LE CHÂTIMENT [Die Strafe]
FARCES D'ÉCOLIERS (SCHÜLERSTREICHE, Pathé 1905)

Zweiter Teil

III

ÉCOSSE PITTORESQUE [Malerisches Schottland]
RÊVE D'UN FUMEUR D'OPIUM [DER TRAUM EINES OPIUMRAUCHERS, Méliès 1908]
UN FAUVE DANS LA MAISON [Ein Raubtier im Haus]

IV

LE FANTÔME ARTISTE [Das künstlerische Gespenst]
SACRIFICE D'AMOUR [Opfer aus Liebe]
TROMPÉ D'ÉTAGE [Im Stockwerk geirrt]

Dritter Teil

V

BIARRITZ ET SES ENVIRONS [Biarritz und Umgebung]
LA FAUTE D'UN FILS [Der Fehler eines Sohnes]
BELLE-MAMAN HYPNOTISÉE [Die hypnotisierte Schwiegermutter]

VI

POUDRE À RIGOLER [Lachpulver]
JOUETS MÉCANIQUES [Mechanisches Spielzeug]
VENGEANCE DU GÉNÉRAL [Die Rache des Generals]
LE FIL AÉRIEN [Die Oberleitung]

Wie zu jener Zeit üblich, werden die Namen der Regisseure im Programm nicht aufgeführt. Erstaunlicherweise fehlen aber auch Angaben zum Genre.

Parfumerie de la
Société Hygiénique

COTTAN

55, Rue de Rivoli - PARIS

Crème au Lait de Violettes

POUR LES SOINS DE LA PEAU

■ DERNIÈRES CRÉATIONS - Essences pour le Mouchoir: **MUSIDORA - ROSA FLORETTA** ■

**LES PLAQUES
ET PAPIERS**

JOUGLA

**SONT LES
MEILLEURS**

PROGRAMME

Du 14 au 20 Mars 1908

PREMIÈRE PARTIE

Baguette magique
L'enfant du ménage
Cordon, S.V.P.

II

Ciseaux magiques
Le Châtiment
Farces d'écoliers
ENTR'ACTE : 15 minutes

INTERMÈDE

CRONOPHONE GAUMONT... | Les Sépia,
Altair-Marché (Dramen).

PROJECTION DE 145 MÈTRES CARRÉS

DEUXIÈME PARTIE

III
Ecosse pittoresque
Rêve d'un fumeur d'Opium
Un fauve dans la maison

IV

Le fantôme artiste
Sacrifice d'amour
Trompé d'étage

ENTR'ACTE : 15 minutes

Pendant l'entracte, voir les Attractions au Promenoir :
Fusils électriques, Photographie, etc.

IMITATION PARFAITE DES BRUITS

Pour obtenir une DOT aux Enfants,
Ou HÉRITAGE à la Famille.

Et Constituer " Une Retraite pour la Vieillesse

LA MUTUELLE LYONNAISE

Est la plus avantageuse
des Sociétés avec
le National de Sécurité

Versements depuis 5 francs par mois pendant 10 ans seulement

DIRECTION DE PARIS : 2, RUE TAITBOUT, 2



Doch liefern die Titel selbst Hinweise auf die jeweilige Gattung, die das Publikum des Jahres 1908 wohl ohne weiteres versteht: BAGUETTE MAGIQUE oder CISEAUX MAGIQUES sind Trickfilme, bei LE CHÂTIMENT, SACRIFICES D'AMOUR oder LA FAUTE D'UN FILS handelt es sich um Dramen, bei FARCES D'ÉCOLIERS und TROMPÉ D'ÉTAGE um Komödien. Im übrigen bilden sich zu dieser Zeit Paradigmen heraus, die es den Zuschauerinnen und Zuschauern erleichtern, ihre Genre-Kompetenz anzuwenden (daß jemand sich im Stockwerk irrt, ist ein häufig vorkommender Topos, so daß man die Art eines solchen Films leicht vorhersagen kann). Jeder der drei Teile des Programms besteht aus zwei Modulen, jedes Modul setzt sich zusammen aus einer Panoramaaufnahme oder einem Trickfilm, einem Drama (manchmal durch einen Aktualitätsfilm ersetzt, z. B. LE GRAND NATIONAL STEEPLE-CHASE 1908 A LIVERPOOL, 4.-10. April 1908) und einem komischen Film am Ende.

Der Anfang eines jeden Moduls schwankt also zwischen Lumière und Méliès, zwischen den beiden Formen des Erstaunens, welche die lebenden Bilder hervorrufen können: die Wiedergabe des Lebens oder die Erschaffung einer eigenen Welt durch den Film. Auch wenn es sich beim zweiten Film eines Moduls nicht immer um ein Drama handelt, ist die Reihenfolge Drama – Komödie unwandelbar: erst die Tränen, das Mitleid oder die Moral, dann das Lachen. Wie um diesen Eindruck noch zu verstärken, zögert man nicht, das letzte Modul mit gleich zwei Komödien zu beschließen. Im Programm vom 4. bis 10. April 1908 sind das L'ACCORDÉON und BÉBÉ BALLON, zwei Filme, in denen alles außer Rand und Band gerät (mit einem »ausgelassenen Tanz« bzw. einer »wilden Verfolgungsjagd«, wie es im Programm heißt).

Direkt auf die nüchterne Aneinanderreihung der Titel folgen Erläuterungen zu einigen Filmen, wodurch mögliche Zweifel hinsichtlich der Genres endgültig beseitigt werden. Man urteile selbst: »Oh! Aber nicht doch, Monsieur! Wir bedauern Sie keineswegs! ... und wenn uns trotzdem die Tränen kommen ..., dann vor Lachen ..., nicht wahr, Monsieur!« (TROMPÉ D'ÉTAGE). »Er erlebt eine Reihe sehr amüsanten Zwischenfälle.« (LE FIL AÉRIEN). Es handelt sich dabei nicht so sehr um Zusammenfassungen als vielmehr um Hinweise, welche Haltung das Publikum zu den dargestellten Figuren einnehmen soll. Der Ehemann, der aus dem Café nach Hause kommt, verdient kein Mitleid, denn das Abenteuer wird aus dem Blickwinkel der tugendhaften Gattin betrachtet: »Ah! Ah! Monsieur ... das geschieht Ihnen recht! [...] Und Sie glauben, daß wir Sie bedauern, weil Ihnen ein friedliches Paar eine Tracht Prügel verabreicht ...« (TROMPÉ D'ÉTAGE).

Das letzte Thema, das im Programm herausgehoben wird, ist das der technischen Erfindung: Die »Vorführung auf 144 Quadratmetern« Leinwand mit »perfekter Geräuschnachahmung« präsentiert den Zuschauern als weitere Attraktionen während der Pause »elektrische Gewehre, Photographien etc.«, manchmal sogar, als avantgardistisches Verfahren, Bild und Ton zu synchronisieren, ein Zwischenspiel des Cronophone [sic] Gaumont, das in der Woche vom 14. bis 20. März 1908 LES SAPINS und ALLUMEUR-MARCHE (Dranem) darbietet. Wie man sieht, ist das Kino auch ein Ort des Experiments, eine Ausstellung neuer Technologien und ein prä-kinematographisches Museum. Dabei ist die Geschäftsleitung des Hippodrom nicht ganz uneigennützig, denn im Programmblatt sind die Titel durch Anzeigen umrahmt, welche photographische Platten und das Photopapier der Firma Jouglà, kinematographisches Gerät, Filme und Schallplatten anpreisen.

Gut drei bis vier Jahre später ist die Gestaltung des Programms komplexer geworden. Das zeigt die Untersuchung der Kinoprogramme zwischen dem 27. Oktober 1911 und dem 5. Dezember 1912. Die Vorstellungen beginnen um 20.30 Uhr mit der Darbietung von zwei Musikstücken durch ein vierzigköpfiges Orchester. Das Abendprogramm⁸ setzt sich wie folgt zusammen:

Erster Teil

1. Orchester
2. Panorama-Aufnahmen / Reisebild / Dokumentarfilm
3. Drama
4. Tonbilder (*Les Phonoscènes-Gaumont*)
- 4 a Bühnendarbietungen
[5. Komödie]

Zweiter Teil

6. Orchester
7. szenische, humoristische Attraktion (Parodisten, exzentrisches Trio) oder Dokumentarfilm mit Gesangs- und Orchesterbegleitung
8. wissenschaftliche Studie, soziale Studie der »Welt, so wie sie ist« (auch dramatischer Roman genannt)
9. Komödie oder Burleske

Dritter Teil

10. Orchester
11. Zirkusattraktion (Akrobaten, Dressurnummer)
12. Dokumentarfilm oder Panorama-Aufnahmen (und »ästhetische Filme«)
13. Sprechfilme (*Les Film parlants-Gaumont*)
14. Gaumont-Palace Aktualitäten
15. Burleske
16. Orchester

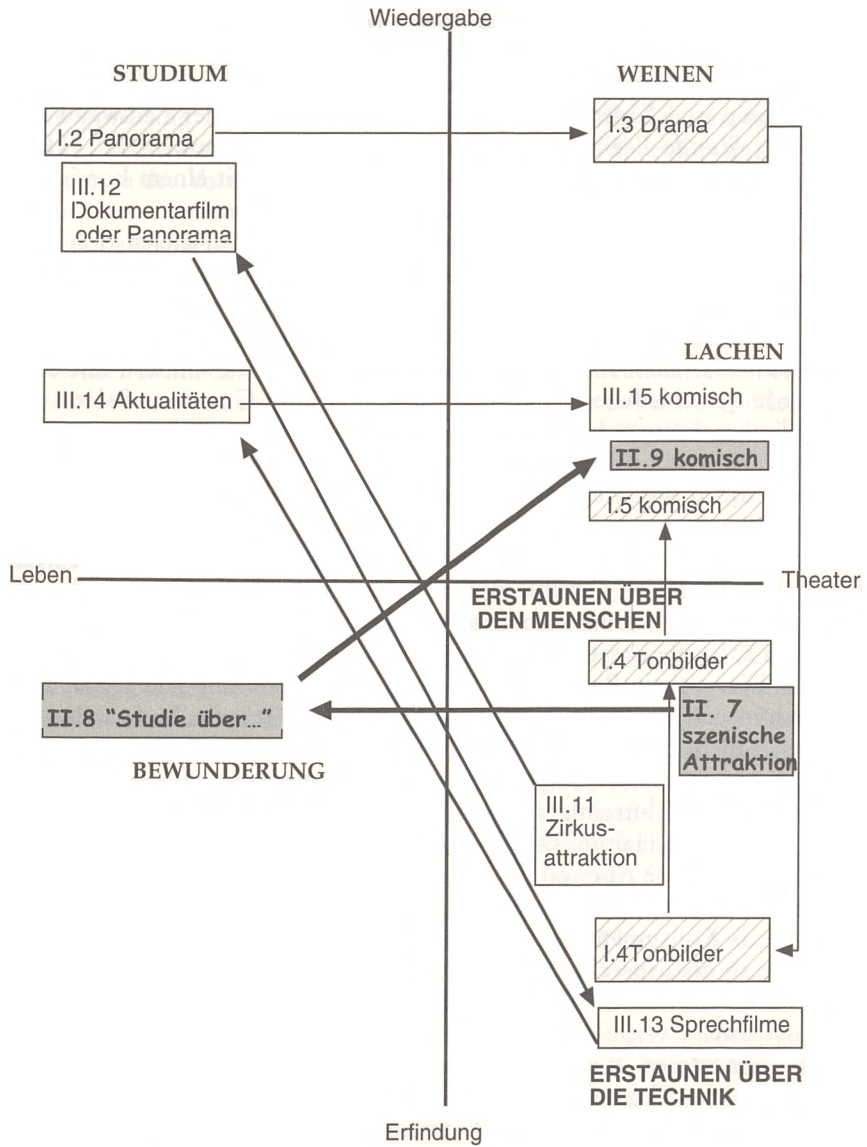
Die Genrebezeichnungen erläutern nun die Filmtitel. Im großen und ganzen entsprechen sie denen der Kataloge, es gibt keine übertriebenen Anpreisungen. Varianten in der Charakterisierung deuten an, mit welcher Wirkung die Betreiber bei der Aufführung von »Serien« jeweils rechnen. Bei den Filmen der Reihe LA VIE TELLE QU'ELLE EST heißt es einmal »soziale Studie«, dann wieder »dramatischer Roman«. Man will den Zuschauer also entweder auf das »Leben« hin orientieren und den Aspekt der Wiedergabe betonen (mit dem Begriff »Studie«, der aus der Malerei und der Photographie stammt) oder auf die künstlerische Nachahmung (Roman). Gemäß demselben Prinzip der paradigmatischen Äquivalenz kann ein Naturbild, das von Sängern und Orchester begleitet wird, auch die Stelle einer szenischen Attraktion einnehmen (LES GORGES DE L'AUDE, mit den Sängern aus Farbach, Walzer für Chor und Orchester, 22. bis 28. Dezember 1911).

In allen Programmen, egal welche Woche man auch betrachtet, ist die Anordnung der Genres (die nun in Klammern angegeben werden) wie auch die der *Music Hall*-Nummern immer die gleiche (vgl. Abb. 2). Auf die musikalische Ouvertüre folgt zunächst die *Wiedergabe* der Wirklichkeit. Die Panorama-Aufnahme oder das Reisebild erfordern eine Haltung des *studium*, wie

es bei Roland Barthes heißt:⁹ Der Zuschauer folgt dabei den Entdeckungen des *operator* (dieser semiologische Begriff ist im Kontext der Frühzeit des Kinos erstaunlich treffend), er muß den Schauwert der gefilmten Szene nachvollziehen und sich ihr mit höflichem Interesse zuwenden. Die zweite Etappe ist dann die der am Theater angelehnten Darstellung (I.3), die an sein Gefühl appelliert und, je nachdem, sein Mitleid oder seine Tränen hervorruft. Dem Drama kommt es also zu, den Zuschauer zur Fiktion hinzuführen (z. B.: LE FOYER DU GRAND-PÈRE [Das Heim des Großvaters]). Danach liegt der Akzent auf der Attraktion, um zwei andere Reaktionen hervorzurufen: Bewunderung angesichts einerseits des Fortschritts der Wiedergabetechnik (Gaumont-Tonbilder, I.4) und andererseits der menschlichen Fähigkeiten (»Les François«, Akrobaten, Gleichgewichtskünstler, I.4a). Manchmal endet dieser Programmteil mit einem oder zwei komischen Filmen (I.5). Eines ist sicher: Am Ende stehen immer das Lachen oder die Bewunderung, niemals die Tränen.¹⁰

Nach einer musikalischen Einleitung beginnt der zweite Teil mit einer meist eher komischen Bühnenattraktion (»Les Merry and Glad«, Parodisten vom 27. Oktober bis 2. November 1911; »The Delmos«, exzentrische Clowns, 12. bis 18. April 1912; II.7). Danach wird die Vorstellung wieder ernst, wobei die Betonung entweder auf dem Pol »Leben« oder auf dem Pol »Theater« liegt. Es gibt demnach zwei einander entgegengesetzte Möglichkeiten: Die erste, die man heute als »kulturell« bezeichnen würde (II.8), erfordert erneut eine Haltung des *studium* angesichts der Darstellung einer »großen historischen Szene« (LES NOCES D'OR [Die goldene Hochzeit], 27. Oktober bis 11. November 1911) oder einer »Studie des Unterwasserlebens« (in derselben Woche), zwei Gattungen also, die wiederum die *Bewunderung* für die Fähigkeiten des Films, derartiges zeigen zu können, hervorrufen sollen. Die zweite Option liegt sehr viel deutlicher im Bereich der *Fiktion*: Hier appelliert die Programmfolge an die Zuschauer, Mitleid für ihresgleichen zu empfinden (LA DETTE D'HONNEUR [Die Ehrenschild], »große dramatische Szene«, 5. bis 12. Januar 1912; NANINE, FEMME D'ARTISTE [Nanine, die Frau eines Künstlers], »dramatischer Roman«, 12. bis 18. April 1912). Und wiederum darf das Publikum am Ende lachen.

Wie schon der zweite beginnt auch der dritte Teil mit einer musikalischen Einleitung, gefolgt von einer Bühnenattraktion (Turner, Dompueur; III.11). Mit einer nun schon geradezu eisern erscheinenden Regelmäßigkeit präsentiert man dem Zuschauer danach einen, wie es im Programm heißt, »Dokumentarfilm« [*documentaire*] (DANS LES FORÊTS CANADIENNES, 5. bis 12. Januar 1912). Über diesen neuerlichen Ausflug ins Gebiet der Wiedergabe bewegt die Vorstellung sich nun auf ihren Höhepunkt zu, mit der Verherrlichung der Erfindung des Kinematographen sowie der Firma, die Eigentümerin des Saals ist. Nacheinander soll das Publikum den technischen Fortschritt bewundern (*Les Film parlants-Gaumont*; III.13), sodann die Fähigkeit der Firma, in allen Teilen der Welt Nachrichten aufzunehmen. Schriftart und Größe des Titels



Programme des Gaumont-Palace 1911-1912

Gaumont-Palace-Actualités (III.14) lassen keinen Zweifel daran, daß dieser Programmpunkt der Clou des Abends ist. Dies belegt auch der folgende Hinweis, der im Programm der Woche vom 27. Oktober bis zum 2. November 1911 zu lesen ist: »Kinematographische Zeitung, die auf der Leinwand und *Stunde für Stunde* Ereignisse aus der ganzen Welt zusammenfaßt« (Herv. F. J.). Und dann, wie gewohnt, endet die Vorstellung mit einem komischen Film sowie der Schlußnummer, der *retraite*, des Orchesters.

Zum Ende des Jahres 1912 wird die Vorstellung von gleich drei Programmpunkten beschlossen, bei denen der Name Gaumont genannt wird: *Les Filmparlants-Gaumont*, *Gaumont-Palace-Actualités* sowie das Orchester mit der *retraite* »Gaumont-Palace«. Hier erfolgt der Abschied vom Publikum zum ersten Mal nicht mehr mit einer lustigen Nummer, sondern mit einer Apotheose verschiedener Angebote aus dem Hause Gaumont-Palace: zunächst die herausragende technische Leistung, dann das »Fenster zur Welt«, *Stunde für Stunde* geöffnet. Darüber hinaus ist es aber nun die *Marke*, die auch noch die musikalische Schlußnummer *signiert*. Der Zuschauer geht also nicht mehr einfach nur in ein Kino, sondern eben in den Gaumont-Palace, einen kultischen Ort, mit der Garantie eines breiten Angebots, das eine weite Skala unterschiedlicher Gefühle weckt, wobei jede Vorstellung verspricht, alle Bedürfnisse immer wieder zu befriedigen. Das Programm erlaubt dem Publikum, dem Saal einen bestimmten Charakter zuzuschreiben, während parallel dazu das Kino seinen Besuchern eine andere, neue Stellung zuerkennt. Dies zeigt sich in den Anzeigen, welche die Filmtitel einrahmen: Anders als 1908 preist man nicht mehr kinematographisches Gerät an, sondern wendet sich direkt an den Zuschauer, sorgt sich um seine Gesundheit (»Besser leben mit reinem Blut. Der Blutreiniger regeneriert das Blut.«), sein Auftreten (Reklame für Tanz- oder Haltungskurse) oder gar um die Fortsetzung des Abends (»Wohin gehen Sie? Aber ja! Ein Souper bei Roger«; »Hippodrome Hotel, möblierte Zimmer tageweise«). Mit anderen Worten, die Besucher werden nun auch als Konsumenten angesehen, und das Kino ist ein Ort, an dem es sich lohnt, sie anzusprechen.

Aus all dem läßt sich schließen, daß ein Abend im Gaumont-Palace alles andere ist als eine *bricolage*, als eine mehr oder weniger zufällige Zusammenstellung von Filmen. Wenn es auch an verschiedenen Punkten möglich ist, unterschiedliche Wege einzuschlagen (den »Pfad« der Kultur oder den der Fiktion zum Beispiel), so zeigt sich dennoch, daß der Ablauf insgesamt wie ein regelrechtes *Programmschema* strukturiert ist, das die Affekte des Publikums reguliert und festzulegen versucht, auf welche Weise es die Vorstellung erlebt. Die emotionale Führung der Zuschauer auf der Landkarte der Genres verdient es in mancherlei Hinsicht, mit demselben Begriff bezeichnet zu werden, der heute für die Zeiteinteilung im Fernsehen verwendet wird. An die Stelle der zufälligen Programmierung ist die Organisation der Affekte des Publikums über entsprechende Programmplätze und -schienen getreten. Die

Abfolge der Filme wird gesteuert gemäß impliziter Überlegungen eines *Programmverantwortlichen*, der die Beziehung zwischen Anbieter und Zuschauer plant und sich fragt, wie man diesen bei der Stange hält, ihn rührt oder in guter Stimmung verabschiedet. In dieser Hinsicht läßt sich eine signifikante Veränderung zwischen 1908 und 1912 beobachten: Während es zunächst darum geht, in der Vorstellung die Kinematographie und ihre Errungenschaften zu betonen, stehen später der Saal selbst und der Anbieter im Vordergrund. Es wird alles getan, um den Zuschauer davon zu überzeugen, daß der Gaumont-Palace allen anderen Kinos überlegen ist. Das Staunen über die Leistungen der Kinematographie macht Platz für eine regelrechte Markenstrategie. Zu Kriegsbeginn kommt es schließlich zu einer wirklichen Umwälzung, die zweifellos mit dem Aufkommen des Langfilms zu tun hat: Das Programm besteht nur noch aus zwei Teilen, wobei der zweite aus dem »großen Film« besteht, während die allgemeinen Aktualitäten und die Kriegsberichte die Vorstellung einrahmen. Die Erfindung des Farbverfahrens *Chronochrome* fungiert dabei als Höhepunkt im ersten Teil.

Genau wie heute das Stammpublikum eines Fernsehsenders dessen Programmschema, ohne sich dessen bewußt zu sein, in seinen Tagesablauf integriert (der Krimiabend, die Nachrichten, der Spielfilm werden zu festen Zeiten ausgestrahlt), bietet ein großes Kino wie der Gaumont-Palace dem Besucher weit mehr als nur ein Programm: nämlich eine Programmierung, d. h. eine Zeiteinteilung, bei der bestimmte Genres in einem festgelegten Rhythmus auf der Leinwand erscheinen. Und es läßt sich sogar vorstellen, daß ein Zuschauer, der sich verspätet hat, auf die Uhr schaut und denkt: »Mit ein bißchen Glück schaffe ich es noch, den Anfang des Dramas nicht zu verpassen.«

Das Programmschema des Gaumont-Palace richtet sich sogar nach den sozialen Gewohnheiten der Besucher, wie die Abweichung von der Regel in der Woche vom 22. bis zum 28. Dezember 1911 belegt. Hier drehen sich die Filme aller Gattungen um das Thema Weihnachten: das Drama (NOËL TRAGIQUE [Tragische Weihnacht]), die Tonbilder (LE NOËL D'ADAM [Adams Weihnacht], LE Credo DU PAYSAN [Das Glaubensbekenntnis des Bauern]), die Komödie (LE NOËL DE BÉBÉ [FRITZCHEN FEIERT WEIHNACHTEN, Louis Feuillade, Gaumont 1911]); dazu wird der gewöhnliche Programmablauf noch ergänzt durch LA NATIVITÉ (DIE GEBURT CHRISTI, Louis Feuillade, Gaumont 1910), angekündigt als »große religiöse Szene« mit Musik von Hector Berlioz und César Franck.¹¹

Eine Kinovorstellung erscheint uns heute oft als eine Art Auszeit in unserem sozialen Zeitgefüge, so als ob der Zuschauer, der sich der Fiktion hingibt, freiwillig zu einem Gefangenen würde. Das Kino stünde damit im Gegensatz zum Fernsehen, dessen *flow* sich den Gegebenheiten unseres Lebens anpaßt. Die Untersuchung der Programmgestaltung in einem großen Pariser Kino Anfang des vergangenen Jahrhunderts zeigt dagegen, daß die Vorstellung dort viele Merkmale mit der Serialität des Fernsehens und seiner Mischung aus

horizontaler und vertikaler Programmierung teilt: Zu nahezu regelmäßigen Zeiten bietet die Abfolge der Filme bestimmte Gattungen an und verspricht dem Zuschauer somit die dazu gehörenden Gefühlsregungen. Und mir gefällt der Gedanke, daß der Kinogänger des Jahres 1910 sich in den Programmen des Gaumont-Palace mit derselben Sicherheit zurechtgefunden hat wie heute der Fernsehzuschauer im Sendeschema seines Lieblingskanals ...

Aus dem Französischen von Frank Kessler

Anmerkungen

1 Plakat des Modern Cinéma Lumière, abgebildet in *L'Invitation au cinématographe*, Maeght éditeur, Paris 1993, unpaginiert.

2 Vgl. François Jost, »La promesse des genres«, *Réseaux*, Nr. 81 (Januar-Februar 1997) S. 11-32, (englische Fassung: »The promise of genres«, *Réseaux. The French Journal of Communciation*, vol. 6, no. 1, 1998, S. 99-121). In diesem Aufsatz habe ich die Theorie der Genres als Versprechen ausführlich dargestellt. Festzuhalten ist jedoch, daß sich dieser Gedanke bereits bei Ricciotto Canudo findet: »Die Aufführungen bewegen sich zwischen zwei Extremen der Gefühlsäußerung: dem *sehr Anrührenden* und dem *sehr Komischen*. Die Plakate versprechen, beides zu bieten und es miteinander zu verbinden.« (»La Naissance du sixième art. Essai sur le cinématographe«, *Les Entretiens idéalistes*, Bd. X, Nr. LXI, 25. 10. 1911 (wieder abgedr. in Canudo, *L'Usine aux images*, Séguier / Arte édition, Paris 1995, für die zitierte Passage siehe dort, S. 34).

3 Georges Dureau, »Le Cinéma et le théâtre«, *Ciné-Journal*, 15. 9. 1908 (Herv. F. J.).

4 Gustave Babin, »Les Coulisses du cinématographe«, *L'Illustration*, 28. 3. 1908 (Herv. F. J.).

5 Vgl. Georges Méliès, »Die Filmaufnahme« [1907], *KINtop 2* (1993), S. 15 u. 17.

6 »M. Claretie et le cinématographe«, *L'Illustration*, 26. 11. 1908. Claretie verwendet in dem hier wiedergegebenen Ge-

spräch den Ausdruck »ein Schauspiel vom Lehnstuhl aus« (*spectacle dans un fauteuil*) auf nicht ganz eindeutige Weise. Einerseits meint er damit die Wiedergabe der Wirklichkeit, andererseits wird auch das Theater auf ähnliche Weise gesehen, wie im weiteren Verlauf des Texts deutlich wird: »Welch ein erstaunlicher, geradezu märchenhafter Eindruck, sagte mir ein Freund, der neben mir im Charras saß, welch verblüffender Zauber, wenn zum Beispiel, was natürlich unmöglich ist, der Kinematograph zu den Zeiten Talmas oder, näher bei uns, Rachels schon existiert und uns Gesten, Posen, Haltung und Gang Talmas überlieferte.« In dieser Textpassage scheint Claretie die im Theater aufgenommenen Szenen gleichfalls als eine Art Wiedergabe der Wirklichkeit zu betrachten (auch wenn er diesen Gedanken im folgenden Abschnitt wieder abschwächt). [François-Joseph Talma (1763-1826) und Rachel (eig. Elisabeth Félix, 1820-1858) waren gefeierte Schauspieler der Comédie-Française; Anm. d. Übers.]

7 Hinter den französischen Titeln ist in eckigen Klammern eine wörtliche Übersetzung angegeben. In runden Klammern und in Kapitälchen werden deutsche Titel, dazu noch Produktionsgesellschaft und -jahr angegeben, die in Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Winterberg, München 1991, aufgeführt sind. Da aus den Kinoprogrammen lediglich Titel bekannt sind, sind diese Zuordnungen un-

sicher. Mangels Kenntnis der jeweiligen Filme lassen sich die Titel auch nur annäherungsweise übersetzen (Anm. d. Übers.).

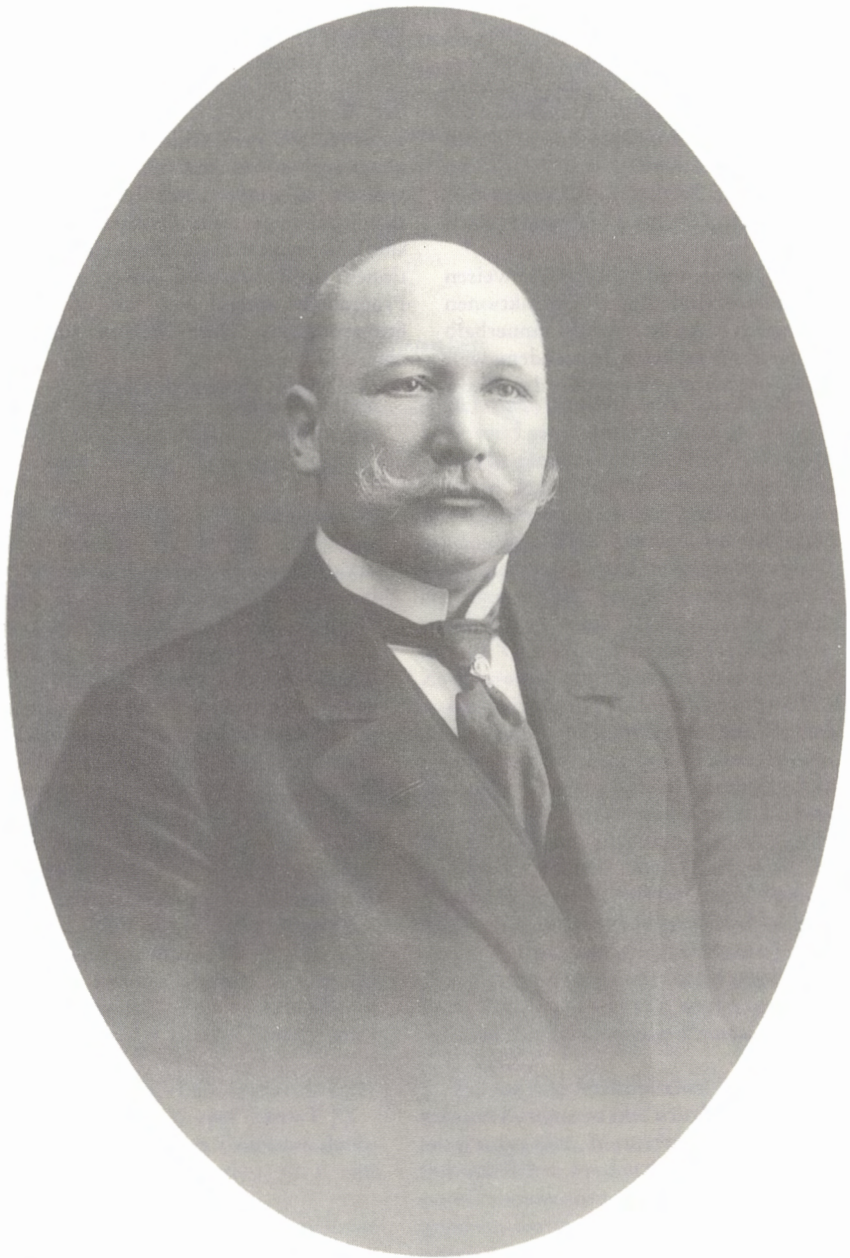
8 Es geht hier nicht um die einzelnen Nummern des Programms, sondern um die Abfolge der im Programm vorgesehenen Affekte und Emotionen.

9 Vgl. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du Cinéma / Gallimard, Paris 1980.

10 Typographie und Schriftgröße weisen die Tonbilder eindeutig als Attraktionen aus, dennoch kann ihre Position innerhalb des Programms variieren, je nachdem, welchem Genre sie angehören. In der Weih-

nachtszeit (22. bis 28. Dezember 1911) stehen die *phonoscènes* LE NOËL D'ADAM und LE CREDO DU PAYSAN zwischen der Bühnendarbietung und den komischen Filmen. In der Woche vom 27. Oktober bis zum 2. November 1911 schließt der erste Teil nicht mit komischen Filmen, was untypisch ist, sondern mit Tonbildern (die möglicherweise humoristischer Natur sind). So findet man durchaus einige Variationen, doch insgesamt bewegen sich die Programme entlang ein- und derselben Stimmungslinie (vom Weinen zum Lachen).

11 Vgl. Anm. 7 (Anm. d. Übers.).



Jean Desmet (1875-1956)

Weißer Sklavinnen und deutsche ›Kultur‹

Filmverleih und Programmstrategien von Jean Desmet in den Niederlanden 1910-1914

Jean Desmet (1875-1956) begann seine Karriere auf Jahrmärkten, wo er ab 1907 mit einem Wanderkinematographen namens Imperial Bio unterwegs war. 1909 eröffnete er sein erstes ortsfestes Kinematographentheater, das Cinema Parisien in Rotterdam, dem im Jahr darauf ein zweites Parisien in Amsterdam und bald weitere Kinos folgten. 1910 weitete er sein Filmgeschäft auch auf den Vertrieb aus. Er hatte gelegentlich Filme an Dritte verliehen, professionalisierte nun aber den Verleih durch den Ankauf kompletter Programme von der Westdeutschen Film-Börse. Ab November 1910 inserierte er regelmäßig in der Schaustellerzeitschrift *De Komeet*, dem Branchenblatt für Betreiber von Wanderkinematographen wie von ortsfesten Kinos. Desmets Kundschaft wuchs derart rasch an, daß er separate Hauptbücher für seine ausgehende Korrespondenz sowie ›Kundenbücher‹ mit Details über die verliehenen Programme und Einzelfilme anlegte. Noch vor Jahresende erwarb Desmet seinen ersten Langspielfilm, obwohl er zunächst hauptsächlich mit kompletten Programmen und mit Kurzfilmen handelte. Ab Frühjahr 1911 löste der Langspielfilm tiefgreifende Veränderungen aus in den Bereichen der Programm- und Genrestruktur, der nationalen Filmproduktion, der Kinowerbung, der Gestaltung von Verleihverträgen und -tarifen sowie der allgemeinen Konkurrenzsituation auf dem Markt. Aus Desmets Geschäftskorrespondenz geht hervor, daß die Kinobetreiber bei Langspielfilmen sehr hohe Ansprüche an die geliehenen Kopien stellten. Der nachfolgende Beitrag, der untersucht, wie Desmet seine Importe aus Deutschland in den Niederlanden auf den Markt brachte, macht zugleich deutlich, daß sich die Durchsetzung des Langspielfilms und die Einführung des exklusiven ›Monopolfilms‹ nicht nur auf den Vertrieb auswirkten, sondern auch auf die Programmstruktur.

Die Anfänge von Desmets Verleih und die Konsolidierung seines Kundenstamms 1910-1912

Im November 1910 begann Desmet mit dem regelmäßigen Filmverleih und dem Aufbau eines festen Kundenstamms. Teils griff er dabei auf seine Bekannten aus Schaustellerkreisen zurück: Zwischen November 1910 und Sommer 1911 trieb Desmet regelmäßigen Handel mit Betreibern von Wander-

kinematographen. Die größten Unternehmen, Alex Benner und die Gebrüder Willy und Albert Mullens, gehörten zu seinen wichtigsten Kunden. Er belieferete aber auch Antoon Wegkamp, Dirk Schouten, Willem Hommerson und Carl Welte. Teils gewann Desmet Eigentümer und Geschäftsführer neugegründeter ortsfester Kinos als Kunden, aber auch Kinobetreiber, die zuvor, wie J. F. Strengholt in Rotterdam, noch seine direkten Konkurrenten gewesen waren.

Von Anfang an war klar, daß die kleine Gruppe der Wanderkinobetreiber nicht Desmets wichtigste Abnehmer sein konnten. Die große Zahl neueröffneter Kinematographentheater mit wöchentlichem Programmwechsel bewog Desmet dazu, sich hauptsächlich den Betreibern ortsfester Kinos zuzuwenden: 1911 war P. Silvius, Kinobesitzer in Dordrecht, einer von Desmets größten Kunden. Ab März des Jahres schickte er Silvius zwei Filmprogramme, d. h. 14 oder 15 Titel pro Woche.¹ Die Filme wurden über das Rotterdamer Cinema Parisien verschickt, wo der Betriebsleiter Heinrich Voltmann, ein Verwandter Desmets, die Kopien jeweils vor dem Versand überprüfte. Rotterdam wurde Desmets Verleihzentrum für den Südwesten der Niederlande. So konnten Buchungen mit Blick auf Spielorte und Einzugsgebiete vergeben werden, und die Filmkopien mußten zum wöchentlichen Programmwechsel nicht in Städte am anderen Ende des Landes verschickt werden.

Durch zahlreiche Neugründungen von ortsfesten Kinos stieg Desmets Kundschaft zwischen Herbst 1911 und Frühjahr 1912 sprunghaft an. Desmet bot neben Filmen auch Projektoren, Zuschauerstühle und ganze Sitzreihen an. Seine im *Komeet* inserierten Wochenprogramme waren für einen Tag oder eine Woche auszuleihen, zu einem Preis ab hfl 25,- für 1200 bis 1500 Meter Film pro Woche.² Für die technische Ausrüstung akzeptierte Desmet Ratenzahlungen. In diesen Fällen galt die Ausrüstung bis zum vollständigen Zahlungseingang als gemietet. Die Käufer von Geräten verpflichteten sich zur Abnahme von Filmen bei Desmet über einen festen Zeitraum, meist ein Jahr. Somit waren alle Einkäufer von Desmets Filmprojektoren für eine gewisse Zeit an seinen Verleih gebunden. Einer der frühesten Verträge, mit Johan Laudan, einem Kinobetreiber in Tilburg, ist erhalten.³ Im September 1911 vermietete Desmet an Laudan einen Motor mit Dynamo, was Laudan dazu verpflichtete, mindestens 1500 Meter Film pro Woche zu hfl 60,- abzunehmen. In den Jahren 1911 und 1912 war Laudan auch einer der größten Einkäufer bei Desmet. In einem anderen Fall verkaufte Desmet einen Pathé-Projektor samt Zubehör (Diaprojektion und Motor) an C. Betlehem und A. J. van Roon in Den Helder.⁴ Diese mußten ein Jahr lang für jeweils hfl 60,- Programme mit einer Länge zwischen 1300 und 1500 Metern ausleihen (inklusive einer automatischen Verlängerung um mindestens ein weiteres Jahr).⁵ So wurden sie zu langfristigen Stammkunden Desmets.

Filmlieferungen aus Einzelabschlüssen wurden anfangs ausschließlich im Rahmen kompletter Programme ausgeführt. 1911 bestanden diese Program-

CINÉMA PARISIEN
 28^A KORTE HOOGSTRAAT
 ROTTERDAM
 MODERN
 BIOSCOOP
 THÉÂTER
 DIRECTEUR
 JEAN DE SMET

SENSATIONS
 POÉTIQUE
 ACTUALITÉ-ARTISTIQUE
 FANTASIE-OPÉRETTE
 DRAMATIQUE
 SPORTIF

INTERESSANT VOOR VOLWASSENEN
 LEERZAAM VOOR KINDEREN

ELKEN DAG
 2 TOT 5 EN VAN 7 TOT 12 UUR
 ZON EN FEESTDAGEN DEN GEHEELEN DAG VAN AF 2 UUR

DOORLOPENDE BIOSCOOPVOORSTELLINGEN
 MEN KAN BINNEN KOMEN OP WELK UUR MEN BEHOEFT NIET TE
 WACHTEN DE BEZOEKERS ZIEN ALTIJD HET GEHEELE
 PROGRAMMA ZO DAT MEN NIET MEER AAN EEN VASTEN TIJD GEBONDEN IS

PRIJZEN DER PLAATSEN

AVONDVOORSTELLINGEN			MATINÉES				
1 st RANG	F. 0.40	2 ^{de} RANG F. 0.25	3 ^{de} RANG F. 0.15	X	1 st RANG F. 0.25	2 ^{de} RANG F. 0.15	3 ^{de} RANG BIJZONDER F. 0.10

(DE DIRECTIE JEAN DESMET)

IEDERE VRIJDAG NIEUW PROGRAMMA
 ZONDAG 'S NA AFLOOP DER MATINÉES (4 UUR) WORDEN DE PRIJZEN 2^{de} EN
 3^{de} RANG MET 50^{ct} PER PLAATS VERHOOGD

Plakat Cinéma Parisien, Rotterdam (1909)

me durchschnittlich aus sieben Filmen, d. h. etwa 1250 bis 1500 Metern Film. Der Umfang erhöhte sich bald erheblich auf 2200 bis 2500 Meter. Aus Kostengründen genügte zahlreichen Kinobetreibern eine Länge von ungefähr 1500 Metern. Aus demselben Grund fragten einige nach älteren Filmen nach. Vor allem Wanderschausteller versuchten so günstig wie möglich an die Filme zu kommen. »Bedenken Sie, daß wir kleine Leute sind«, heißt es etwa in einem Brief von Henry Frères.⁶

Der Standardpreis für ein Programm von sieben bis neun Titeln lag 1911 zwischen hfl 35,- und hfl 60,-. In einigen Fällen berechnete Desmet Meterpreise von einem Cent pro Meter für einen Tag, zwei Cents für drei Tage und fünf Cents für eine Woche. Diese Preise galten normalerweise für Wanderkinematographen und ortsfeste Kinos in Kleinstädten der Provinz. M. A. van Boekhout, Betreiber des Bellamy Kinos in Vlissingen, das später von Desmet übernommen wurde, zahlte beispielsweise wöchentlich nur hfl 100,- für zwei Wochenprogramme mit einer Länge zwischen 1700 und 1900 Metern.⁷ Die Preise waren nach Regionen und Ortsgröße gestaffelt. 1911/12 bezahlte Carl Welte, der durch den Norden der Niederlande (sicherlich nicht der wohlhabendste Teil des Landes) tourte, einen Tagessatz zwischen hfl 10,- und hfl 15,- für Programme mit ungefähr fünf Filmen (sonntags lag er entsprechend der steigenden Umsatzerwartung höher) oder hfl 17,50 für zwei Tage. Seine Jahrmarktkonkurrenten Vet Wegkamp und Schouten zahlten hfl 17,50 bzw. hfl 12,50 am Tag für jeweils sieben bis acht Titel.⁸

Die Zusammensetzung von Desmets Filmprogrammen um diese Zeit läßt sich anhand der Programmgestaltung von Desmets Rotterdamer Kino Parisien und derjenigen von Strengholts Kinos, Desmets Rotterdamer Kunden und Konkurrenten, rekonstruieren.⁹ Aus den Unterlagen des Desmet-Archivs im Amsterdamer Filmmuseum geht hervor, daß die Programme von Desmets Parisien stets mit einer Wochenschau begannen. Auf diese folgte manchmal ein nichtfiktionaler Film, an den sich eine Folge von Humoresken und Melodramen anschloß. Das Programm endete eher mit einem dramatischen als mit einem komischen Sujet. Allerdings waren Desmets Kunden keineswegs gezwungen, die Filme in dieser Reihenfolge zu zeigen. Desmet schickte Strengholt für seine drei Kinos nur selten eine Wochenschaukopie. Strengholt eröffnete die Vorstellungen meist mit einem nichtfiktionalen Film, gefolgt von Melodramen und Humoresken. Setzte er die Wochenschau ein, dann meist auf Kosten des nichtfiktionalen Films.

Normalerweise bestand ein Programm aus sieben Filmen. Die Hauptattraktion – gewöhnlich ein Drama – stand in der Regel an sechster Stelle und war in der Regel der längste Film des Programms. Ab Frühjahr 1911 erschienen auf den Rechnungen Desmets Filme wie *LA CADUTA DI TROIA* (Itala 1911) sowie dänische und deutsche Spielfilme mit einer Dauer zwischen einer halben und einer Dreiviertelstunde (sog. Zwei- oder Dreiakter). Da die Westdeutsche Film-Börse, Desmets größter Zulieferer, nur selten lange Filme an-

bot, hatte Desmet vor 1911 nur zwei Langfilme im Angebot, die er beide einzeln erworben hatte. Im Sommer 1911 wechselte er zur Deutschen Film-Gesellschaft, die ihm eine regelmäßige Versorgung mit Kurzfilmprogrammen und mit Langfilmen bieten konnte. Aber auch diese Programme schlossen Langfilme nicht als feste Bestandteile ein. Das wurde erst 1912 üblich. 1911 mußten die weniger vornehmen Kinos noch immer mit Programmen arbeiten, deren längste Filme mit knapp über 300 Metern Einakter von etwa einer Viertelstunde Projektionsdauer waren.

Mit Blick auf die Verteilung der Genres in den Programmen ist festzustellen, daß 1910 noch große Nachfrage nach Aktualitäten bestand. Allgemein sehr beliebt waren z. B. die Begräbnisse Edward VII. von England und Leopold II. von Belgien. In Maastricht hatte W. J. van Lier die Konzerthalle für abendliche Filmvorführungen gemietet. Im Dezember 1910 beschwerte er sich über Desmets Programme. Er sei nicht gewillt, seine Abendprogramme mit Melodramen und »albernen Humoresken« zu bestreiten. »Sind Sie ganz sicher, daß sie nichts von aktuellem Interesse haben?«, fragte er bei Desmet nach. Dabei denke er nicht nur an Aktualitäten – jeder neue Film, der sich auf aktuelle Trends beziehe, sei passend. Van Lier fragte gezielt nach Naturbildern, die sich auch anderswo großer Beliebtheit erfreuten.¹⁰ Im Oktober 1911 bat J. F. Mounier aus Den Bosch Desmet, die Pathé-Wochenschau durch Naturbilder zu ersetzen, da diese »[...] hier sehr viel verlangt werden, und wir in den letzten zwei oder drei Wochen kein einziges gesehen haben.« Naturbilder, wissenschaftliche Filme und andere Genres mit Bildungswert waren in den ganzen 1910er Jahren beim niederländischen Kinopublikum gern gesehen. Sie bildeten einen festen Bestandteil der kommerziellen Filmprogramme, wurden aber auch separat etwa in Schulvorführungen eingebaut. Desmet selbst stellte gelegentlich Programme für Bildungsveranstaltungen zusammen. Zugleich hatte er aber auch Kunden, die ausschließlich Melodramen und Feerien verlangten, insbesondere wenn diese in mehrfarbiger Kolorierung zu bekommen waren. Naturbilder und Aktualitäten blieben auch nach der Einführung langer Filme beliebt, die Nachfrage nach kolorierten fiktionalen Kurzfilmen indes nahm deutlich ab.

Filme am laufenden Kilometer

Das Jahr 1911 stand in den Niederlanden ganz im Zeichen der Durchsetzung des langen Spielfilms, der dänischen und deutschen Film Dramen sowie von Asta Nielsen, dem ersten international bekannten Spielfilmstar.¹¹ Desmet hatte Ende 1910 den Langspielfilm *LA VIE ET LA PASSION DE NOTRE SEIGNEUR JÉSUS CHRIST* (Pathé 1907) angekauft und Anfang 1911 *DEN HVIDE SLAVEHANDEL* (*DIE WEISSE SKLAVIN I*, Nordisk 1910) verliehen. Die Mode der Langspielfilme erreichte die Niederlande jedoch erst mit der Fortsetzung *DEN HVIDE SLAVE-*



HANDELS SIDSTE OFFER (DIE WEISSE SKLAVIN II, Nordisk 1911). Am Samstag, den 16. März hatte dieser dänische Thriller zugleich in Anton Nöggeraths Bioscope-Theater und in Willy Mullens' Grand Théâtre, beide in Amsterdam, seine nationale Premiere.¹² Das *Handelsblad* schrieb:

Dem Film ist sehr leicht zu folgen, und er ist stellenweise sehr wahrheitsgetreu. Wir sehen, wie ein Mädchen in die Hände weißer Sklavenhändler fällt, die es in ein Haus einsperren, wo sie es mißhandeln und schließlich zu verkaufen trachten. Entführungen mit dem Auto, maskierte Männer, Zweikämpfe auf Dächern usw. erscheinen in schneller Folge auf der Leinwand. Am Ende dieser aufregenden Geschichte gelingt es einem Ingenieur, der zu Beginn Zeuge der Entführung des Mädchens gewesen war, es aus den Händen der Schurken zu retten. Diese Liebesgeschichte dauert etwa eine Stunde.¹³

Am selben Tag, an dem der Film von der Konkurrenz uraufgeführt wurde, gelang es Desmet, von der Deutschen Film-Gesellschaft eine Kopie zu bekommen. Eine Woche später wurde sie im Union-Theater in Amsterdam gezeigt, das erst kurz zuvor, am 4. März, eröffnet worden war. Mit dem sensationsheischenden Herangehen an den umstrittenen Stoff des Frauenhandels trug DIE WEISSE SKLAVIN II beträchtlich zur Beliebtheit dänischer Filme in den Niederlanden bei. Dieser Film festigte die Reputation der langen Spielfilme wie der ortsfesten Kinos als ihrer geeigneten Abspielstätten. Zum ersten Mal wurde über einen Langspielfilm ausführlich in der niederländischen Presse berichtet: DIE WEISSE SKLAVIN II war derart begehrt, daß der Zusatz »Teil II« geflissentlich unterdrückt wurde.

So war der Trend der nachfolgenden dänischen Langspielfilme vorgezeichnet: VED FÆNGSLETS PORT (Nordisk 1911) etwa ist ein erotisches Melodram über einen jungen Playboy, der ein Mädchen aus einfachem Hause verführt und des Hauses verwiesen wird, um dann als Einbrecher dorthin zurückzukehren. Diesen Film zeigte Nöggeraths Bioscope-Theater Anfang April 1911. Desmet gelang es, wiederum eine konkurrierende Kopie von der Deutschen Film-Gesellschaft zu erhalten, die er unverzüglich in den Verleih nahm.¹⁴

Durch seine Importe aus Deutschland war Desmet in der Lage, auf den Trend zu längeren Filmen schnell zu reagieren. Noch im April verlieh er VED FÆNGSLETS PORT sowie LA CADUTA DI TROIA (Itala 1911) und das deutsche Drama DAS GEFÄHRLICHE ALTER (Messter 1911). Im Mai startete HEISSES BLUT (Deutsche Bioscop 1911), inszeniert von Urban Gad mit Asta Nielsen in der Hauptrolle.¹⁵

Der Dreiakter AFRUNDEN (Kosmorama 1910), die erste Zusammenarbeit von Asta Nielsen und Urban Gad, war Ende 1910 in Deutschland und anderen Ländern gestartet worden. Dieser Film scheint jedoch in den Niederlanden erst nach dem Erfolg von DIE WEISSE SKLAVIN II in den Verleih gelangt zu sein. Wahrscheinlich zeigten ihn Alberts Frères im Amsterdamer Grand Théâtre in der zweiten und dritten Aprilwoche 1911 unter dem Titel LEVENS AFRONDEN (Der Abgrund des Lebens).¹⁶ Desmet selbst besaß keine Kopie von AFRUNDEN. Er durfte jedoch die Kopie eines Konkurrenten an einige Kinos in abgelegenen Orten des Landes verleihen.¹⁷ Im April und Mai zeigte Desmet auch den amerikanischen Langspielfilm UNCLE TOM'S CABIN (Vita-graph 1910), wobei er wiederum auf eine Fremdkopie zurückgriff.¹⁸ Schließlich hauchte der Ansturm auf lange Filme auch Desmets Kopie von Pathés PASSIONS-SPIELE neues Leben ein: Der Film wurde ab Frühjahr 1911 wieder regelmäßig nachgefragt.

Ihre außergewöhnliche Länge brachte den deutschen und dänischen Spielfilmen den Spitznamen ›Kilometerfilme‹ ein. Im August 1911 erwarb Desmet von der Deutschen Film-Gesellschaft die Pathé-Produktion LES VICTIMES DE L'ALCOOL (OPFER DES ALKOHOLS, 1911, 795 m, Regie: Gérard Bourgeois) sowie das unter der Regie von Max Mack in der Berliner Halbwelt spielende Drama DIE BALLHAUS-ANNA (Vitascope 1911), das offiziell 960 Meter, laut Desmet aber nur 892 Meter lang war. Im September wählte Desmet den Film AVIATIKEREN OG JOURNALISTENS HUSTRU (DER AVIATIKER UND DIE FRAU DES JOURNALISTEN, Nordisk 1911, 1160 m). Das war der erste Film aus dem Angebot der Deutschen Film-Gesellschaft, der die 1000-Meter-Marke übertraf. Ab September 1911 war fast jedes Programm der Deutschen Film-Gesellschaft mit einem Film zwischen 500 und 1200 Metern bestückt, überwiegend aus dänischer oder deutscher, gelegentlich auch aus französischer, italienischer oder amerikanischer Produktion. Ab 1911 konzentrierte Desmet seine Öffentlichkeitsarbeit vor allem auf diese Langspielfilme.

Die Auswirkungen der Beliebtheit längerer Filme auf Desmets Verleih lassen sich an seinen Kontakten zu Alex Benner und den Gebrüdern Mullens beobachten. 1911 war Alex Benner noch immer als Wanderschausteller unterwegs. Er gastierte im Sommer auf Jahrmärkten und mietete im Winter feste Spielstätten.¹⁹ Nach ersten Lieferungen im Februar 1911 wurde er ab Mai zum festen Abnehmer der Filme Desmets. Benner übernahm gewöhnlich vierzehn Titel aus Desmets Angebot und erhielt mit jeder Lieferung ungefähr 2450 Meter Film. Branchenüblich wechselte er seine Programme ein- bis zweimal



pro Woche, was bedeutet, daß sein Filmnachschub 1911 völlig von Desmet abhängig war.

Ab Mai 1911 lieh Benner für verschiedene Anlässe »Das weisse Sklavemädchen« (d.h. wohl WEISSE SKLAVIN II). Als Desmet ihm das erste Mal den Film gab, informierte er Benner, daß der Film drei »Teile« (Rollen) habe, die eine nach der anderen vorgeführt werden mußten. Dieser Gedanke war offenbar so neu, daß er besonderer Erwähnung bedurfte. Offensichtlich handelte es sich um den ersten oder einen der ersten langen Filme, die Benner aufführte. Er wurde mit einem Satz Reklamematerial geliefert, der elf normal große Plakate und ein dreiteiliges Plakat enthielt.²⁰

Im August zeigte Benner LES VICTIMES DE L'ALCOOL, eine klassische Fabel vom Zerfall einer Familie durch die Trunksucht des Vaters – ein Thema, das sich bereits in vielen Laterna magica-Serien des 19. Jahrhunderts findet.²¹ LES VICTIMES DE L'ALCOOL war wohl sehr beliebt, da Benner den Film im Oktober und Dezember erneut lieh. Die meisten der 1911 an Benner verliehenen Programme enthielten allerdings keine langen Filme. Zumindest auf den Jahrmärkten kam der Langspielfilm noch wenig zum Einsatz. Am 21. Dezember eröffnete Alex Benner sein erstes ortsfestes Kino, das Bioscope-Theater in Bergen op Zoom.²² Mitte Januar 1912 hatte Benner von Desmet einen großen Bestand von Filmen angekauft, die dort noch nie zuvor gezeigt worden waren.²³ Damit endet zugleich seine Geschäftsbeziehung mit Desmet.

Die Gebrüder Mullens standen zwischen 1910 und 1912 mit einem Bein auf dem Jahrmarkt und mit dem anderen in der ortsfesten Kinoszene. Sie zeigten Filme in angemieteten Spielstätten wie dem Haus für Kunst und Wissenschaften in Den Haag oder im Grand Théâtre in Amsterdam, das Albert Mullens kurzzeitig erworben hatte. Im Sommer 1911 waren sie außerdem nach wie vor mit ihrem Wanderkinematographen im Tourneegeschäft tätig. Von Mai bis August liehen sie von Desmet üblicherweise kurze Sujets, die sie als Lückenfüller einsetzten.²⁴ Ab 1912 jedoch verlangten sie deutlich mehr Material. In diesem Jahr liehen sie in einem Rhythmus von ein bis zwei Wochen einen oder mehrere Filme von Desmet. 1911 hatten die Mullens zwei von Desmets Langfilmen aufgeführt: HEISSES BLUT findet sich im Mai auf ihrem Programmzettel, im August WEISSE SKLAVIN II, der eine Reihe von

Nachahmungen auslöste, die Kapital aus seinem Erfolg zu schlagen versuchten. Die Wörter ›weiß‹, ›weiße Frauen‹ und ›weibliche Sklaven‹ allein genügten bereits, um Verleiher und Kinobetreiber zu überzeugen. 1911 brachte die deutsche Produktionsfirma Vitascopie DIE WEISSE SKLAVIN III heraus, den Desmet im Juni in den Verleih nahm und umgehend den Gebrüdern Mullens anbot. Diese zeigten sich jedoch von dieser WEISSEN SKLAVIN wenig beeindruckt und lehnten das Angebot ab. Weder die Begleittexte noch die Plakate gaben ihrer Ansicht nach den wahren Inhalt des Films wieder. Im Juni 1911 schrieben sie an Desmet: »Teilen sie der Firma, von der Sie diesen Film gekauft haben, schlicht mit, daß dies ein betrügerischer Versuch ist, aus der Werbung für DIE WEISSE SKLAVIN Nr. 2 Kapital zu schlagen.«²⁵ Ebenfalls im Juni lieh Benner bei Desmet AMORE DI SCHIAVA (DIE SCHWARZE SKLAVIN, Cines 1910), der den Trend der ›Weißen-Sklavinnen-Filme‹ auszubeuten versuchte, jedoch nur ein Einakter mit einer Länge von 310 Metern war.²⁶

Vermutlich vom Erfolg ihres Rivalen Benner inspiriert, orderten die Gebrüder Mullens im September und Oktober 1911 LES VICTIMES DE L'ALCOOL für Aufführungen in Maastricht, Weert, Roermond und Haarlem. Hommerston, ein weiterer Konkurrent, mietete den Film für dieselbe Zeit zur Vorführung in Bussum und Amersfoort. LES VICTIMES DE L'ALCOOL hatte jedoch nicht überall Erfolg. Der Wanderschausteller Carl Welte zeigte den Film im September 1911 auf dem Volksfest in Meppel – der Zuspruch des Jahrmärktepublikums blieb jedoch aus: »Gestern sandte ich ›Alcohol‹ an Ihre Adresse zurück, da er die Leute hier aus meinem Zelt getrieben hat. Sie wollen kein Stück davon mehr sehen. Sie fragten mich, ob ›Alcohol‹ zurückkommen würde, und als ich dies verneinte, sagten sie: Gott sei dank, was hat ein solcher Film auf einem Jahrmarkt verloren?«²⁷

1912 hatten die meisten größeren Städte ein oder mehrere ortsfeste Kinos. Noch konnten sich die Wanderkinovorführungen der Gebrüder Mullens behaupten. Allerdings sollte 1912 das letzte Jahr sein, in dem sie auf Jahrmärkten und in angemieteten Hallen gastierten.²⁸ Sie bestellten nun bei Desmet in einem gegenüber 1911 deutlich beschleunigten Turnus lange, vor allem dänische Filme. Am beliebtesten waren DEN SORTE KANSLER (DER SCHWARZE KANZLER, Nordisk 1912) unter der Regie von August Blom und DE FIRE DJÆVLE (DIE VIER TEUFEL, Kinografen 1911), inszeniert von Alfred Lind und Robert Dinesen. DEN SORTE KANSLER war ein Abenteuerfilm in historischen Kostümen über einen skrupellosen Herrscher, der seine Tochter gegen ihren Willen an den Prinzen des Nachbarreichs verheiraten will. Wie in früheren Filmen von Blom waren die Schauplätze realistisch und unter subtiler Verwendung von Lichteffekten in Szene gesetzt.²⁹ DE FIRE DJÆVLE zeigte eine Gruppe von Trapezkünstlern im Zirkus. Die Action-Szenen waren in kaum zuvor gesehenen extremen Unter- und Aufsichten gedreht. Dieser Film markierte den Durchbruch des dänischen Zirkusfilms, eines Genres, zu dem auch der anschließend von Desmet erworbene DØDS-SPRING TIL HEST FRA CIRKUS-

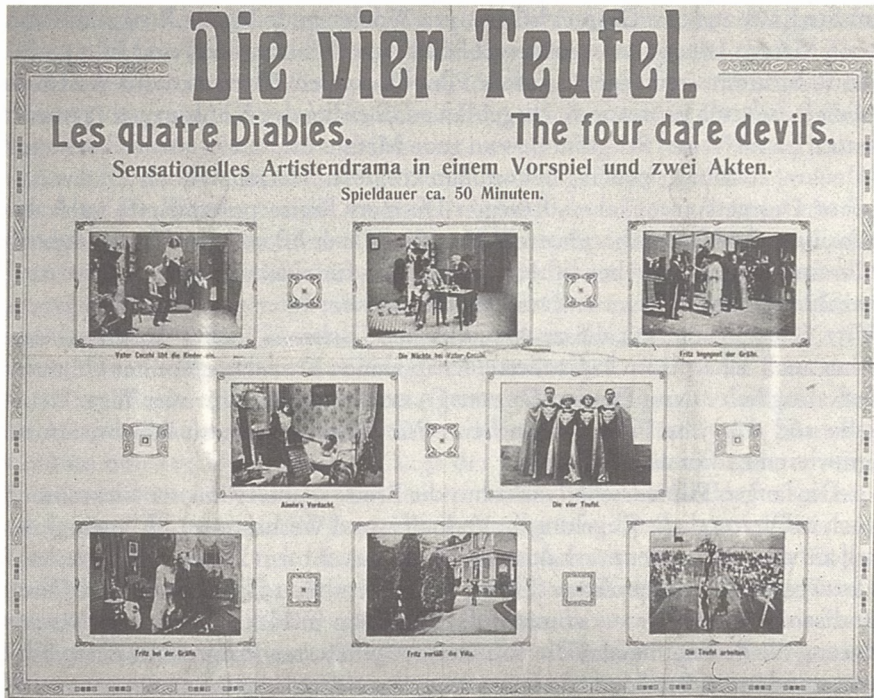
KUPLÉN (EINE VERHÄNGNISVOLLE ENTSCHEIDUNG ODER DIE GROSSE ZIRKUS-KATASTROPHE, Nordisk 1912) gehörte.³⁰

Dänische und deutsche Langspielfilme wurden zu deutlich erhöhten Festpreisen angeboten. Für die Eröffnungswoche des Films DEN SORTE KANSLER in Den Haag zahlten die Gebrüder Mullens hfl 250,- (hfl 35,- pro Tag). Sie waren so sehr auf diesen Film erpicht, daß sie ihn auf eigene Kosten zu einer Testvorführung anforderten und ein kleines Vermögen für Reklamematerial ausgaben, u. a. für äußerst kostspielige mehrteilige Plakate. Da Desmet sein eigenes Premierenkino in Amsterdam, das Cinema Palace, erst Ende 1912 eröffnete, hatte er wohl keine Einwände, DEN SORTE KANSLER in Den Haag starten zu lassen und nicht in seinen Parisien-Kinos in Rotterdam und Amsterdam. Der Film lief außerdem noch im Juli in Nöggeraths Bioscope-Theater. Wie schon im Falle der früheren Nordisk-Filme WEISSE SKLAVIN II und VED FÆNGSLETS PORT besaßen Desmet und Nöggerath vermutlich jeweils eine Kopie.

DE FIRE DJÆVLE war in ganz Europa ein Schlager. Die dänische Kinografen-Filmgesellschaft konnte so den Bau des seinerzeit größten Filmstudios Skandinaviens finanzieren. In den Niederlanden war DE FIRE DJÆVLE ein nachhaltiger Publikumserfolg, so daß Desmet den Film noch über Jahre in seinem Verleihprogramm hielt.

DEN SORTE KANSLER war nicht der einzige Langfilm, bei dem Kinobetreiber und Wanderschausteller hohe Preisaufschläge für die erste Woche zahlten. Die Gebrüder Mullens zahlten hfl 200,- für IN NACHT UND EIS (Continental 1912), Mime Misus dramatischen Film über die Titanic-Katastrophe, die sich nur wenige Monate zuvor ereignet hatte.³¹ GUVERNØRENS DATTER (DIE TOCHTER DES GOUVERNEURS, Nordisk 1912) kostete die Gebrüder hfl 175,- pro Woche. Nach den ersten paar Wochen Laufzeit fiel die Leihmiete stets rapide ab. Ein Tagessatz von hfl 15,- war 1912 für einen nicht mehr neuen Film üblich. Im Herbst 1912 waren Schlager wie DEN SORTE KANSLER und DE FIRE DJÆVLE zu einer Tagesmiete von hfl 15,- erhältlich, hfl 25,- betrug die Leihmiete für zwei Tage, hfl 100,- für eine Woche.³² Diese Beträge lagen leicht höher im Vergleich zum Vorjahr, als Filme, die nicht mehr neu auf dem Markt waren, für drei Tage noch zu einem Tagessatz von hfl 10,- zu bekommen waren.³³

Die Gebrüder Mullens liehen bei Desmet auch regelmäßig Kurzfilme aus, für die sie keinen Festpreis, sondern pro Meter per Woche oder per Tag bezahlten. Diese Meterpreise variierten beträchtlich: 1912 kosteten Aktualitäten und einige Dokumentarfilme 10 Cent pro Meter per Woche, Humoresken, Dramen und gewisse Reisefilme 20 Cent pro Meter per Woche. 1913 wurden nichtfiktionale Filme erhöht auf 12½ Cents, der Preis für Humoresken und Drama blieb dagegen gleich. Bei einer kürzeren Ausleihe stellte sich der Preis für diese Genres z. B. auf 12½ Cents für drei Tage. Anfang September 1912 zahlten die Gebrüder für Humoresken wie THE PICTURE IDOL (Vitagraph 1912) im Durchschnitt einen Meterpreis von 20 Cents. Ende September und



Filmplakat DE FIRE DJÆVLE (1911)

Anfang Oktober kostete das Naturbild LE DYTIQUE (DER WASSERKÄFER, Eclair 1912) 10 Cents pro Meter, das Reisebild LES BORDS DE L'YERRES (AN DEN UFERN DES YERRES, Gaumont 1912) 20 Cents pro Meter. Von Oktober bis Dezember 1912 kosteten kurze Dramen 12 Cents pro Meter für drei Tage und 25 Cents pro Meter für zehn Tage. Die Preisunterschiede können sich aus den verschiedenen Genres bestimmen oder daraus, wie lange eine Kopie bereits in Umlauf war. Allerdings wurden nicht alle Kurzfilme zu Meterpreisen berechnet. Gelegentlich zahlten die Gebrüder Mullens für Ein- und Zweiakter auch Festpreise.

Im Zuge der Einführung des Langspielfilms vertrieb Desmet neben kompletten Programmen zunehmend auch einzelne Filme. Die Beliebtheit dieser Filme erlaubte ihm, seine Preise für frische Kopien rapide anzuheben. Im Mai 1911 bot er z. B. dem Leeuwardener Kinobetreiber Jelsma AFGRUNDEN und VED FÆNGSLETS PORT für hfl 15,- pro Tag bzw. hfl 75,- pro Woche an, sowie DAS GEFÄHRLICHE ALTER für hfl 20,- pro Tag bzw. hfl 100,- pro Woche.³⁴

Diese Preiserhöhungen schlugen auch auf die Leihmieten für komplette Programme durch. Der Standardpreis für ein Programm erhöhte sich 1912/13 auf hfl 50,- bis hfl 100,- pro Woche. Der Wanderschausteller Hommerson

mußte Ende 1912 an Desmet hfl 30,- pro Wochenende für ein Programm von 2000 Metern Länge ohne einen »großen Film« (Schlagerfilm) und hfl 35,- für ein Programm »mit einem großen Film« bezahlen. Hommersons Assistent Nico Broekema protestierte vergeblich, daß er bei der Konkurrenz (gemeint waren Pathé frères) Programme von 2000 Metern und mehr, mit »allen neuen Filmen«, zu hfl 25,- pro Tag bekommen könne, um letztlich doch auf das Angebot Desmets einzugehen.³⁵ Gegen Desmets Preise polemisierte auch der Kinobetreiber P. E. Scharphorn in Hengelo: Da er hfl 10,- pro Tag für »große Nummern« und zwischen hfl 60,- und hfl 65,- für eine viertägige Auswertung bezahlen müsse, habe er an Desmets Filmen kein Interesse: »Ein Witz ist ein Witz, ich will aber mit dieser Art jüdischer Trickserei nichts zu tun haben.« Aber auch Scharphorn kapitulierte. Knapp einen Monat nach seiner Unmutsäußerung lieh er von Desmet *DE FIRE DJÆVLE* zu hfl 60,- für vier Tage. Deutsche und dänische Filme waren beim Publikum einfach zu beliebt, um sie ignorieren zu können.³⁶

Die langen Filme trieben nicht nur die Preise in die Höhe, sie wirkten sich auch auf vertragliche Regelungen, Verkaufs- und Werbestrategien sowie generell auf das Konkurrenzverhalten am Markt aus. Ab 1912 vermerkten Verleihverträge die Länge einzelner Filme. Im Dezember 1912 stellten Carl Disch und sein Partner Tilanus vom Apollo Bioscoop in Haarlem in einer Vereinbarung die Bedingung, daß die von Desmet gelieferten Programme einen Film von mindestens 800 Meter Länge enthalten mußten.

Auch für Desmets Filmverkauf spielten die Langspielfilme eine wichtige Rolle. In den Jahren 1911 und 1912 hatte Desmet neben seinem Verleihgeschäft eine gewisse Zahl von Filmen auch zum Verkauf angeboten. Vielleicht wollte er auf diesem Wege seinen Altbestand abstoßen. Im November 1911 lieferte er fünfzehn Filme, überwiegend kurze komische Sujets, an Carl Welte. Es ist allerdings auch denkbar, daß die Käufer von sich aus ihr Geld für Desmets Filme ausgeben wollten, besonders wenn er beliebte Langspielfilme im Angebot hatte. Am 24. Oktober 1911 gab Desmet seine Kopie von *DIE BALLHAUS-ANNA* an den deutschen Filmhändler Jokisch weiter. Desmet hatte mit diesem Film vergleichsweise gute Geschäfte gemacht. Der Haarlemer Kinobetreiber Anton Haffke bezeichnete die Kopie als »furchtbar dunkles und fleckiges, wahrscheinlich ausgewaschenes Material«.³⁷ Wahrscheinlich wollte sich Desmet von der Kopie trennen, weil sie schlicht und einfach abgespielt war. Vermutlich aus dem gleichen Grund verkaufte Desmet im Januar 1912 seine Kopie von *LES VICTIMES DE L'ALCOOL*, mit der Benner und die Gebrüder Mullens so lukrative Geschäfte gemacht hatten.³⁸

Bei der Auswertung der Filme waren Angaben zur Länge durchaus üblich. »Gigantischer Film (1100 Meter lang)« lautete eine Beschreibung von *MADELEINE* (Deutsche Bioscop 1912). *DØDS-SPRING TIL HEST FRA CIRKUS-KUPLER* wurde als »gigantischer Hauptfilm« bezeichnet.³⁹ Auf den Verleiher wiesen nur die Anzeigen in der Fachpresse hin. Produktionsfirmen werden in den

Anzeigen der Kinematographentheater ab 1912 häufiger erwähnt. Nöggeraths Inserate für das Bioscope-Theater in *De Kunst* nannten 1912 nach dem Titel des Hauptfilms nicht die übrigen Filme, sondern die beteiligten Produktionsfirmen (Vitagraph, Gaumont and Cines).⁴⁰ Auch jenseits der Fachöffentlichkeit war offenbar hinreichend bekannt, wofür Firmen wie Vitagraph und Cines standen. Desmet nannte 1911 und 1912 in seinen Annoncen im Branchenblatt *De Komeet* nur die im Verleih befindlichen Filmtitel und nicht die Produktionsfirmen, wohl aber die Hersteller, von denen er filmtechnische Ausrüstung anbot: Pathé frères, Gaumont, Ernemann, Messter und Buderus. Er versäumte niemals zu erwähnen, daß er Filme »von 1000 Meter und länger« im Verleih hatte.⁴¹ Desmet hatte seine frühere Zurückhaltung bei Werbeinvestitionen aufgegeben und belegte nun monatlich zwei volle Inseratenseiten im *Komeet*, wobei er seinen eigenen Namen in großen fettgesetzten Buchstaben drucken ließ. Den Wettbewerb bei der Auswertung der Filme bestimmte nun voll und ganz die Länge der Filme. Desmet informierte seine Kunden mit seinen Anzeigen im *Komeet* laufend über ausländische Kassenerfolge und ihr Echo in der Presse. Jeder wollte von ihm Langspielfilme wie *DIE WEISSE SKLAVIN II* bekommen. Da er normalerweise nur über eine Kopie verfügte, konnte er nicht allen Anfragen gerecht werden. Seine Kunden mußten nicht selten eine Woche oder länger warten, bevor sie den gewünschten Schlagerfilm leihen konnten. Desmet bemühte sich jedoch nach Kräften, den Wünschen seiner Kundschaft zu entsprechen. Auch den Bitten, die annoncierten Titel eines Programms nachträglich abzuändern, versuchte er nachzukommen. Gewöhnlich ging es bei diesen Anliegen um die Aufnahme eines langen Spielfilms in das Leihprogramm.⁴²

›*Monopolfilme: Der Verleih des exklusiven Films
in den Niederlanden 1913-14*

Der Monopolfilm erreichte die Niederlande im Jahr 1913: Verleihfirmen erwarben von den Produktionsgesellschaften die Vertriebsrechte an einem Film mindestens ein Jahr lang für eine klar definierte Region, welche die Niederlande oder die Niederlande mit ihren ostindischen Kolonien umfaßte. Die Verleihfirmen verkauften ihrerseits das exklusive Aufführungsrecht eines Films an die Kinobetreiber jeweils für deren Standort. Ihnen wurde so für eine Woche die konkurrenzlose Erstauswertung eines Films garantiert, da diesen keine anderen Kinos am selben Ort zeigen durften. Erst nach Ablauf der Vertriebsrechte konnten andere Verleiher Kopien des Films ankaufen und an Kinobetreiber weitervermieten. Dieses System der alleinigen Rechtevergabe mit Exklusivitätsgarantien war eine Antwort auf die bis dahin herrschende Praxis, Kopien neuer Filme in mehreren Kinos gleichzeitig an ein und demselben Ort zu starten.

Zweifellos wurde die Übernahme des neuartigen Vertriebssystems in den Niederlanden dadurch erleichtert, daß die renommierten Amsterdamer Kinos den wichtigsten Verleihfirmen gehörten. Die ersten Anzeichen des Monopolfilmverleihs finden sich in Annoncen etwa des Theater Bellevue, das im Sommer 1912 bekanntgab, der Hauptfilm sei »nie zuvor in irgendeinem Kino gezeigt worden«.43 Desmet ließ in seinen Anzeigen im *Komeet* 1912 verlauten, er könne »alle Exklusivitäten und Erfolgsschlager« liefern.44 Dessen ungeachtet wurden 1912 und 1913 dieselben Hauptfilme nach wie vor von mehreren Kinos zugleich in einer Stadt gezeigt.

Solange die Programme nur aus kurzen Filmen bestanden hatten, war der unreglementierte Filmhandel kein Problem gewesen. Die Gefahr, daß ein Konkurrent vor Ort exakt dieselben Filmtitel im Programm hatte, war äußerst gering. Mit der Einführung des Langfilms konzentrierte sich das Interesse jedoch auf einige wenige Titel, die jeder zeigen wollte. Auf dem freien Markt konnten mehrere Verleihfirmen mit demselben Filmtitel sowohl auf Kauf- wie auf Leihbasis Handel treiben. Ein Verleiher konnte außerdem mehrere Kopien eines Films ankaufen. Von dieser Option wurde Gebrauch gemacht – allerdings äußerst selten. So inserierte etwa Desmet im November 1912 *IN NACHT UND EIS* in derselben Ausgabe des *Komeet* wie sein ehemaliger Kunde P. Silvius, der mittlerweile auf Filmvertrieb umgestellt hatte. Silvius machte ein großes Tamtam um den deutschen Titanic-Film und ließ verbreiten, er verfüge über vier Kopien, je zwei mit niederländischen und mit deutschen Zwischentiteln.45 In Amsterdam liefen die Langspielfilme *THE COUNT OF MONTE CHRISTO* und *VOR TIDS DAMEN (EINE MODERNE FRAU, Fotorama 1912)* in mehreren Kinos gleichzeitig an: In der ersten Januarwoche war *MONTE CHRISTO* in Desmets Cinema Palace, Nöggeraths Bioscope-Theater und dem Kino De La Monnaie zu sehen.46 In der Woche darauf lief *VOR TIDS DAMEN* im Cinema Palace, im Bioscope-Theater und im Plantage-Bioscoop.47

Der Wettbewerb zwang die Kinobetreiber, für exklusive Aufführungsrechte inflationäre Preise zu bezahlen. Außerhalb Amsterdams konnten Verleiher ihre Monopolfilme an den Meistbietenden abgeben, wobei sie die Preiskategorien gewöhnlich selbst vorgaben. In Amsterdam selbst war die Situation etwas komplizierter, da alle führenden Kinematographentheater im Besitz der großen Verleihfirmen waren. Neue Filme wurden in den firmeneigenen »Elite«-Kinos erstaufgeführt. Amsterdamer Kinos, die diesem handverlesenen Klub nicht angehörten, gingen leer aus. Mit Einführung des Monopolsystems neutralisierten die luxuriösen Erstauführungstheater ihre gegenseitige Konkurrenz: Das Union-Theater etwa konnte jetzt keinen Film mehr ins Programm nehmen, den bereits das Cinema Palace gezeigt hatte. Teure Werbekampagnen für einen attraktiven neuen Film konnten nicht mehr von einem Wettbewerber unterlaufen werden, der plötzlich aus dem Nichts mit demselben Titel auftauchte, um aus der Reklame eines anderen kostenlos Profit zu schlagen.

Das Cinema de la Monnaie war das erste Kino, das anlässlich der Aufführung einer Verfilmung von Franz Lehárs Operette *Die Lustige Witwe*, wahrscheinlich handelte es sich um Eclairs *LA VEUVE JOYEUSE* (1913), einen seiner Hauptfilme im Januar 1913 als »exklusiven« bzw. »Monopolfilm« bezeichnete.⁴⁸ Desmet präsentierte zwei Wochen später *LA RANÇON DU BONHEUR* (*LEBEN ODER TOD*, Gaumont 1912) als »eine Exklusivität des Cinema Palace«.⁴⁹ Sein Konkurrent Johan Gildemeijer löste Mitte Januar den ersten Streit in der Branche aus, als die Polizei seinen ersten exklusiv aufgeführten Film *TIRE AU FLANC* (*DER DRÜCKEBERGER*, Grands Films Populaires 1912), eine französische Komödie über den Militäralltag, beschlagnahmte. Er hatte seinerzeit in Paris eine beträchtliche Summe in die exklusive Erwerbung dieses Films investiert. Nun stellte sich heraus, daß ein Agent in Brüssel die Rechte an dem Film für Belgien und die Niederlande hielt.⁵⁰ Den Annoncen und dem Presseecho nach zu urteilen hat wohl Nöggerath den Streit um diese Exklusivrechte vom Zaun gebrochen. Dieser konnte sich jedoch schadlos halten durch Erwerb, Vertrieb und Auswertung von *THE MIRACLE* (*Miracle Film* 1912).⁵¹

Die Exklusivität der Monopolfilme hatte durchaus Vorläufer. So besaß das Theater Pathé ab 1911 die ausschließlichen Erstaufführungsrechte aller neuen Pathé-Filme. Auch Nöggerath und Gildemeijer zeigten ihre neuerworbenen Filme zuerst in ihren eigenen Kinos. Diese Praxis unterschied sich vom späteren Monopolfilm-System dadurch, daß letzteres in erster Linie auf den Erwerb und Vertrieb von einzelnen Filmen oder, in einigen Fällen, von Serien mit bekannten Darstellern innerhalb der Niederlande ausgerichtet war. Mit ihren spektakulären Szenen und Massenkomparserien, ihren Stars und den klangvollen Autoren, welche die Stoffe lieferten, bewegten diese Filme astronomische Summen. Die zahlreichen deutschen »Autorenfilme«, die auf die Werke berühmter Schriftsteller und Dramatiker zurückgingen, gehörten zu dieser Kategorie. So besaß Desmet eine Kopie der Paul Lindau-Adaptation *DIE LANDSTRASSE* (*Deutsche Mutoskop und Biograph* 1913),⁵² den die Presse für seinen Verzicht auf Dialogtitel würdigte: »Diese Tendenz zur Vereinfachung treibt ein Stück von Paul Lindau mit dem Titel *Der Landstreicher* voran, das gerade in unsere Amsterdamer Kinos gekommen ist. Der Film beschränkt sich vollständig auf informative, klärende oder erläuternde Texte.«⁵³ Die Kinobesucher waren wohl weniger beeindruckt als die Presse, da sich *DIE LANDSTRASSE* nicht allzu lange in den Programmen der niederländischen Kinos hielt.

Einige der exklusiven Filme wurden auf Auktionen verkauft. Obwohl diese Filme in anderen Ländern zweifellos mehr Geld einspielten, lagen die von ihnen erzielten Preise in den Niederlanden noch immer recht hoch:

Aufführungsrechte für die Niederlande und Kolonien der Filme *QUO VADIS*, *DIE LETZTEN TAGE VON POMPEJI*, *RICHARD WAGNER*, *SPARTACUS*, *KLEOPATRA*, *ATLANTIS* und *DIE BLAUE MAUS*, alle Filme zwischen 1700-2300 Meter, oder 2000 im Durch-

schnitt, kosten zwischen 6000 und 10.000 Gulden. In der Regel wurden 2 oder 3 zusätzliche Kopien zu einem Normalpreis von 60 Cents pro Meter verkauft.⁵⁴

Wer es im Verleihgeschäft zu etwas bringen wollte, mußte über die Bereitschaft und die Mittel verfügen, sehr viel Geld zu investieren: RICHARD WAGNER (Messter 1913) war ein typischer Monopolfilm Desmets. Die Gebrüder Mullens, die unterdessen zwei Geschäftszweige in Amsterdam und Den Haag unterhielten, liehen im Frühjahr 1913 Filme von Desmet: Albert für sein Grand Théâtre in Amsterdam und den Jahrmarkt in Bussum, Willy für seine Filmvorführungen in Den Haag. Willy lieh RICHARD WAGNER für eine Laufzeit von zwei Wochen im Residentie-Bioscoop. Für die erste Woche (14.-20. Juni) zahlte er nicht weniger als hfl 1.000,- für die Kopie und erhielt für weitere hfl 233,- mehrere Plakate und anderes Werbematerial. Für die zweite Woche bezahlte er noch einmal hfl 750,-, die Kosten für Werbematerial nicht eingeschlossen. Diese enormen Aufwendungen betrafen sämtlich einen Film, der bereits in den zwei Wochen vom 22. Mai bis 5. Juni in Desmets Cinema Palace in Amsterdam gezeigt worden war.⁵⁵ Desmet gab Mullens allerdings eine brandneue Kopie, da er ursprünglich zwei Kopien von Messter gekauft hatte. Mit der Premiere von RICHARD WAGNER in Den Haag sicherte sich Mullens Profite einer Größenordnung, wie er sie zuvor mit DEN SORTE KANSLER und IN NACHT UND EIS erreicht hatte.⁵⁶ Durch Aufträge solcher Art avancierte Mullens zu Desmets finanziell lukrativstem Kunden vor dem Ersten Weltkrieg.

Offensichtlich wollte Mullens RICHARD WAGNER in Den Haag zu einem großen Ereignis machen. Er vergrößerte das Orchester auf 22 Musiker, von denen ein jeder Mitglied des Residentie Orchesters war. Neben Hunderten von Plakaten jeden Formats lieferte Desmet 1500 Begleitbroschüren für die erste Woche und weitere 350 für die zweite. Desmet war auf aufwendige Werbekampagnen wie diese gut vorbereitet und konnte seinen Kunden jeden Wunsch erfüllen. Allerdings ist zweifelhaft, ob der hohe Reklameaufwand auch die erhoffte Wirkung erzielte. Am 16. Juni schrieb Mullens an Desmet: »Zu meinem großen Bedauern habe ich es mit einem übermächtigen Konkurrenten zu tun, in Gestalt des sehr schönen Wetters. [...] Die Stadt ist voll mit Richard Wagner, die Leute jedoch haben das Gefühl, sie müßten nach Scheveningen fahren oder sich auf den Straßen aufhalten: Pech also, und ein enormer Rückschlag.«⁵⁷ 1914 und 1915 lieh Mullens RICHARD WAGNER erneut aus. Der Film selbst war ja für die niedrigen Besucherzahlen nicht verantwortlich gewesen. Das Fachblatt *De Kinematograaf* und die Zeitung *Nieuwe Courant* lobten ihn nach der Aufführung im Juni 1913 ausführlich und beschrieben ihn als einen außerordentlich erfolgreichen Film.⁵⁸ Der *Nieuwe Courant* berichtete von der ersten Aufführung in Den Haag: »Der Saal war bis auf den letzten Platz gefüllt, und als das letzte Bild der dunklen Leinwand gewichen war und die letzten Noten der Musik verklangen, brach das Publikum in begei-



IL VELENO DELLE PAROLE (I 1913, Celio): ein bescheidener Zweiakter

sterten Applaus aus, der erst ein Ende fand, als Herr Alberts jun. auf der Bühne erschien, um sich für die Ovationen zu bedanken.« Den Dirigenten Gerrit Van Wesel hob das Blatt für die musikalische Interpretation von Werken Wagners und anderer klassischer Komponisten besonders hervor.⁵⁹ Dabei übertrieb die Zeitung keineswegs, wie aus einem Brief Mullens an Desmet vom 16. Juni hervorgeht: »Ich kann sie darüber informieren, daß unsere Aufführung des Wagner-Films am Samstagabend ein großartiger Erfolg war. Ich hatte eine geneigte Publikumsreaktion erwartet, die Ovationen am Ende haben mich jedoch durchaus erstaunt.«⁶⁰

Der geschäftserfahrene Willy Mullens hatte gleich bemerkt, daß sieben Szenen des Films fehlten, einschließlich solcher, welche die deutsche Zensur wohl als unanständig oder politisch bedenklich empfand. So etwa eine Einstellung, in der sich Mina Planer entkleidete, eine Badeszene und ein längerer Ausschnitt jener Sequenz, welche die Revolution von 1848 behandelte. Auch war Mullens nicht entgangen, daß zwei Szenen bereits Laufspuren aufwiesen, obwohl die Kopie brandneu war.

Nur die Besitzer vornehmer Kinematographentheater verfügten über ausreichend Extrakapital, um sich die Erstaufführungsrechte an Prestigefilmen

für ihre Städte zu sichern. Die Vereinbarung mit Willy Mullens für RICHARD WAGNER vom Juni 1913 war bei Desmet das erste abgeschlossene Monopolverleih-Geschäft mit einem einzelnen Film.⁶¹ Frits Brasse vom Kino Chicago in Den Bosch ging einen Monat später einen ähnlichen Vertrag ein, ebenfalls den Wagner-Film betreffend, sowie erneut im April 1914 für DET HEMMELIGHEDSFULDE X (Dansk Biograf 1913). Weitere Monopolverträge unterzeichnete Desmet 1914: David Hamburger jun. und sein Partner Lorjé vom Rembrandt-Kino in Utrecht sicherten sich vertraglich die Rechte an IN HOC SIGNO VINCES (DER TRIUMPH EINES KAISERS, Savoia 1913; gebucht für Mai/Juni 1914), LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT (Eclair 1914; Juni 1914), DET HEMMELIGHEDSFULDE X (Juni-Juli 1914) und SCHULDIG (Messter 1913; Juli 1914).⁶² Desmet gab diesen Filmen gelegentlich kurze Sujets bei, um auf ein abendfüllendes Programm mit 2000 bis 2500 Metern zu kommen. Einige Kinobetreiber buchten nur die Hauptfilme bei Desmet und stellten sich das Rahmenprogramm selbst zusammen.

Ebenso wie der Langfilm Zeit brauchte, um sich durchzusetzen, wollte nicht jeder Kinobetreiber sofort auf das Monopolfilm-System umstellen. A. W. Smits, der ein Kino in Vlissingen betrieb, empfand hfl 600,- für RICHARD WAGNER als überhöht: »Ich habe QUO VADIS? vom 21. bis 27. Juli gebucht (einen brandneuen Film, der das erste Mal in meinem Haus lief) und für dieses Privileg nur hfl 400,- gezahlt.«⁶³ Überliefert ist auch eine Reaktion von Mounier aus Den Bosch: »Nur im höchst außergewöhnlichen Fall eines weltweit erfolgreichen Films wie QUO VADIS? nehmen wir genug ein, um die Extra-Ausgaben für diesen Typ Film zu rechtfertigen.« Mounier hielt Desmets Wochenprogramme ohnehin für weitaus teurer als die von Nöggerath und Pathé.⁶⁴

Die Proportion zwischen Monopolfilmen und auf dem freien Markt erhältlichen Filmen läßt sich anhand der Hauptfilme bestimmen, die das Amsterdamer Cinema Palace 1913 zeigte. Beide Systeme existierten nebeneinander, Desmet vertrieb jedoch mehr auf dem freien Markt gekaufte Filme als Monopolfilme. Diese mögen ihm zu teuer erschienen sein, als daß er sie in hoher Stückzahl hätte erwerben können. Ohnehin war das international angebotene Kontingent an Monopolfilmen 1913 noch sehr begrenzt. Die im Cinema Palace gezeigten Hauptfilme waren mitunter nicht einmal veritable Langfilme, sondern bescheidene Zweiakter wie IL VELENO DELLE PAROLE (Celio 1913). Andererseits lief ein ›Kilometerfilm‹ wie RICHARD WAGNER jeweils zwei Wochen in Amsterdam (Cinema Palace), Den Haag (Residentie-Bioscoop) und Rotterdam (Cinema Palace), was zu jener Zeit außergewöhnlich war.⁶⁵ Derart lange Laufzeiten erreichten nur wenige Prestigefilme Desmets wie SCHULDIG (ein Autorenfilm der Firma Messter).⁶⁶ Der Wagner-Film war 1913 wohl der größte Erfolg Desmets. Jedenfalls hat er ihn von allen seinen Filmen am längsten beworben: Desmet inserierte RICHARD WAGNER zwischen Juni und November 1913 in jeder Nummer des *Kinematograaf*.⁶⁷

Der Aufstieg des Monopolfilms veränderte auch den Anteil der Herkunftsländer am gesamten Filmangebot. Die Reihe der 1913 im Cinema Palace als Hauptschlager gezeigten Filme läßt erkennen, daß dänische Produktionen nicht mehr die Zugkraft der Jahre 1911/12 hatten. Der Anteil der französischen, italienischen und amerikanischen Filme ist fast ebenso hoch, während die Zahl der deutschen Filme alle anderen übertrifft. So stilisierte sich Desmet 1913 zu einem Spezialisten nicht mehr des dänischen, sondern des deutschen Films. Die im Cinema Palace vorgeführten Filme stammten von vielen verschiedenen Produktionsfirmen. Nordisk, Gaumont und Eclair dominierten zwar die dänische und französische Filmauswahl, die Versorgung aus den übrigen Ländern wurde jedoch von einer breiten Palette an Firmen bestritten.

Gereifte Kunden: Veränderungen in Desmets Klientel 1912-1914

In den Jahren 1912 bis 1914 veränderten sich die Proportionen zwischen Desmets Kunden in Amsterdam und jenen in den übrigen Niederlanden beträchtlich. In Amsterdam erreichte die explosive Wachstumsrate ortsfester Kinos 1912 ihren Höhepunkt. Desmets Geschäftstätigkeit richtete sich deshalb mehr und mehr auf Amsterdamer Kinos aus. Zum Union Bioscoop und dem Witte Bioscoop kamen mit den Kinematographentheatern Edison, Tavenu, Apollo und Wester-Bioscope neue Amsterdamer Kunden hinzu. Desmet trieb jetzt Filmhandel mit dem Amsterdamer Repräsentanten der deutschen Erneumann-Gesellschaft, M. B. Neumann, mit dem er auch noch weitaus größere Transaktionen zum Erwerb von technischer Ausrüstung tätigte.⁶⁸ Trotz seiner umfangreichen Klientel in Amsterdam waren Desmets beste Kunden 1912 über das ganze Gebiet der Niederlande verstreut. Einige von ihnen, etwa Silvius in Dordrecht, waren alte Geschäftsbekanntschaften. Zu den lukrativen neuen Abnehmern gehörten R. Ubels in Amersfoort, Joh. De Liefde in Utrecht und Legeer in Zeist. Andere Geschäftsbeziehungen wiederum konnten nicht aufrechterhalten werden – wie etwa zu Strengholt, mit dem Desmet im Mai 1912 die letzten Abschlüsse tätigte.⁶⁹

1913/14 nahmen die Anteile der Kunden außerhalb Amsterdams in Desmets Geschäftsentwicklung beständig zu. Die zahlreichen Kontakte zu Amsterdamer Kinos waren 1913 meist nur von kurzer Dauer.⁷⁰ Regelmäßige Bezieher von Programmen waren hier nur das eigene Cinema Palace, das Witte Bioscoop, das Dam Bioscope, das Bioscope Haarlemmerplein und das Rozen-Theater.⁷¹ Zur neu erworbenen Kundschaft gehörten neben Wanderschaustellern wie Wegkamp, Schouten und Welte, die in Desmets Planungen nur eine untergeordnete Rolle spielten, an großen Abnehmern außerhalb Amsterdams das Rembrandt Bioscoop in Utrecht, das Flora-Kino von George van der Werf in Enschede sowie Desmets eigene neue Kinemat-

graphentheater, das Cinema Palace in Bussum und das Cinema Royal in Rotterdam.

Wie aus Briefen hervorgeht, zog sich mancher Kinobetreiber wegen des armseligen Inhalts und technischer Mängel von Desmets Filmangebot zurück. Zwar kaufte Desmet regelmäßig neue Filme an, anscheinend jedoch nicht in ausreichender Kopienzahl, um die Amsterdamer Kundschaft sämtlich mit brandneuen Kopien ohne Laufspuren zu versorgen. Die wöchentliche Zirkulation einer Filmkopie von Stadt zu Stadt bedeutete, daß andere Kinobetreiber in derselben Stadt sich nicht selten geraume Zeit gedulden mußten, bevor sie denselben Filmtitel bekommen konnten. Die Amsterdamer Kunden prüften den Zustand der Kopien weitaus pedantischer als die Abnehmer in den anderen Landesteilen. Im November 1913 drohte Eduard Schade vom Dam Bioscope, den Vertrag mit Desmet zu kündigen, wenn dieser nicht attraktive Hauptfilme liefere:

Selbst mit keiner noch so großen Phantasie können die Hauptfilme, die ich in den letzten Wochen erhalten habe, als Sonderattraktionen bezeichnet werden, von welchen sie sich schon allein aufgrund der Tatsache unterscheiden, daß sie bereits allzu lange in den Kinos gelaufen sind. Daher haben die Filmprogramme, die Sie mir geliefert haben, rein gar nichts für die Reputation meines Kinematographentheaters getan. Angesichts Ihres angenehmen und einnehmenden Geschäftsstils sollten wir uns jedoch vielleicht einmal treffen und gemeinsam diesen Sachverhalt prüfen, um möglicherweise zu einer für beide Seiten akzeptablen Lösung zu gelangen.⁷²

Die Kinobetreiber und ihr Publikum reiften in dieser Zeit zu einer anspruchsvollen Klientel heran. 1913/14 stellte Desmet oft ältere Spielfilme wie *DE FIRE DJÆVLE* oder *LA CADUTA DI TROIA* als Extranummern in Programme ein, die auch neue Langspielfilme enthielten. Dies wurde nicht immer hingegenommen. Spätestens 1913 waren Filme mit fremdsprachigen Zwischentiteln inakzeptabel. Das gleiche gilt für veraltete Filme. Als Desmet 1913 *VED FÆNGSLETS PORT* im Cinema Palace zeigte, erwiderte *De Kinematograaf* scharf:

Es gibt auch eine Extranummer »Die Versuchungen einer Großstadt«. Also wirklich! Der Film wurde im ausgesprochen lächerlich wirkenden Schnelltempo aus dem Projektor abgefeuert. Kein Wunder, daß die Leute sagten: »Es ist nur eine Marionettenshow«. Warum dieser lange Film – zudem mit deutschen Zwischentiteln, welche die Konfusion des Publikums nur noch steigerten – als Extranummer vorgeführt wurde, ist völlig unverständlich.⁷³

Albert Mullens ist wohl zu den »reifen« Amsterdamer Kunden zu zählen. 1913 lieh er eine Reihe Filme von Desmet, u. a. den dänischen Langfilm *DEN TREDIE MAGT* (*DIE DRITTE MACHT*, Nordisk 1912). Allerdings bestellte er nicht mehr jede Woche. Normalerweise buchte Mullens eher einzelne Filme als fertig zusammengestellte Programme, bei denen es sich manchmal um kurze komische Sujets, in anderen Fällen um lange Hauptfilme handelte. Im Herbst

1912 C. Schumann 1

~~Ch. Raaijveld~~ Utrecht.

"Apollo Bioscoop". Ordegracht 12 85.

7 Maart 14

~~Taberna~~ en ~~1/11~~ ~~Maart~~ - 12

proffelen

de bioscoop
bouwplaat
verdeling

1. Libertynacht X
2. De Wraak van de Geesten X
3. Brandend Verlangen Linné Lillo "Maat"
4. Little Hans in een nieuw Costuum X

100

Lillo

60 1. Cynoma Parisien Barent X

50 2. Het Tuinhamal. X Lillo

101.10 3. Proby, de kleinste detectieve der wereld (Kandoum konink) Lillo

Lillo Lillo

4. Garcia de Roover X
5. Een looze hoed is heel mooi naar moedposten X
6. De Joker X

7 Maart medegenomen 1 Objectief 150 mm lens

medegenomen 1 Objectief tripositief 150mm

Leide medegenomen 1 lens 125 mm

150 mm projectie lens 150 mm

7 Maart medegenomen

1 Objectief 75 } lens 150 mm

1 " 95 } Pathé lens 15 "

1 " 105 } gekouder

15 1/2 m 21 Maart

Lillo
vanden
Millaart

1. ...

2. ...

3. ...

4. ...

5. ...

6. ...

Aus Desmets Kundenbuch: Lieferung von zwei Filmprogrammen und filmtechnischer Ausrüstung im März 1912 an das Apollo Bioscoop in Utrecht

1913 stellte Mullens seine Filmbestellungen bei Desmet ein, im Unterschied zu seinem Bruder Willy, der noch im September und Oktober für Aufführungen in Breda und Weert sowie zwischen Dezember 1913 und August 1914 für Vorführungen in Den Haag Filme lieh.⁷⁴ Willy wählte hauptsächlich kurze Lustspiele oder Reisebilder, gelegentlich auch lange Dramen und Autorenfilme wie SCHULDIG oder lange Komödien wie DIE WELT OHNE MÄNNER (Vitascope 1913). Generell lieh aber auch er weniger aus. Die Lieferungen waren eher sporadisch und umfaßten keine kompletten Programme. Dagegen zeigten Kinos in Den Haag, etwa das Tip-Top Theater und das Empire Bioscoop, eine hohe Zahl an Desmet-Kopien.⁷⁵

Aber nicht nur die Amsterdamer Kundschaft äußerte ihr Mißfallen, wenn Desmet es wagte, abgespielte Filme zu verleihen. Aus Nijmegen sandte Mounier Desmet einzelne Stücke aus DIE GELBE ROSE (Eiko 1913) zurück, um ihn davon zu überzeugen, daß die Kopie in keinem vorführbaren Zustand mehr war. In diesem Fall bestand das Problem nicht allein in der Abnutzung, sondern auch in der Brüchigkeit des Materials, das zu größeren und kleineren Rissen im Film geführt hatte.⁷⁶ Das Apollo-Theater in Haarlem informierte Desmet:

Diesem Schreiben beigefügt sind zwei Hauptnummern, die zu alt und verfleckt sind, als daß sie in unserem Theater gezeigt werden könnten. Eine Preisforderung von hfl 40,- für ein Programm, das solch altes Zeug enthält, hätten wir ziemlich ›unverschämter‹ gefunden. Da Sie nun aber hfl 100,- von uns verlangen, und wir das Recht auf ein gutes Programm haben, ersparen wir uns jeden weiteren Kommentar zu diesem Geschäftsgebaren.⁷⁷

Selbst unter den Filmen für Desmets eigenes ›Elite‹-Kino, das Cinema Royal in Rotterdam, waren zuweilen Kopien, die ihre besten Tage schon hinter sich hatten. Der Geschäftsführer des Royal, C.H.J. Welzenbach, berichtete im August 1913, daß der Film VELDBLOEMEN (wahrscheinlich FLEURS DES CHAMPS, Gaumont 1912) nicht mehr zur Aufführung geeignet sei: »Heute morgen nahmen wir etwa 2 Meter heraus, die ich Ihnen zurücksenden werde. Mit allem Respekt schlage ich vor, daß Sie sich die Ansprüche unseres hiesigen Publikums ins Bewußtsein rufen.« Solche Probleme entstanden aus dem Mangel an professionellen Vorführern sowie aus der Hast, mit der die Filme an die nächsten Kunden weiterverschickt wurden, so daß wenig Zeit blieb, um Kopien auf Schäden und Abnutzung zu prüfen.

Desmets Preise blieben 1913/14 gegenüber dem Vorjahr mehr oder weniger stabil. Wanderschausteller bezahlten für ein komplettes Programm von etwa sieben Titeln, inclusive eines Langfilms, weiterhin hfl 10,- für Ausleihen wochentags und zwischen hfl 15,- und hfl 20,- für Sonntagsausleihen. Je nach Alter der Kopie und der geographischen Lage des Abspielorts zahlten Kineamatographentheater zwischen hfl 50,- und hfl 100,- für eine Woche Laufzeit. Kinos in Amsterdam (Dam-Bioscoop), Den Haag (Empire, Haagsche Bio-

scoop) und Haarlem (Apollo-Theater) hatten schon bald hfl 100,- zu zahlen. Die Chicago-Theater der Brüder J.F. und P.J. Mounier in Nijmegen, Eindhoven und Den Bosch mußten wöchentlich hfl 75,- aufbringen. Es gab allerdings auch Ausnahmen. Desmets Cinema Palace in Bussum hatte wöchentliche Auslagen in einer Höhe zwischen hfl 100,- und hfl 125,- für die Filmausleihe. Als der spätere Kinokönig Abraham Tuschinski 1914 das Cinema Royal übernahm, mußte er hfl 220,- für ein komplettes Programm bezahlen. Das Amsterdamer Cinema Palace zahlte nicht weniger als hfl 300,-, in einem Fall sogar hfl 400,- für die Vorführungen einer Woche, was wohl darauf zurückzuführen ist, daß diese Programme Erstaufführungen neuer Filme beinhalten. Es kann daher kaum Wunder nehmen, daß Tuschinski nur zweimal ein komplettes Wochenprogramm von Desmet bezog.

Die Konkurrenz war jedoch nicht viel preiswerter. Johan Gildemeijers Preise um 1913/14 staffelten sich wie folgt: 15-20 Cents pro Meter für eine erste Woche, 10-12 Cents für eine zweite Woche, 7-10 Cents für eine dritte Woche und in dieser Weise weiter abfallend. Diese Preise galten für Filme, die Gildemeijer vom Filmhändler zu einem Festpreis von 60 Cents erworben hatte. Dies alles lief darauf hinaus, daß ein Programm von ungefähr 2000 Metern Länge und einer Laufzeit von etwa zwei Stunden, in der ersten Woche zwischen hfl 300,- und hfl 400,-, in der zweiten Woche hfl 200,- bis 240,- und in der dritten Woche hfl 150,- kostete. Desmets Programme beliefen sich meistens auf etwas weniger als 2000 Meter. Wahrscheinlich war Gildemeijer etwa so teuer wie Desmet:

Der Preis für einen Film liegt so viel höher für die ersten Wochen seiner Laufzeit, weil die Kopie dann noch neu ist und keine jener Kratzer und Streifen aufweist, die den Film unvermeidlich entstellen; aber auch deshalb, weil die Kinobetreiber um jeden Preis sicherstellen wollen, daß ihr Publikum den Film nicht bereits irgendwo anders gesehen hat. Die Aktualität der gebotenen Show ist die Hauptattraktion. Die kleineren Filmtheater in den Wohnbezirken der Unterschicht, wo die Eintrittspreise zwischen 10 und 30 Cents liegen, zahlen normalerweise zwischen 50 und 100 Gulden pro Woche für ein Programm, das in den größeren Häusern am Platz bereits gezeigt worden ist.⁷⁸

Gildemeijers letzter Satz bedarf der Erläuterung. Wegen des enormen Filmbedarfs im Jahr 1911 gehörten die neuen Kinos in zentraler Innenstadtlage zu Desmets besten Kunden. Das Alter der Kopien spielte hier noch keine entscheidende Rolle. Zudem bestand 1911 noch kein so großer Unterschied zwischen Nachbarschafts- und Innenstadtkinos. 1913 war das Filmangebot zahlenmäßig jedoch derart gestiegen, daß sich ein Selektions- und Rangordnungsprozess in der von Gildemeijer angesprochenen Weise vollzog: Die finanziell besser ausgestatteten Kinos zeigten neue, makellose Kopien, die Vorort- und Nachbarschaftskinos mußten mit älterem Material Vorlieb nehmen.

Desmet gewährte seinen eigenen Kinos eine Vorzugsbehandlung. Bevor Desmet im März 1913 per Vertrag Voltmann als Geschäftsführer des Rotterdamer Parisien einsetzte, hatte dieses Kino seine Filme kostenlos bezogen. Voltmann zahlte hfl 100,- pro Woche. Auch das Cinema Royal erhielt die Filme gratis, bis Tuschinski dort die Leitung übernahm. Desmets Schwester Rosine, Eigentümerin des Rotterdamer Bioscoop Gezelligheid, erhielt von ihrem Bruder zum Vorzugspreis von hfl 50,- ein nicht allzu neues Wochenprogramm. Die gepfefferten Leihmieten, die vom Amsterdamer Cinema Palace verlangt wurden, standen in Gegensatz zur Behandlung des Royal in Rotterdam. Das Palace war nicht Desmets persönliches Eigentum, sondern gehörte einer Gesellschaft, an der er bedeutende Geschäftsanteile hielt. Desmet verlieh also seine Erstaufführungsfilme an eine Gesellschaft öffentlichen Rechts. All dies weist darauf hin, daß er das Palace als seinen persönlichen Goldesel behandelte.

Im Unterschied zu früheren Jahren setzten sich die Programme 1913 durchschnittlich aus weniger einzelnen Filmen zusammen, was an den ausgreifenden Langfilmen lag, deren Laufzeiten ständig zunahmen. Ein normales Programm bestand nunmehr aus sechs, höchstens aus sieben Filmen. Innerhalb der Programme gab es kaum Modifikationen der Genres. Jedes Programm enthielt einen langen Hauptfilm, der begleitet wurde von einer Wochenschau, einem dokumentarischen Sujet sowie kurzen dramatischen und komischen Streifen, wobei die Komödien gegenüber den Dramen überwogen. Wie in der Vergangenheit verlangten Kinobesitzer weiterhin nach besonderen Sujets. Jeder von ihnen versuchte, sich mit den neuesten, weithin diskutierten Filmen einen Vorteil zu verschaffen. In Venlo zum Beispiel spielte das Scala-Kino den amerikanischen Historienfilm IVANHOE (Imp 1913) als Gegenattraktion zu THE PRISONER OF ZENDA (Famous Players 1913), einem anderen amerikanischen Kostümdrama, das ein lokaler Konkurrent zeigte. ›Amerikanische Bilder‹, d. h. Western, und Lustspiele mit Max Linder, Pathés beliebtem Komiker, waren nun stärker gefragt als schablonenkolorierte Filme. So verlangte der Wanderschausteller Hommerson für seine Vorführungen auf dem Jahrmarkt in Schagen: »Stellen Sie sicher, daß sie einige gute Lustspielfilme schicken, die den Bauern hier gezeigt werden können! Und eine gute amerikanische Cowboy-Nummer, mit einer Wochenschau für jedes Programm.«⁷⁹ Die besten Zugnummern waren jedoch Filme mit sensationellen Effekten: Immer wieder bestellten die Wanderschausteller Welte, Groth und Hommerson, um nur einige zu nennen, den Titanic-Film IN NACHT UND EIS.⁸⁰

Da auf dem freien Markt nicht nur Kurz-, sondern auch Langfilme zu kaufen waren, kam es auch vor, daß mehrere Verleiher dieselben Filmtitel im Angebot hatten. Nicht selten erhielt Desmet daher Schreiben, in denen sich seine Kunden darüber beschwerten, daß die geliehenen Programme Titel enthielten, die sie bereits gezeigt hatten – normalerweise in einem von anderen Verleihern bezogenen Programm. Zuweilen verschickte Desmet auch Titel, wel-

che die Kinobetreiber in einem anderen Programm schon im Jahr zuvor von ihm erhalten hatten. Da gewöhnlich Kurzfilme und nur selten Hauptfilme deshalb beanstandet wurden, konnte Desmet in den meisten Fällen für Ersatz sorgen. Doppelungen mit früheren Programmen fielen aus der Sicht der Kinobetreiber außerdem weniger ins Gewicht, wenn es sich um Programme für Kindervorstellungen handelte.

Damals zirkulierten die Filme auf einer Route, deren Verlauf sich nach der Größenordnung der Städte und Ortschaften richtete. Desmets Filme für ortsfeste Kinos in den Niederlanden nahmen folgenden Vertriebsweg: erste Woche im Cinema Palace in Amsterdam; zweite Woche im Rotterdamer Parisien oder in Mullens' Kino in Den Haag; die folgenden Wochen im Scala oder Rembrandt in Utrecht, im Chicago in Den Bosch usw. Dieser Vertriebsweg wurde nicht immer strikt eingehalten. Eine der Konsequenzen der Neueröffnung des Cinema Royal in Rotterdam Mitte 1913 war, daß dieses Kino das Parisien als Desmets Rotterdamer Erstaufführungstheater ersetzte. Gelegentlich konnte ein Film im Royal anlaufen, ohne daß er zuvor im Amsterdamer Cinema Palace gezeigt worden war – wie 1913 geschehen im Fall von L'ENFANT DE PARIS (Gaumont 1913), CLEOPATRA (Helen Gardner Feature Plays 1912) und AUF EINSAMER INSEL (Eiko 1913). Die ersten beiden Filme wurden wahrscheinlich deshalb nicht im Cinema Palace gezeigt, weil Desmet die Kopien nicht selber besaß, sondern sie für das Royal von seinen Konkurrenten Nöggerath und Wilhelmina-Gesellschaft geliehen hatte, nachdem sie in deren Amsterdamer Kinos bereits gelaufen waren. Nöggerath und die Wilhelmina besaßen in Rotterdam keine eigenen Kinos und hatten daher wohl keine Vorbehalte, ihre Filme dort in einem von Desmets Häusern zu starten.

Weiterverkauf

Filme verschwanden aus Desmets Bestand überwiegend durch Weiterverkauf. In den Jahren 1913/14 traf sich Desmet regelmäßig mit Filmeinkäufern, die entweder auf den niederländisch verwalteten Inseln in Ostindien (heute Indonesien) lebten und handelten oder ihre Filme dorthin verkauften. Auf den ostindischen Inseln war die Nachfrage nach Filmen größer als in den Niederlanden, da die Programme dort zweimal wöchentlich gewechselt wurden, im Unterschied zum wöchentlichen Programmwechsel in den Niederlanden. Filme, die ihre Spielzeit in den Niederlanden hinter sich hatten, wurden in die ostindischen Kolonien verschickt, wo sie ihre ›Zweitverwertung‹ durchliefen. Es versteht sich von selbst, daß die Qualität dieser Kopien einiges zu wünschen übrig ließ.

Zu dieser Kundschaft Desmets zählte auch der Ernemann-Repräsentant M. B. Neumann, ein alter Geschäftsfreund, dem er 1913 und erneut 1914/15 viele Filme verkaufte. Zwischen Mai und August 1913 erwarb Neumann acht

lange und acht kurze Filme, darunter den Asta Nielsen-Film *BALLETDANSE-RINDEN* (*DIE BALLETTÄNZERIN*, Nordisk 1911) sowie *DER EID DES STEPHAN HULLER* (*Vitascope* 1912).⁸¹ Desmets zweiter Kontakt war E. V. Héléant, ein Kinobetreiber in Djocja (heute Yogyakarta). Zwischen Februar und Oktober 1914 kaufte Héléant Filme für sein eigenes Kino, das Royal Standard Biograph, sowie für andere Theater. Schließlich war da noch N. J. Bakker in Weltevreden, Batavia (heute Djakarta), der in den Monaten von März bis Mai 1914 Filme aus Desmets Bestand für die ostindischen Inseln aufkaufte. Bakkers Neffe Berinsohn sichtete und sortierte die Filme in Desmets Amsterdamer Kontor. Zunächst bestellte er verschiedene Kurzfilme, schließlich neun lange Spielfilme, inklusive den Asta Nielsen-Film *DER FREMDE VOGEL* (*Deutsche Bioscop* 1911).⁸² Héléant dagegen war mehr an kurzen französischen und italienischen Komödien interessiert und wählte nicht weniger als 190 Filme zu einem Meterpreis von 25 Cents aus. An Langfilmen kaufte er nur drei: *SATANASSO* (*Aquila* 1913), *DIE WELT OHNE MÄNNER* (*Vitascope* 1913) und *DER HUND VON BASKERVILLE* (*Vitascope* 1914). Mit 60 Cents pro Meter waren sie merklich teurer.⁸³ Bakker berichtete über den Verkauf einer Desmet-Kopie mit dem Titel ›Satanus‹ an J. F. de Calonne, der dank Bakkers Reklame einer der wichtigsten Filmhändler in Java war. Handelte es sich hierbei um Héléants Kopie von *SATANASSO*? Von De Calonne wurde behauptet, er habe die Kopie an Bakker vorbei erworben, um ihm keine Vermittlungsprovision zahlen zu müssen. »Die Leute hier draußen gönnen einem nicht einmal das Sonnenlicht.«⁸⁴ So ›verschwand‹ eine Reihe deutscher Langspielfilme aus Desmets Handelsbestand durch Weiterverkauf in die ostindischen Kolonien.

Außerdem konnte Desmet wie erwähnt an Bakkers Konkurrent Héléant innerhalb eines halben Jahres 190 Filme verkaufen, wobei es sich in erster Linie um kurze Lustspielfilme handelte. Hier spielte zweifellos eine Rolle, daß kurze Komödien mit der Zunahme langer Filme nicht auf die gleiche Weise als ›veraltet‹ galten wie kurze Melodramen. Héléant bat Desmet tatsächlich darum, ihm keine kurzen Dramen zu schicken. Auch wurden Kurzfilme wohl nicht so kritisch angesehen, da sie kein tragendes Element des Programms waren.

Zusammenfassung

Jean Desmets Kundschaft rekrutierte sich anfangs aus seinen guten Verbindungen zur Wanderkinoszene, sehr bald überwog jedoch die rasch expandierende Gruppe der Betreiber ortsfester Kinos, die in ihrem Filmbedarf geradezu unersättlich waren. Unter diesen waren auch Kunden, die zugleich Konkurrenten Desmets im Verleihgeschäft waren oder im Lauf der Zeit zu solchen wurden. Keineswegs alle Kinobetreiber legten einen hohen Maßstab an die Inhalte der Filme an. Ein kritisches Bewußtsein entwickelte sich erst

mit der Zeit, mit der wachsenden Filmauswahl und der Einführung der Langfilme. Einige von Desmets Kunden bemängelten die technische Qualität der Kopien und das Alter der Filme, da sie diese relativ lang im Voraus buchten. Desmet jedenfalls betrieb den Ankauf neuer Filme bis zum Frühjahr 1914 recht intensiv. In seinen ersten Jahren als Verleiher mußte er Filme so nehmen, wie sie waren, da sie Bestandteil kompletter Programme waren, die er in Deutschland kaufte. Anfang 1912 veränderte sich die Situation grundlegend, als Desmet dazu überging, seine Filme direkt von den Produktionsfirmen oder von deren Agenten in Brüssel und Paris sowie von Vertretern internationaler Vertriebsgesellschaften wie Aubert in Paris zu kaufen. Von da an stellte Desmet seine Programme selbst zusammen.

Die Programme aus Desmets Jahren im ortsfesten Kinogeschäft unterschieden sich deutlich von jenen aus seiner Wanderkinozeit. Dies hatte weniger mit seiner ›Niederlassung‹ zu tun als mit den weltweiten Veränderungen auf den Filmmärkten um 1910/11, kurz nachdem Desmet seine ersten Kinos eröffnet hatte. An die Stelle einer vielfältig veränderbaren Abfolge kurzer Filme aus verschiedenen Genres traten nun Programmstrukturen, die auf einen Hauptfilm, zumeist ein Drama, ausgerichtet waren. Die Annoncen für das Programmangebot wie die Besprechungen in Fachpresse und Tageszeitungen konzentrierten sich nun auf diesen fiktionalen Hauptfilm. Neue Vertriebs- und Programmstrategien wie die Vergabe exklusiver Rechte an einem Film betrafen ausschließlich diese Hauptfilme. Das Programm wurde zunehmend hierarchisiert: Der erste Teil bestand aus Kurzfilmen mit einer festgelegten Reihenfolge von Genres, der zweite Teil aus dem Hauptfilm.

Die Durchsetzung des Langfilms revolutionierte die Programm- und Verleihpraxis grundlegend. Desmet und die zeitgenössischen Verleiher und Kinobetreiber hielten dennoch daran fest, eine Mischung aus kurzen und langen Filmen anzubieten. Auf diese Weise finden sich heute in der historischen Desmet-Sammlung neben langen Spielfilmen aus der Zeit nach 1910 auch Hunderte von Kurzfilmen aus derselben Zeit. Desmets dänische und später seine deutschen Filme waren bei der Durchsetzung des langen Spielfilms in den Niederlanden von entscheidender Bedeutung. Keineswegs sind jedoch die zahllosen französischen, italienischen und amerikanischen Kurzfilme zu übergehen, die neben ihren längeren nordeuropäischen Pendanten ihr Existenzrecht im Rahmen der Desmet-Programme hatten.

Aus dem Englischen von Michael Wedel

Anmerkungen

Dieser Aufsatz ist eine gekürzte Vorveröffentlichung aus meinem Buch *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (Amsterdam University Press, Amsterdam 2002). Er ergänzt meinen in *KINtop* 3 (1994) erschienenen Beitrag über Jean Desmets Handelsbeziehungen mit Oskar Messter 1913-1915 und seine Importe kompletter Filmprogramme 1910/11 von der Westdeutschen Film-Börse, Krefeld, und 1911/12 von der Deutschen Film-Gesellschaft, Köln (vgl. Ivo Blom, »Filmvertrieb in Europa. Jean Desmet und die Messter-Film GmbH«, *KINtop* 3, 1994, S. 73-91). Für ihre Hilfe bei der Bearbeitung des vorliegenden Aufsatzes möchte ich den Herausgebern von *KINtop* und Amsterdam University Press herzlich danken.

- 1 Silvius eröffnete das Dordtsch Bioscope Theater, das erste ortsfeste Kino in Dordrecht, im Dezember 1910. Vgl. Esther de Vries, »De Ontwikkeling van Filmvoorstellingen in Dordrecht«, unveröffentlichtes Manuskript, Universität Utrecht, 1993.
- 2 *De Komeet*, Nr. 284, 1. 11. 1912.
- 3 Desmet-Archiv (DA) 109 »Dossiers betreffende contracten met bioscoopexploitanten. Amsterdam«. Vgl. auch DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Tilburg 1911«.
- 4 DA 128 »Dossiers betreffende contracten met bioscoopexploitanten. Helder«. Vgl. auch DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Den Helder 1911«.
- 5 DA 109 »Dossiers betreffende contracten met bioscoopexploitanten. Amsterdam«. Ein ähnliches Arrangement wurde 1912 mit J. de Leeuw und P. Streefkerk aus Gorinchem beim Erwerb von Kinobestuhlung und technischer Ausstattung getroffen. Vgl. DA 98 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Gorinchem 1912«.
- 6 Henry Frères (W. Hos), Den Haag, an Desmet, 22. 9. 1910, DA 96 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. 's-Gravenhage 1910«.

- 7 DA 109 »Dossiers betreffende contracten met bioscoopexploitanten. Vlissingen«. Vgl. a. DA 99 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Vlissingen 1913«.
- 8 DA 98 »Correspondentie met bioscoopexploitanten 1912. Mobiele exploitanten: Welte«; DA 97 »Correspondentie met filmklanten 1911. Mobiele exploitanten: D. Schouten«; DA 97 »Idem. Mobiele exploitanten: overigen«.
- 9 DA 156 »Klantenboek II«.
- 10 W.J. van Lier an Desmet, 4. 12. 1910, DA 96 »Maastricht«.
- 11 Riccardo Redi (Hg.), 1911... *La nascita del lungometraggio*, CNC Edizioni, Pesaro o.J. [1992].
- 12 *Nieuws van de Dag*, 13. 3. 1911; *Algemeen Handelsblad*, 14. und 15. 3. 1911.
- 13 *Algemeen Handelsblad*, 15. 3. 1911.
- 14 Während DEN HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER verschollen ist, schmückt VED FÆNGSLETS PORT noch heute die Sammlung Desmet. Marguerite Engberg (»Il lungo melodramma erotico«, in: Redi (Anm. 11), S. 27 ff.) bezeichnet den Film als das erste in einer Reihe dänischer erotischer Melodramen. Vgl. auch Ron Mottram, »August Blom«, in: Paolo Cherchi Usai (Hg.), *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia 1896-1918*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1986, S. 140ff.
- 15 DAS GEFÄHRLICHE ALTER war einer der wenigen Filme, die Desmet nicht von seinen angestammten deutschen Händlern bezog. Er erwarb die Kopie am 20. 4. 1911 in Rotterdam von Robert Weil, dem Repräsentanten der Aktiengesellschaft für Kinematographie und Filmverleih in Straßburg. Vgl. DA 67 »Nieuwe films. Robert Weil, Rotterdam/Straatsburg«. Dieser Film war Messters erster Monopolfilm, er war jedoch kurz nach dem Kinostart auch auf dem freien Markt erhältlich. Vgl. Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Metzler, Stuttgart 1994, S. 122f.

16 *Algemeen Handelsblad*, 13. und 20. 4. 1911. Es läßt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen, ob mit LEVENS AFGRONDEN tatsächlich der dänische Film AFGRUNDEN gemeint war.

17 Desmet an Jelsma, 3. 5. 1911, DA 155 »Klantenboek I« und DA 110 »Copijboek«. Bei dem Ausleiher von AFGRUNDEN handelte es sich möglicherweise um Johan Gildemeijer, der später die Asta Nielsen-Filme im Verleih hatte.

18 DA 110 »Copijboek I«.

19 DA 155 »Klantenboek I« und DA 156 »Klantenboek II«.

20 Desmet an Benner, 1. 5. 1911, DA 110 »Copijboek I«.

21 Richard Abel merkt an, daß dieser Film nicht nur ein Melodrama alten Stils sei, sondern durchaus neue narrative und darstellerische Elemente enthalte. Im Bemühen um Authentizität kamen Schauspieler aus der lokalen Theaterszene zum Einsatz, nicht etwa erprobte Pathé-Darsteller. Da die Kamera überwiegend halbnahe aufnimmt, erwecken die Räume einen etwas klaustrophobischen Eindruck. Des Weiteren ist die Familie hier, im Unterschied zu früheren Beispielen des Genres, der Mittelklasse zuzurechnen, nicht der Arbeiterklasse, womit sich die »Lokalisierung dessen, was die französische Presse gewöhnlich als ein soziales Problem der Arbeiterklasse definierte, verschoben hatte«. Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1994, S. 326 f. Desmet kaufte LES VICTIMES DE L'ALCOOL im August 1911 über seine Kontaktmänner bei der Deutschen Film-Gesellschaft in Köln an, von der er außerdem 1910-1912 für seine Programme die kurzen Pathé-Filme kaufte. Die Amsterdamer Pathé-Filiale gestatte Desmet offiziell, mit dem Film frei zu handeln.

22 Einladung zur Eröffnung des Bioscope-Theaters, 14. 10. 1911, DA 13 »Uitnodigingen 1911-1961«.

23 Benner an Desmet, 12. 1. 1912, DA 98 »Bergen op Zoom«. Desmet erneuerte seine Geschäftsbeziehung zu Benner vorüber-

gehend im Herbst 1915, als er ihm DET HEMMELIGHEDSFULDE X und LES ENFANTS DU CAPITAINE GRANT verlieh. Benner führte das Kino, das später in Luxor umbenannt wurde, bis zu seinem Tod am 15. 2. 1945, allerdings mit einer Unterbrechung von 1925 bis 1937, während der er in Belgien lebte.

24 DA 155 »Klantenboek I« und DA 156 »Klantenboek II«.

25 Mullens an Desmet, 24. 6. 1911, DA 67 »Nieuwe films. Alberts Frères«.

26 Zu AMORE DI SCHIAVA vgl. Müller (Anm. 15), S. 114 f. Die Figur im Film war überhaupt keine Farbige.

27 C. Welte an Desmet, 21. 9. 1911, DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Mobile exploitanten: Welte, 1911«. Vgl. Frank van der Maden, »Welte komt!: de geschiedenis van C. Welte's cinematograph, theater van levende fotografieën, Vrienden van het Openluchtmuseum, Arnhem 1989, S. 23.

28 DA 156 »Klantenboek II« und DA 157 »Klantenboek III«. Die Unterlagen im Desmet-Archiv legen nahe, daß die Zahl von Desmets Ausleihen an die Gebrüder Mullens zwischen Oktober 1911 und Juni 1912 deutlich zurückgegangen ist.

29 Mottram (Anm. 14), S. 154f.

30 Marguerite Engberg, »Alfred Lind«, in: Cherchi Usai (Anm. 14), S. 128f.; Barry Salt, »Schiave bianche e tende a strisce. La ricerca del »sensazionale«, ebenda, S. 70. DE FIRE DJÆVLE basiert auf einer Erzählung von Herman Bang, die anschließend noch mehrmals verfilmt wurde, unter anderem von Friedrich Wilhelm Murnau.

31 Vgl. zu IN NACHT UND EIS Stephen Bottomore, *The Titanic and Silent Cinema*, The Projection Box, Hastings 2000, S. 115-124 sowie jetzt Michael Wedel, »Schiffbruch mit Zuschauer. Das Ereigniskino des Mime Misu«, in: Thomas Elsaesser Michael Wedel (Hg.), *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*, edition text + kritik, München 2002, S. 197-252.

32 Von den erwähnten dänischen Filmen des Jahres 1912 sind lediglich DE FIRE DJÆVLE, GUVERNØRENS DATTER und eine

vollständige Version von DØDS-SPRING TIL HEST FRA CIRKUS-KUPLÉN in der Sammlung Desmet erhalten.

33 E. Bruins an Desmet, 23. 11. 1911, DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Apeldoorn 1911, in Verbindung mit der Ausleihe von HEISSES BLUT.

34 3. 5. 1911, DA 110 »Copijboek I«.

35 Nico Broekema an Desmet, 29. 11. 1911, DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Gorinchem 1911«.

36 P.E. Scharphorn an Desmet, 5. 12. 1911, DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Hengelo 1911«.

37 Anton Haffke an Desmet, 15. 10. 1911, DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Haarlem 1911«.

38 Für Van Duinen vgl. DA 156 »Klanttenboek II«. Van Duinen fiel später als Verleiher von preiswerten gebrauchten Filmen an Schulen und kleinen Nachbarschaftkinos auf sowie als Händler in den niederländischen Kolonien in Ostasien, wohin er schließlich übersiedelte. In den 1920er Jahren war er Verleihchef einer mittelgroßen Firma.

39 *De Kunst*, Nr. 235, 27. 7. 1912, S. 687 und Nr. 242, 7. 9. 1912, S. 800.

40 *De Kunst*, Nr. 251, 16. 11. 1912, S. 112. Nöggerath beschrieb seine Filme lediglich als »die neuesten und sensationellsten Filme der Vitagraph Company, Gaumont, Eclair, Itala, Edison, Cines etc.«, ohne den Titel eines einzigen Hauptfilms zu nennen. Auf Seite 222 in *De Kunst* (Nr. 257) vom 28. 12. 1912 findet sich ein Beispiel für die Ankündigung eines Hauptfilms, in diesem Fall MONTE CHRISTO, gefolgt von dem eben zitierten Satz. Die Anzeigen für die Hauptfilme des Kinos Plantage-Bioscoop, eröffnet am 2. 11., enthielten stets den Hinweis: »unter den anderen Attraktionen befinden sich ausgezeichnete Filme von Gaumont, Cines, Vitagraph, Eclair, Pasquali etc.« Vgl. *De Kunst*, Nr. 253, 30. 11. 1912, S. 143; und Nr. 254, 7. 12. 1912, S. 159.

41 *De Komeet*, Nr. 284, 1. 11. 1912.

42 Antoon Wegkamp z. B. mußte warten, bis einer der Weiße-Sklavinnen-Filme frei geworden war. Vgl. Desmet an Wegkamp,

20. 4. 1911, DA 110 »Copijboek I«. Hommerson wollte DE FIRE DJÆVLE über die Weihnachtsfeiertage zeigen, mußte sich aber mit zwei anderen Langfilmen zufriedengeben: AVIATIKEREN OCH JOURNALISTENS HUSTRU und MARIANNE, EIN WEIB AUS DEM VOLKE (Messter 1911). Vgl. DA 97 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Gorinchem 1911«, 7. und 17. 12. 1911.

43 *De Kunst*, Nr. 242, 7. 9. 1912, S. 800.

44 *De Komeet*, Nr. 284, 1. 11. 1912.

45 Ebenda. Dieselbe Nummer von *De Komeet* enthält eine Kleinanzeige des Kinobesitzers R. Uges aus Groningen, der den Film ebenfalls zum Verleih anbot.

46 *De Kunst*, Nr. 258, 4. 1. 1913, S. 221ff.

47 *De Kunst*, Nr. 259, 11. 1. 1913, S. 238ff.

48 Ebenda, S. 238. Unklar bleibt, wer der Verleiher war. Es könnte die Wilhelmina-Gesellschaft gewesen sein, die 1913 mehrere Filme im Cinema de la Monnaie anlaufen ließ. Eine andere Möglichkeit wäre A. E. Ghezzi, der sowohl Filimporteur als auch einer der Direktoren des De la Monnaie war.

49 *De Kunst*, Nr. 268, 25. 1. 1913, S. 271.

50 *Algemeen Handelsblad*, 24. 1. 1913 und *De Kinematograaf*, Nr. 3, 7. 2. 1913. Zu Aubert und TIRE AU FLANC vgl. Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas*, Editions AFRHC, Paris 1995, S. 266.

51 Vgl. zu THE MIRACLE und der konkurrierenden deutschen Verfilmung DAS MIRAKEL (Continental 1912) auch: Michael Wedel, »Misus MIRAKEL. Eine transatlantische Karriere, eine transatlantische Kontroverse«, *KINtop* 10 (2001), S. 73-87.

52 Zu diesen Filmen vgl. Müller (Anm. 15), S. 219ff.

53 Anon., »Onder de streep. Bij den weg«, *Algemeen Handelsblad*, 6. 4. 1914.

54 Johan Gildemeijer, *Koningin Kino*, *De Nieuwe Tijd*, Amsterdam 1914, S. 45. Gemeint sind, außer den bereits erwähnten Titeln, die Filme ATLANTIS (Nordisk 1913), DIE BLAUE MAUS (Vitascope 1913) und SPARTACO (SPARTACUS, Pasquali 1913).

55 Desmet inserierte die Amsterdamer

Aufführung nicht in *De Kinematograaf*. Vielleicht hat er mit Blick auf seine Abmachung mit Mullens für die Aufführungswoche in Amsterdam auf Werbemaßnahmen verzichtet.

56 Gildemeijer zufolge waren hfl 1000,- pro Woche der in niederländischen Großstädten mit exklusiven Filmen zu erzielende Höchstbetrag. In anderen Ländern konnten in riesigen, 2000 Plätze aufweisenden Kinos wöchentlich Summen zwischen hfl 3000,- und hfl 5000,- eingenommen werden. Vgl. Gildemeijer (Anm. 54), S. 46. Eventuell hat Desmet die erste Woche in Amsterdam in der zweiten Fachzeitschrift *De Bioscoop-Courant* inseriert; von diesem Periodikum sind jedoch aus dem Jahr 1913 nur einige wenige Ausgaben erhalten.

57 Mullens an Desmet, 16. 6. 1913, DA 99 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. 's-Gravenhage 1913«.

58 *De Kinematograaf*, Nr. 22, 20. 6. 1913. Diese Ausgabe enthält auch einen Wiederabdruck der Besprechung aus dem *Nieuwe Courant*. Dort erschienen auch die ersten Inserate für RICHARD WAGNER. *De Bioscoop-Courant* vom 19. 3. 1915 vermerkt, daß RICHARD WAGNER, einer der großen Erfolge des Vorjahres, erneut in Mullens' Residentie-Bioscoop gezeigt werde.

59 Die Partitur der Begleitmusik des Wagner-Films ist in der Sammlung Desmet erhalten, weist allerdings Brandbeschädigungen auf (vermutlich vom Brand 1938 im Amsterdamer Parisien).

60 Mullens an Desmet, 16. 6. 1913 (Anm. 57).

61 DA 109 »Contracten. 's-Gravenhage« und DA 99 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. 's-Gravenhage 1913«.

62 Nach Kriegsausbruch schloß Desmet noch einige Geschäfte ab: mit Eduard Cohen Barnstijn vom Haagse Bioscoop für DET HEMMELIGHEDSFULDE X für zwei Wochen im Dezember 1914/Januar 1915; für Dezember 1914 mit Engels vom Olympia-Theater in Den Haag für ABSINTH (Imp 1913) und IN HOC SIGNO VINCES (Savoia 1913).

63 A.W. Smits (Alhambra) an Desmet,

5. 8. 1913, DA 99 »Vlissingen«.

64 Mounier an Desmet, 16. 3. 1914, DA 100 »Den Bosch«.

65 RICHARD WAGNER lief im Cinema Palace vom 22. 5. bis 5. 6. 1913, im Residentie-Bioscoop vom 14. bis 27. 6. und im Cinema Royal vom 2. bis 14. 8. 1913. Es fällt auf, daß von RICHARD WAGNER, IVANHOE (Imp 1913) und dem italienischen Epos IN HOC SIGNO VINCES, das ebenfalls an einigen Orten zwei Wochen lang lief, je zwei Kopien angeschafft wurden. Zudem hatte Desmet für RICHARD WAGNER ausnahmsweise auch die belgischen Vertriebsrechte erworben. Die zweite Kopie ist in Desmets Aufstellung der Jahre 1916-1922 verzeichnet, heute aber nicht mehr in der Sammlung erhalten.

66 SCHULDIG wurde vom 13. bis 26. 3. 1913 im Cinema Palace gezeigt. Vgl. DA 159 »Klantenboek V« sowie *Algemeen Handelsblad*, 12., 17. und 23. 2. 1914.

67 *De Kinematograaf*, Nr. 22, 20. 6. 1913 und die folgenden Ausgaben bis Mitte November. RICHARD WAGNER war bereits am 4. 4. 1913 in *De Kinematograaf* angekündigt worden und wurde dort erneut am 30. 5. 1913 besprochen, ohne Desmet zu erwähnen. Desmets erstes Inserat dieses Films erschien erst am 20. 6. 1913 in *De Kinematograaf*.

68 DA 157 »Klantenboek III«.

69 DA 157 »Klantenboek III«.

70 DA 158 »Klantenboek IV«.

71 DA 158 »Klantenboek IV« und DA 159 »Klantenboek V«.

72 Eduard Schade an Desmet, 21. 11. 1913, DA 99 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Amsterdam 1913«. Schade hatte mit Desmet einen Vertrag über wöchentliche Filmlieferungen ab Mai 1913. Vgl. DA 109 »Dossiers betreffende contracten met bioscoopexploitanten. Amsterdam«.

73 *De Kinematograaf*, Nr. 8, 14. 3. 1913.

74 Unmittelbarer Anlaß für Albert Mullens' Beendigung der Verleihbeziehung zu Desmet könnte gewesen sein, daß er nach 1913 im Grand Théâtre keine Filme mehr vorführte. Vgl. Richard van Bueren, *Satur-*

day Night at the Movies. Het grote Amsterdamse bioscopen boek II, Lecuona, Amsterdam 1998, S. 159f.

75 DA 99 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Mobiele exploitanten: Hommerson 1913«. Mullens und vorher Benner waren nicht die einzigen, die von der Bildfläche verschwanden. Noch im Herbst 1913 hatte Desmet an Hommerson, ebenfalls einen alten Bekannten aus der Wanderkinoszene, regelmäßig einzelne Filme geliefert; der Kontakt wurde endgültig im November 1913 beendet.

76 Mounier an Desmet, 15. 5. 1913, DA 99 »Nijmegen«. Dies erklärt möglicherweise, weshalb die Sammlung Desmet keine Kopie dieses Films (mehr) enthält.

77 Apollo-Theater an Desmet, 14. 3. 1914, DA 100 »Haarlem«.

78 Gildemeijer (Anm. 54), S. 46.

79 Hommerson an Desmet, 5. 6. 1913,

DA 99 »Correspondentie met bioscoopexploitanten. Mobiele exploitanten: Hommerson«.

80 Ebenda: Groth, Hommerson, Welte.

81 DA 158 »Klantenboek IV« und 159 »Klantenboek V«.

82 DA 159 »Klantenboek V«. Im Auftrag Nöggeraths, dessen Agent Frank die niederländischen Kolonialgebiete in Ostindien im Mai 1914 verlassen und seine Agentur an De Calonne übergeben hatte, verkaufte Desmet einige dieser Filme an Bakker. Vgl. Bakker an Desmet, 20. 5. 1914, DA 173 »Correspondentie Nederland-Indië: N. Bakker, Weltevrede«.

83 DA 173 »Correspondentie Nederlands-Indië« und DA 178 »Copijboek Nederlands-Indië 1914-1916«.

84 Bakker an Desmet, 10. 7. 1914, DA 173 »Correspondentie Nederlands-Indië: N. Bakker, Weltevrede«.

Nichtfiktionale Filme in den Nummernprogrammen der 1910er Jahre

Das eigentliche ›Zugpferd‹ in den Kinematographenprogrammen der 1910er Jahre waren nichtfiktionale Filme wohl kaum. Anscheinend wurden sie dennoch – in wohl dosierten Portionen plaziert – vom Publikum sehr geschätzt. Das britische Branchenblatt *Kinematograph and Lantern Weekly* wies 1911 darauf hin, daß ein bestimmter Zuschauertyp »gelegentlich die Sache selbst sehen möchte und nicht mit bühenhaften Filmen überfüttert werden will«. Das Blatt fragte weiter, warum nichtfiktionale Filme bei vielen Zuschauern so beliebt waren. Lag es vielleicht an der geistigen Anregung – im Gegensatz zu den leicht konsumierbaren, seichten Melodramen und Filmkomödien? Ganz im Gegenteil, behauptete das Fachblatt, die Tatsachenfilme brächten eine gewisse Art von ›Ruhe‹ in die Programme:

Für viele Geschäftsleute, deren Gehirn den ganzen Tag über aufs Äußerste beansprucht wird, liegt etwas Beruhigendes und Angenehmes in der Betrachtung von projizierten Aufnahmen, die dem Geist interessante Gebräuche, Handwerke und Sitten anderer Länder vermitteln. Dem Gehirn wird dabei eine Ruhepause gegönnt, denn die richtige Auffassung solcher Sujets bedarf nur einer geringen Konzentration. Tatsächlich kann die Betrachtung derartiger Bilder einem unter geistiger ›Maloch‹ leidenden, intelligenten Menschen großes Vergnügen bereiten.¹

Das Konzept, nichtfiktionale Filme mit Bildungswert als ›Ruhezonen‹ einzusetzen, wurde auch auf der anderen Seite des Atlantik vertreten. König der Filmaufführung im Amerika der 1910er Jahre war wohl Samuel L. Rothapfel, der das Strand-Theater in New York betrieb. ›Roxy‹, wie er später genannt wurde, hatte seine eigene Philosophie der Filmaufführung. Dem Branchenblatt *Moving Picture World* erklärte er 1914, daß dabei das Programm der ›Knackpunkt‹ sei: »Das Programm muß ein Ganzes darstellen, es muß in sich zusammenpassen und eine eigene Atmosphäre ausstrahlen.«² Entscheidend sei die sorgfältige Auswahl und geschickte Kombination der Elemente. Ein Drama sollte gewählt werden im Hinblick auf »seine Kraft, zu Tränen zu rühren, ohne dadurch eine schwere Belastung des Gemüts herbeizuführen«. Komödien sollten »sauber« sein – was für Rothapfel weder grobe Slapsticks noch die Darstellung »rauer Sitten« ausschloß. Auch Aktualitäten waren für das Programm des Strand-Theater sehr wichtig. Bekannt als »topical reviews«, wurden sie vom Personal des Strand eigens zusammengestellt. Rothapfel zufolge waren sie sehr beliebt bei den Besuchern aus den höheren Klassen, die »sich darauf freuen wie Kinder auf den Nikolaus«.

›Educationals‹ (wie Tatsachenfilme ohne Nachrichtenwert in der Ära des frühen Kinos bisweilen genannt wurden) waren für Rothapfels Programme ein Schlüssel-Baustein. Oft erwähnte er »das tiefe Interesse, das unser Publikum erfüllt, wenn der von ›educationals‹ bestrittene Programmteil auf der Leinwand läuft«. Rothapfel schrieb diesen nichtfiktionalen Filmen für die Regulierung des Tempos der Programme dieselbe strategische Rolle zu wie der oben erwähnte britische Autor: Ihre Funktion sei, »das Publikum zur Ruhe zu bringen«. In einem zwei Stunden dauernden Programm wollten die Zuschauer nicht ständig von aufregenden Dramen stimuliert werden, und da in der Show – anders als im Theater – keine Pause vorgesehen sei, könne ein Tatsachenfilm das hohe Tempo der fiktionalen Filme mit einer unterschiedlichen Stimmung konterkarieren:

Nehmen wir zum Beispiel Ihr Publikum, wie es gerade gestimmt ist, wenn der beeindruckende Höhepunkt eines starken Dramas gerade zu Ende ist. Ich kann mir nicht vorstellen, ein Publikum, das derart außer sich und zum Nachsinnen gebracht wurde, in eine saftige, brüllende Komödie zu katapultieren. Deshalb zeige ich den Zuschauern etwas, was die Augen erfreut und den Geist beruhigt, ohne dabei irgendwelche emotionalen Saiten anzuschlagen. Aufnahmen von schönen Springbrunnen oder Wasserfällen, anmutige Stücke aus dem Leben der Tiere, Aufnahmen aus den schönen Ländern dieser Welt, architektonische Denkmale sowie Blicke auf fremde Landstriche und fremde Völker vermögen ganz wunderbar die Pause auszufüllen, die zwischen dem Dramatischen und dem Komischen kommen sollte.³

Bemerkenswerterweise scheint Rothapfels Theater außer eigenen Montagen von Aktualitäten auch Spezial-Zuschnitts eigener ›educationals‹ angefertigt zu haben, und zwar vor allem aus kolorierten oder viragierten Aufnahmen vorhandener Filme, in die dann dramatische oder komische Elemente integriert wurden. So wurde z. B. mit Bildern aus dem Tierleben verfahren. Die eindrucksvollste Aufnahme bildete in der Regel den Schluß eines solchen Zusammchnitts. – Rothapfel war von dem zunehmenden Trend in den 1910er Jahren hin zu längeren ›feature‹-Filmen nicht besonders angetan. Er betonte, daß in seinen Programmen *jeder* Film seine eigenen Stärken entfalten müsse:

Das einzig wirkliche ›feature‹ ist in meinen Augen die Qualität des Programms. Es ist immer wieder passiert, daß der sogenannte ›feature‹-Film in meinem Programm von einem anderen Part der Unterhaltung in den Schatten gestellt wurde – zum Beispiel von einer glänzenden Landschaftsaufnahme mit schöner Begleitmusik, von einer besonders gut passenden Aktualität oder von einem anderen Bestandteil meines wöchentlichen Programmangebots. Ich halte es für keine gesunde Politik, sich nur auf einen Teil des Programms zu verlassen und darauf zu setzen, daß dieser den Rest schon durchziehen werde.⁴

Nicht jedermann dachte, daß Tatsachenfilme eine derartige Anziehungskraft ausüben könnten. Ein Autor vertrat in der *Moving Picture World* den Stand-

punkt, daß diese Filme beim Publikum ausgesprochen unbeliebt seien und daß »die Landschaftsaufnahmen unter den »educationals« am wenigsten willkommen seien« (vor allem weil sie, wie er dachte, einen Filmerklärer benötigten). Dieser Autor war der Auffassung, daß der Hauptgrund für die Aufnahme solcher Filme in ein Programm gänzlich zynischer Natur sei:

Es sind angeblich die Bilder der »educationals«, die einer Aufführung Klang, Leben und Charakter geben. In der Tat ziehen sie Publikum aus den besten Kreisen an, fördern die Mitnahme von Kindern, machen Zensur weniger nötig und trotzen der Kritik, ja machen sie sogar mundtot.¹

Wahrscheinlich war dieser Autor in der Minderheit. Wahrscheinlich waren die meisten Kinobetreiber, ganz bestimmt aber die britischen, mit Rothapfel darin einig, daß das Publikum von sich aus einige nichtfiktionale Filme im Programm haben wollte. Jedenfalls wurden derartige Filme noch viele Jahre lang hergestellt und gezeigt.

Aus dem Englischen von Martin Loiperdinger

Anmerkungen

1 »Use of educational films«, *Kinematograph and Lantern Weekly*, 31. 8. 1991, S. 107. Doch fügte das Blatt hinzu, daß Zuschauer ohne Berufsausbildung eher andere Filme bevorzugten.

2 W. Stephen Bush, »The art of exhibition«, *Moving Picture World*, 17. 10. 1914, S. 323.

3 »Use of educational films« (Anm. 1).

4 Ebenda.

5 »The pictures which give tone to an exhibition«, *Moving Picture World*, 11. 5. 1912, S. 506.



AGATON OCH FINA



OPIMUMHÄLAN (1911)

Im Zeichen der *Bricolage*

Produktions- und Programmstrategien der schwedischen Filmkultur um 1910¹

Aufgezeigt am Beispiel von Nummernprogrammen schwedischer Kinematographentheater sowie der Filmproduktion der Firma AB Svenska Biografteatern (abgekürzt Svenska Bio), steht die Kombination von dokumentarischen und fiktionalen Filmen im Zentrum dieses Artikels. Zum Verständnis dieser Mischung haben Historiker des frühen Kinos auf das Konzept der *Bricolage* zurückgegriffen, das theoretisch vor allem von Claude Lévi-Strauss geprägt wurde² und zunächst in erster Linie dazu diente, die Pluralität diskursiver Praktiken hervorzuheben. Michael Chanan spricht in seiner Studie *The Dream That Kicks* von *Bricolage*, um die aus ganz verschiedenen technischen Anwendungen gespeiste Vielfalt kinematographischer Apparate im ausgehenden 19. Jahrhundert zu erläutern.³ Dieser Artikel übernimmt jedoch eine mehr filmbezogene Version des *Bricolage*-Konzepts: Richard Abel charakterisiert mit dem Begriff *Bricolage* die Einfügung nichtfiktionaler Aufnahmen in fiktionale Filme als eine von mehreren Produktionsstrategien, welche Pathé frères zwischen 1904 und 1907 bei der Herstellung narrativer Filme einsetzte.⁴ Dokumentarisches Material wurde dabei als erzählerisches Element genutzt. Als Filmproduktionsmodell scheint sich *Bricolage* im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts aus einer Kombination älterer Gattungen entwickelt zu haben.

Abel führt dies auf den Trickfilm zurück: Einerseits lässt sich das *Bricolage*-Modell als Abkömmling der Feerien betrachten, in denen relativ ›reale‹ Räume durch genretypische phantastische Ausstattungen ersetzt wurden. Andererseits funktionierte es jedoch auch als eine Spielart von Filmen, die auf historische Rekonstruktion bedacht waren, so z. B. wenn Aktualitäten-Aufnahmen mit fiktionalen Szenen verknüpft wurden.⁵ Eine weitere Quelle, aus der sich das *Bricolage*-Modell speiste, waren die Reisebilder. Sie begannen oft mit einer Rahmenerzählung, in die das eigentliche Unternehmen der Reise in ein fernes Land gestellt wurde. Umgekehrt lassen sich dokumentarische Szenen in fiktionalen Filmen als Weiterführung einer narrativen Struktur denken, in der das Zur-Schau-Stellen von *locations* als Ordnungsprinzip fungiert.

Als *Bricolage* lassen sich auch die kulturellen Praktiken beschreiben, wie sie bei der Ausformung von Vorführprogrammen am Anfang des 20. Jahrhunderts üblich waren. Filme waren »lebende Photographien« – ob es sich dabei

um fiktionales oder dokumentarisches Material handelte, war zunächst von sekundärer Bedeutung. Ab 1900 ist in den Vorführprogrammen die Kombination beider Gattungen zu beobachten – ganz in der Tradition der *Laterna magica*-Vorstellungen, welche kurze Geschichten oder heitere Szenen mit Reisebildern oder Aktualitäten kombinierten. Um das Jahr 1905 begann in Schweden die Ausweitung der Vorführungen auf etwa eine Stunde, wobei in der Regel fünf bis sieben, manchmal auch mehr Filme gezeigt wurden. Die Kinematographenbetreiber stellten sich ihre Programme aus den meist gemieteten Filmen selbst zusammen.

Die Anzeige eines Kinematographen in Kristinehamn verdeutlicht die damals typische *Bricolage* der Programmstrategie: Neben einigen Naturaufnahmen und traditionellen Lachnummern wie beispielsweise *ETT MISSLYCKAT FISKE* (Pech beim Angeln; Hersteller unbekannt, ca. 1905) erscheinen die Programmpunkte »Eine Reise nach Port Arthur«, »Eine Kompanie der russischen Flotte« und »Die Bombardierung von Port Arthur«. Es handelt sich um eigenständig aufgelistete Szenen aus dem Film *COMBAT NAVAL* (Pathé 1905),⁶ der ein gutes Beispiel für die damalige Verwischung der Grenzen zwischen fiktionalem und dokumentarischem Material liefert. Er enthält keine dokumentarischen Aufnahmen aus dem russisch-japanischen Krieg, sondern Rekonstruktionen: Da schwimmen Modellschiffe in einem Becken herum, während gleichzeitig Feuerwerkskörper explodieren. Im Hintergrund ist als Port Arthur eine Stadtkulisse zu erahnen, die gegen Ende des fünfminütigen Films in Flammen aufgeht. *COMBAT NAVAL* ist ein nachgestellter Aktualitätenfilm, der dennoch als authentisches Dokument betrachtet wurde. Pathé hatte nicht die Absicht, das Publikum hinters Licht zu führen, sondern wollte den Kriegsverlauf darstellen. Die Rekonstruktion diente der Veranschaulichung, ähnlich den gezeichneten Bildern aktueller Ereignisse in der illustrierten Presse.

Vanessa Schwartz zeigt in ihrer Studie über visuelle Massenkultur, daß das Publikum um 1900 keine eindeutigen Vorstellungen vom Status dokumentarischer Darstellungen hatte.⁷ Ihr zufolge sah die breite Bevölkerung keinen nennenswerten Unterschied zwischen der kinematographischen Aufnahme eines Ereignisses *on location*, einer Rekonstruktion im Studio wie *COMBAT NAVAL*, einer mit Tusche gezeichneten Illustration oder einem aus Wachs geformten Aktualitätentableau. Die Massenkultur des *Fin de Siècle* vermittelte das Zeitgeschehen durch den Filter verschiedener Unterhaltungsinstanzen in Form optischer Vergnügungen. Auch der frühe dokumentarische Film war ein Element der Unterhaltung. Deshalb verwundert es nicht, daß Aktualitätenfilme ikonographische Strategien und Konventionen von der auf Spektakel ausgerichteten illustrierten Presse übernahmen.⁸

Offenbar hatte das Publikum zu Anfang der 1910er Jahre jedoch klare Vorstellungen von den Unterschieden zwischen fiktionalen Filmen und Aktualitäten. Die Filmbranche war sich einig, daß beide Gattungen Bestandteile

des Filmprogramms sein sollten. Das Fachblatt *Nordisk Filmtidning* konstatierte, daß es für die Zusammenstellung einer Kinovorstellung vor allen Dingen wichtig sei, »genug Abwechslung« zu bieten, wobei in Betracht zu ziehen sei, »ob das Publikum des fraglichen Kinematographentheaters insgesamt eine homogene Zusammensetzung hat und ob es sich dabei um Arbeiter, um Jugendliche oder um andere handelt«. Der Artikel beschäftigt sich mit der Frage, wie ein »gutes und strukturiertes Programm« auszusehen habe. Die Vorführungen sollten z. B. immer mit Musik eingeleitet werden, denn »das Publikum kommt [so] von Anfang an in Stimmung und muß sich nicht Hals über Kopf in das Leben und die Geschehnisse auf der Leinwand werfen«. ⁹ *Nordisk Filmtidning* bemerkte außerdem, daß das Programm zwischen »komischen« und »dramatischen« Szenen bzw. zwischen »Naturbildern« und »Volkstümlichem« abwechseln sollte. Die Aufeinanderfolge zweier ähnlich gearteter Filme sei zu vermeiden, da sonst »keiner der beiden zu voller Geltung« käme.

Filmprogramme in Kalmar

Eine Sammlung von Programmblättern aus Kalmar im Südosten Schwedens gibt einen plastischen Eindruck von den Veränderungen des Programmangebots zwischen 1905 und 1910.¹⁰ In Kalmar gab es zwei ortsfeste Kinos, das Kalmar Biograf-Teater und das der Svenska Bio angeschlossene Göta. Das Kalmar Biograf-Teater bezog im Sommer 1907 einen »neuen, elegant eingerichteten Saal« im Gebäude der Guttempler-Vereinigung. Anlaß des Umzugs war die zunehmende Konkurrenz des Göta. Die Programme beider Spielstätten dauerten 1906 bis 1910 rund eine Stunde. Auf die fett gedruckten Filmtitel folgen in den Programmblättern Inhaltsbeschreibungen, die anfangs sehr knapp gehalten sind, aber stets einen Vermerk enthalten, aus dem hervorgeht, ob es sich um einen fiktionalen oder einen dokumentarischen Film handelt: Eindeutig fiktional kodierte Begriffe wie »komisch«, »dramatisch« oder »erheiternd« kontrastieren mit nüchternen Angaben wie »interessant« oder »lehrreich«.

Das Kalmar Biograf-Teater leitete sein erstes Programm des Jahres 1906 mit dem Film *KAPAREKAPTENEN* (Der Kaperkapitän; Hersteller unbekannt, ca. 1905) ein, der eine »spannende Darstellung des Lebens eines Freibeuters im Mittelalter« versprach. Als zweite Nummer lief *HIN OCH FRIAREN* (Der Teufel und der Freier; Hersteller unbekannt, ca. 1905), der als »sehr amüsant« beschrieben wird, worauf das als »sehr interessant« aufgeführte *BROTNNINGSKAMP EMELLAN VERLDENS STYFVASTE ATLETER* (Ringkampf der weltstärksten Athleten; Hersteller unbekannt, ca. 1905) folgte.

Im Jahr darauf schienen die Betreiber die kommerzielle Bedeutung ausführlicher Inhaltsangaben erkannt zu haben. Im Januar 1907 war z. B. der

Film ZOOLOGISKA TRÄDGÅRDEN I PARIS (Der zoologische Garten in Paris; Pathé frères 1906) im Angebot – mit dem Hinweis, daß das Programm in dieser Woche nur vier Filme enthalte:

Dieser Film ist der lehrreichste und ausführlichste seiner Art, der jemals gezeigt worden ist. Er ist so interessant und schön, daß wir ihn unbedingt in unser Programm aufnehmen wollten, auch wenn gar mancher Besucher überrascht sein wird. [...] »Sie zeigen ja dieses Mal nur vier Nummern«, mag als Einwand kommen. »Gewiß, aber dafür sind diese um so länger und wertvoller! Das hatten Sie nicht beachtet.«

Im Laufe des Jahres 1907 nahmen die Angaben, welche die beiden Kinos in Kalmar zu ihrem Filmangebot machten, an Umfang zu. Sie druckten sogar Zusammenfassungen auf die Rückseite der Programmblätter, welche fiktionale und dokumentarische Filme gleichermaßen berücksichtigten. So warb etwa das Göta für das Reisebild EN RESA GENOM DALARNA (Eine Reise durch Dalarna; Biokronan 1907) mit einer fast genauso detaillierten Beschreibung wie für das Melodrama DEN LILLA DÖFSTUMMA (Die kleine Taubstumme; Nordisk Films Kompagni 1907). Die erweiterten Inhaltsangaben lassen eine zunehmend stabile Programmstruktur erkennen, in der bestimmte – keineswegs nur fiktionale – Filme die Rolle der Hauptattraktion einnehmen. In etlichen Programmen finden sich dokumentarische Filme als Paradenummern.

Die Filmprogramme wurden meist drei Mal pro Abend vorgeführt, in der Regel an allen sieben Tagen der Woche. Die Kinobesitzer in Kalmar scheinen die Ratschläge der *Nordisk filmtidning* beherzigt zu haben und mischten fiktionale und dokumentarische Streifen: Auf eine »erheiternd komische Szene« folgten »sehr interessante Wirklichkeitsaufnahmen«, worauf eine »ansprechende, durchgehend lustige Bilderserie« gezeigt wurde, dann wiederum »besonders schöne Ansichten«, um schließlich in einen »spannenden Film« zu münden. Dominierende Strategie des Programms war die Variation des Angebots, wobei fiktionale und dokumentarische Filme zahlenmäßig gleichauf waren. Bis 1910 stand die Programmgestaltung in Kalmar ganz im Zeichen der *Bricolage* von fiktionalen und dokumentarischen Filmen und entsprach damit dem allgemeinen Trend der zeitgenössischen schwedischen Kinokultur.

Lokalaufnahmen in der Auswertungsstrategie von Svenska Bio

Svenska Bio war im Jahr 1910 ein Filmvertriebsunternehmen, an das rund 40 Kinos angeschlossen waren. Sitz der Firma war die kleine südschwedische Stadt Kristianstad. Von dort aus hatte Direktor Charles Magnusson seit 1905 einen landesweiten Filmvertrieb aufgebaut. Zunächst stellte Svenska Bio die Programme für die Kinematographentheater aus Filmen zusammen, die von Produktionsgesellschaften gemietet oder käuflich erworben wurden. Dem

Hauptbuch der Jahre 1906 bis 1909 zufolge wurden die meisten Filme von Pathé frères bezogen.¹¹ Zur ergänzenden Herstellung eigener Filme hatte Svenska Bio im Oktober 1907 den Kameramann Robert Olsson eingestellt, der den Expeditionsfilm LAPPBILDER (Bilder aus Lappland; Svenska Kinematograf 1906) gedreht hatte.¹² In seinem ersten Jahr bei Svenska Bio nahm Olsson eine ganze Reihe verschiedener Sujets auf, von Messen und Märkten über Besuche des Königs bis hin zu Feuerwehrrübungen.

Wenn Svenska Bio in den Jahren vor 1910 im Zuge der Geschäftsausweitung ein neues Kino eröffnete, drehte Olsson von der jeweiligen Stadt häufig ein Porträt in »lebenden Bildern«. Im April 1908 übernahm Svenska Bio zum Beispiel das Arena-Kino in Malmö und zeigte als Höhepunkt des Premierensprogramms BILDER FRÅN MALMÖ. Olssons Lokalaufnahmen, die das Treiben auf Marktplätzen oder in Häfen zeigten, erfreuten sich in den jeweiligen Städten größter Beliebtheit, so daß er manchmal sogar Fortsetzungen drehte. Aus Reklamegründen kam oft eine emblematische Aufnahme des neu eröffneten Kinematographentheaters hinzu. In der örtlichen Presse wurden für diese Lokalaufnahmen Inserate geschaltet. So lockte z. B. eine Anzeige aus der sozialdemokratischen *Arbetet*: »BILDER FRÅN MALMÖ. Eigene Produktion. Schöne und gelungene Bilder, in denen jeder Bewohner aus Malmö Freunde und Bekannte entdecken kann.«¹³ Zwischen 1907 und 1908 drehten Olsson und Dittmer für die Svenska Bio wohl um die 30 solcher Lokalaufnahmen, von denen mehrere erhalten sind.

Daß Lokalaufnahmen, besonders solche von aktuellen Ereignissen, sich beim Kinopublikum großer Beliebtheit erfreuten, war damals ein internationaler Trend. »Es ist jedem Kinematographenbesitzer bekannt«, schrieb etwa die *Kinematographische Rundschau* 1907, »daß er mit Aufnahmen von in seiner Stadt eintretenden Ereignissen, Festzügen oder sonstigen aktuellen Begebenheiten ein Bombengeschäft macht, wenn er diese Aufnahmen gleich am nächsten Tage in seinem Theater vorführt.«¹⁴ Auch die amerikanische Branchenzeitschrift *Moving Picture World* erwähnte, daß Lokalaufnahmen auf große Nachfrage der Nickelodeon-Betreiber stießen. Ein mit Oliver zeichnender Journalist klagte im August 1909, daß die ständige Gier nach Lokalaufnahmen die ganze Branche in Gefahr bringe: Sie könnten rasch »monoton selbst auf den wirken, der sie tatsächlich sehen möchte.« Sie sollten daher, wenn überhaupt, nur als kürzere Einlage im Nummernprogramm erscheinen. Außerdem sei die Produktion von Lokalaufnahmen unrentabel, da das potentielle Publikum zahlenmäßig relativ gering sei. Selbst Aufnahmen, die vor Ort ein großer Erfolg seien, würden »[...] zwanzig oder dreißig Kilometer davon entfernt das Publikum zum Einschlafen bringen.« Lokalaufnahmen seien wie örtliche Tageszeitungen, die man wegwirft, sobald man sie einmal kurz durchgeblättert hat.¹⁵

In den Programmblättern schwedischer Kinematographentheater erscheinen regionale und lokale Sujets wie Demonstrationszüge am Tag der Arbeit

oder Pferderennen ebenso häufig wie etwa Feuerwerksfeste in New York oder die Olympischen Spiele in St. Louis. Das Verzeichnis der Filme, welche Svenska Bio in den Jahren zwischen 1906 und 1909 vorführen ließ, enthält für den nichtfiktionalen Bereich etwa genauso viel einheimisches wie aus dem Ausland erworbenes Material. Allerdings hatten Lokalaufnahmen klare Nachteile wegen der stark begrenzten Zahl ihrer Adressaten.

Das Bricolage-Modell in Spielfilmen der Svenska Bio

Im Frühjahr 1910 drehte Robert Olsson das Filmdrama EMIGRANTEN (Der Auswanderer). Die Quellenlage ist etwas unklar, doch gibt es Hinweise, daß Olsson nicht nur die Kamera bediente, sondern auch Regie führte und das Filmmanuskript verfaßte. Der als Fragment von 311 Metern erhaltene Film erlebte keine öffentliche Aufführung. Statisch inszenierte Tableaus erzählen die mißglückte Auswanderung eines schwedischen Bauern: Er geht mit seiner Frau an Bord eines größeren Dampfers, der von Göteborg ablegt. Olsson drehte diese Szenen *on location* an Bord der S/S Ariosto, so daß die beiden Schauspieler in dem dort herrschenden Trubel nicht einfach ausfindig zu machen sind. In Amerika angekommen – gedreht wurde allerdings im englischen Hull –, gehen die beiden Protagonisten gestikulierend an Land. In der Stadt studieren sie Plakate, die Land zum Kauf anbieten (der Name Hull ist hier deutlich zu lesen). Der neu erworbene Acker ist jedoch ebenso steinig wie der schwedische. Bald wird die Ehefrau von Heimweh geplagt und der Entschluß gefaßt, wieder nach Hause zu fahren. Auf dem heimischen Hof wird die Rückkehr mit Kaffee und Kuchen gefeiert.

Bemerkenswert an EMIGRANTEN ist vor allem, wie dokumentarische Aufnahmen in die Diegese des Spielfilms integriert werden. Inzwischen erlaubte die Entwicklung narrativer Montagetechniken die Schaffung eines Raums, der in Wirklichkeit nicht vorhanden war, wie Lev Kuleshov später bemerkte.¹⁶ Wie so oft wurde diese Erzähltechnik bereits praktiziert, bevor es zu einer entsprechenden Theoriebildung kam. Schon in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts konnten Filmemacher die Zuschauer glauben machen, daß zwei getrennt aufgenommene Einstellungen räumlich miteinander verbunden sind. Die Entwicklung dieser Praxis läßt sich am Einfügen dokumentarischer Aufnahmen in Spielfilme verfolgen. So enthält z. B. EMIGRANTEN vier in Halbtotale gedrehte dokumentarische Szenen an Deck von S/S Ariosto nach dem Verlassen des Göteborger Hafens. Immer wieder sind Passagiere im Bild zu sehen, die geniert lachend direkt in Olssons Kamera schauen. Wenn auch Blicke in die Kamera für Spielfilme aus dieser Zeit nicht außergewöhnlich waren, sind sie hier jedoch auffallend häufig.¹⁷ Auf die Szenen an Deck folgt eine längere Einstellung mit Blick aufs Meer in der Tradition von sogenannten »Felsen und Wellen«-Aufnahmen, darauf eine kürzere Aufnahme der Rettungs-



EMIGRANTEN: Passagiere von S/S Ariosto

boote. Dieser Einschub dokumentarischer Aufnahmen dauert ungefähr zwei Minuten, d.h. er umfaßt etwa ein Siebtel des erhaltenen Fragments.

Außerdem enthält *EMIGRANTEN* eine Szene, die sich keiner der beiden Kategorien eindeutig zuordnen läßt: Als das Paar an Bord geht, beobachtet die Kamera aus einiger Entfernung, wie die beiden Protagonisten in der Menschenmenge auftauchen, die sich vor der Gangway des Schiffes gebildet hat. Während die Schauspieler für die Kamera agieren, scheinen die Passagiere um sie herum völlig ahnungslos. Einige jedoch bemerken den Aufnahmeapparat, wie z.B. einige Jungen, die direkt in die Kamera blicken und Grimassen schneiden. In etlichen Filmen der Frühzeit kommen derlei *on location* gedrehte Außenaufnahmen vor, die sowohl gestellte als auch ungestellte Elemente enthalten.

EMIGRANTEN zeigt neben Szenen aus dem Studio in Kristianstad auch Außenaufnahmen von Göteborg. Lars Lindström wies darauf hin, daß »alternative Versionen« der Filme gedreht werden sollten: Demzufolge war geplant, einige der in Schweden spielenden Szenen mehrfach aufzunehmen, und zwar in verschiedenen Städten, um für die dort ansässigen Kinos der Svenska Bio »jeweils maßgeschneiderte Filme zu produzieren«.¹⁸ Ebenso wie viele andere Filmhistoriker schenken Bengt Idestam-Almqvist und Lars Lindström dem dokumentarischen Film zu wenig Beachtung. Deshalb zogen

sie die für ein örtliches Publikum »maßgeschneiderten« Lokalaufnahmen als Vorbild für diese »alternativen Versionen« nicht in Betracht.

1911 verlegte Direktor Magnusson den Hauptsitz der Svenska Bio nach Stockholm, um auf der nahe gelegenen Insel Lidingön das modernste Filmatelier Europas zu bauen. Mit dem Umzug aus Kristianstad wollte Magnusson ein modernes Unternehmen schaffen, das nicht nur Kinematographentheater und Filmimport, sondern auch Verleihwesen und Filmproduktion betreiben sollte. Wirtschaftliche Basis der Svenska Bio waren nach wie vor die in den anderen Regionen Schwedens betriebenen Kinos. Magnusson konnte es sich erlauben, ambitionierte Filmproduktionen zu wagen. Svenska Bio stellte ein breites Spektrum an Filmen her, das auch Tonbilder und Spielfilme mit landesweit bekannten Berufsschauspielern umfaßte. Große Melodramen, wie sie etwa die dänische Nordisk Films Kompagni realisierte, blieben allerdings vorerst ein Traum. Statt dessen brachte der Bau des neuen Studios im Sommer 1911 die Filmproduktion der Svenska Bio zeitweilig ganz zum Erliegen. Anscheinend betrachtete Magnusson in dieser Situation das Konzept der Lokalaufnahmen, für die kein Studio benötigt wurde, als Retter aus der Not. Er setzte auf einen latent vorhandenen Lokalpatriotismus und wollte offenbar die erfolgreiche Strategie, das örtliche Publikum mit Filmen aus seiner unmittelbaren städtischen Umgebung vor die Leinwand zu locken, nun auch in Spielfilmen einsetzen. Das Kalkül der Svenska Bio, durch Einfügung von Lokalaufnahmen in Spielfilme die Kassenergebnisse derart zu steigern, daß sich der Kostenaufwand für das Drehen mehrerer Versionen an verschiedenen Orten rentierte, konnte allerdings nur in Großstädten aufgehen.

Im Frühling 1912 betonten die Annoncen für *DET GRÖNA HALSBANDET* (Das grüne Halsband; Svenska Bio 1912), daß die Handlung in Göteborg spielt – und zwar »in und vor Vollmer-Meeths, beim Juwelier Hallberg [und den Geschäften] Lorensberg, Hertzia, Valand sowie auf der [Einkaufsstraße] Stora Nygatan«. ¹⁹ Göteborg war eine Großstadt mit ansehnlichem Publikumpotential. Im Unterschied zu Kleinstädten hatte ein Spielfilm mit eigens gedrehtem Lokalkolorit hier also durchaus Chancen, die entstandenen Mehrkosten wieder einzuspielen. Aus diesem Auswertungskonzept entwickelte Magnusson eine umfassende Strategie zur Internationalisierung der Svenska Bio-Produktion:

Magnusson hatte die Idee, daß ein Filmteam im Frühjahr 1911 durch Schweden reisen sollte, um in verschiedenen Städten zu drehen. Im Anschluß daran sollte das Team ins Ausland gehen, um dort *on location* weitere Aufnahmen zu machen. Diese sollten schließlich mit Innenaufnahmen aus dem im Bau befindlichen Atelier ergänzt werden, auf dessen Fertigstellung Magnusson bis zur Rückkehr des Teams hoffte. Welche Stoffe sollten behandelt werden? Weder Werbefilme noch Strindberg, sondern moderne Dramen aus dem bürgerlichen Milieu mit guten – und schlechten – Schweden aus Stockholm, Lund, Kalmar und Göteborg. Diese mußten durch die Handlung zu Reisen nach Berlin, Paris, Venedig, Monte Carlo, Ost-

ende, New York und den Niagarafällen genötigt werden. Magnusson war ein einfacher Mann. Er verfügte nicht über Literaten, die für ihn auf Bestellung Manuskripte schreiben konnten. Zumindest nicht innerhalb des eng gesteckten Rahmens: Im ›dänischen‹ Stil sollten die Filme sein, Reisen ins Ausland sollten sie beinhalten und nur drei Protagonisten anbieten – denn für mehr Schauspieler reichten die finanziellen Mittel der Svenska Bio nicht.²⁰

Es sollte also nicht bei Aufnahmen von *locations* in Schweden bleiben – Magnusson plante eine ausgedehnte Filmreise durch Europa und Nordamerika. Filmhistoriker wie Bengt Idestam-Almquist oder Lars Lindström haben mehrfach betont, daß dieses Reiseprojekt durch den Film EMIGRANTEN inspiriert wurde.

Svenska Bio geht auf Reisen

Wie Direktor Björck verlauten ließ, ging die Reise über Berlin [und] Hamburg nach Venedig, wo man gar manche lustige Geschichte erlebte. Die Truppe hatte nicht weniger als 30 Koffer bei sich, die alle neu und aus feinem Leder waren. Dies hatte zur Folge, daß die Fremden bei ihrer Ankunft [in Venedig] von jeder Menge Bettlern umschwärmt wurden, die sich nichts anderes vorstellen konnten, als daß sie einer Gruppe amerikanischer Millionäre gegenüberstanden.²¹

Guido Valentins anekdotenhafte Reportage über den frühen Film in Schweden stand 1920 im *Svenska Dagbladet* und ist eine der wenigen publizistischen Quellen über die Reise der Svenska Bio im Jahr 1911, die seinerzeit verheimlicht wurde. Zu der Reisegruppe gehörten fünf Personen: der später berühmte Kameramann Julius Jaenzon, Regisseur Eric Malmberg, Direktor Lars Björck sowie die Schauspieler Lilly Jacobsson und Victor Arfvidson.

AGATON OCH FINA (Agaton und Fina), einer der Filme, für die das Reisetem Szenen drehte, wurde zwar nicht fertiggestellt, das erhaltene Material läßt aber das *Bricolage*-Konzept der Filmreise erkennen. Aufnahmen in schwedischen und ausländischen Städten sollten Spielfilmen authentisches Flair verleihen. Die bekanntesten Plätze und Gebäude der jeweiligen Städte dienten hierfür als topographische Embleme. Für einige Filme wie AGATON OCH FINA oder OPIUMHÄLAN (Die Opiumhöhle; Svenska Bio, 1911) waren außerdem spezielle Versionen vorgesehen mit Szenen aus den schwedischen Städten, in denen die von Svenska Bio betriebenen Kinos diese Filme zeigen sollten. Dieses Konzept schloß nahtlos an die Lokalaufnahmen an. So ist z. B. von AGATON OCH FINA eine Szene erhalten, in der Agaton von Fina an einer Kette über den Marktplatz von Karlskrona gezogen wird. Wie bereits bei den Lokalaufnahmen setzte Svenska Bio mit dieser Produktionsstrategie auf höhere Besucherzahlen vor Ort.

Andere topographische Szenen waren bewußt touristisch konnotiert: In

dem fertiggestellten, aber nicht öffentlich aufgeführten OPIUMHÅLAN agieren Jacobsson und Arfvidsson im Stadtpark in Kalmar. Die Szene wird im Hintergrund auffallend vom imposanten Schloß zu Kalmar dominiert. Eine fast identische Kadrierung hatte Svenska Bio bereits drei Jahre vorher für das Städtebild BILDER FRÅN KALMAR II gewählt. Die Szene erfüllte eine dramaturgische und eine raumkonstituierende bzw. die Authentizität beglaubigende Funktion. Sie war nicht nur für das lokale Publikum von Interesse. Eine Spielhandlung vor dem Schloß in Kalmar erlaubte auch ein stolzes Herzeigen nationaler Kulturdenkmäler und Sehenswürdigkeiten. OPIUMHÅLAN ist also gewissermaßen ein melodramatischer Spielfilm und zugleich auch ein dokumentarisches Reisebild.

In seinem Bericht aus dem Jahr 1920 bemerkt Guido Valentin, daß bei Svenska Bio »[...] im Sommer 1912 [sic] einige der eigenartigsten Filme überhaupt zustande kamen. [...] Die Meisterwerke hießen LYCKANS GALOSCHER (Die Glücksgaloschen; eigentlich KOLINGS GALOSCHER), EN SVENSK EMIGRANTS ÄVENTYR I AMERIKA (Die Abenteuer eines schwedischen Auswanderers in Amerika), SAMHÄLLETS DOM (Das Urteil der Gesellschaft), BRÄNNINGAR (Brandungen), OPIUMHÅLAN und AGATON OCH FINA.«²²

Kameramann Jaenzon brachte bei der Rückkehr von der Filmreise im August 1911 angeblich Tausende von Metern belichtetes Negativmaterial mit. Jaenzon hatte den Auftrag, neben den Spielfilmszenen unter der Regie von Malmberg auch viele topographische Aufnahmen zu drehen. Seine auf Zelluloid gebannten Reiseimpressionen lassen sich als kinematographischer Baedeker betrachten. Sie fügen sich aneinander wie ein Postkartenkatalog, der die obligatorischen Sehenswürdigkeiten bekannter Straßen und Plätze zeigt: in Berlin das Brandenburger Tor, in Monte Carlo das Casino, in Venedig die Gondeln auf dem Canale Grande und die Tauben auf dem Markusplatz.

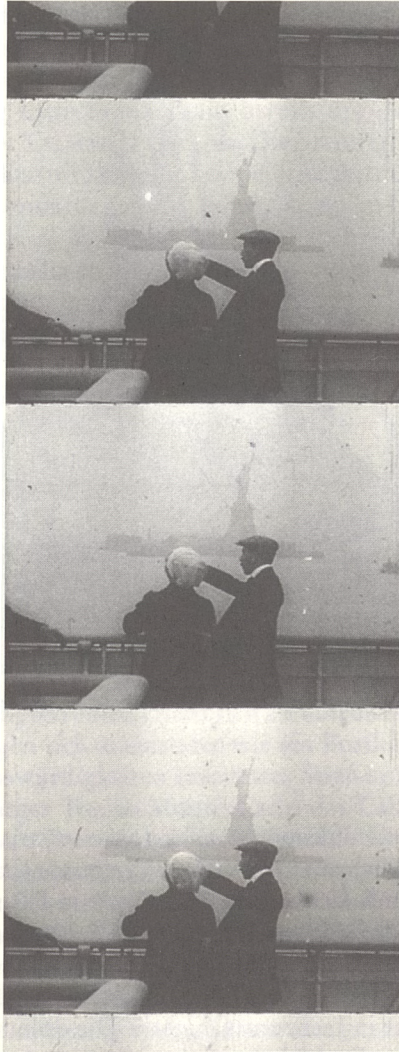
Standbilder, Programmblätter, Zensurdokumente und erhaltene Filmfragmente im Archiv des Schwedischen Fernsehens sind ein aufschlußreicher Fundus für das *Bricolage*-Konzept der von Svenska Bio in Angriff genommenen Filmprojekte. Jaenzons fiktionale und dokumentarische Reiseaufnahmen sollten im Rahmen einer modernen Spielhandlung aus dem bürgerlichem Milieu zur visuellen Aneignung spektakulärer *locations* dienen. Die Filme sollten durch authentische Handlungsorte glänzen – so wie es die dänischen Melodramen bereits erfolgreich vorexerziert hatten:²³ In Paris z. B. flanieren Arfvidsson und Jacobsson am Eiffelturm oder am Triumphbogen vorbei. Jaenzons Kamera folgt den beiden Protagonisten auf einer Autofahrt durch die Stadt und hält fest, wie diese hastig eine Sehenswürdigkeit nach der anderen bestaunen. In den Real-Kulissen von Paris werden die zwei Schauspieler als fiktive Touristen in Szene gesetzt. Arfvidson spaziert z. B. mit einem Fernglas um den Hals an der Seine entlang und motiviert so die Aneinanderreihung Pariser Sehenswürdigkeiten als kinematographische Stadtrundfahrt.

Ähnlich wie in EMIGRANTEN lassen sich auch mehrere Paris-Szenen nicht



Auf Gondelfahrt in Venedig, von links nach rechts: Eric Malmberg, Victor Arfvidson und Julius Jaenzon

eindeutig den Kategorien fiktionaler oder dokumentarischer Film zuordnen. Ein Fragment, vermutlich aus *OPIUMHÄLAN*, zeigt aus einiger Entfernung, wie Björck Arm in Arm mit Jacobsson an der Oper in Paris vorbeigeht. Zu Beginn der Einstellung befinden sich die beiden Schauspieler in der Mitte des Bildfelds, was allerdings aufgrund des dort herrschenden Trubels erst im nachhinein entdeckt werden kann. Am rechten Bildrand starren zwei Pariser Passanten unverblümt in Jaenzons Objektiv. Die dokumentarische Straßenszene aus dem Pariser Stadtleben wird schließlich ganz Spielfilm, als sich Björck und Jacobsson der Kamera nähern und Arfvidson unvermittelt ins Bild tritt. Zugleich erscheint aber plötzlich ein Pärchen im Bild, das zunächst in Richtung Kamera gafft. Als jedoch Arfvidson ganz bestürzt Jacobsson in der Gesellschaft von Björck vorfindet, wendet sich das gaffende Pärchen den Schauspielern zu und bleibt im Bild, während es der Spielszene zuschaut. Die Schauspieler ließen sich von dieser Verletzung der Diegese nicht stören und spielten einfach weiter. Es gab keine klare Grenze zwischen fiktionalen und dokumentarischen Aufnahmen – entscheidend war, daß *on location* gedreht wurde.



Lilly Jacobsson und Victor Arfvidson
passieren die New Yorker Freiheitsstatue

Als das Reiseteam auf dem Weg nach Amerika an Bord der S/S Lusitania Szenen für SAMHÄLLETS DOM (Das Urteil der Gesellschaft; Svenska Bio 1912) drehte, machte Jaenzon auch zahlreiche dokumentarische Aufnahmen von der Überfahrt. Mit diesen verdiente Svenska Bio nach dem Untergang der Titanic viel Geld, da die Lusitania deren Schwesterschiff war. MED LUSITANIA ÖVER ATLANTEN (Mit der Lusitania über den Atlantik; Svenska Bio 1912), der

auch unter dem Titel MED 2300 PASSAGERARE ÖVER ATLANTEN (Mit 2300 Passagieren über den Atlantik) lief, konnte dem schwedischen Kinopublikum bereits eine Woche nach dem Untergang der Titanic im April 1912 vorgeführt werden. Selbstverständlich wiesen die Annoncen ausdrücklich auf die aktuelle Katastrophe hin. Nach demselben *Bricolage*-Muster wurde auch für SAMHÄLLETS DOM geworben: Im Angesicht des Titanic-Unglücks versuchte Svenska Bio, das Publikum mit den dokumentarischen Aufnahmen an Bord des Schwesterschiffs zu locken, die in diesen Spielfilm eingebaut sind.

Aus dem Material der Filmreise stellte Svenska Bio wahrscheinlich noch drei weitere nichtfiktionale Filme zusammen: BERLIN (Svenska Bio 1911), NIAGARA (Svenska Bio 1911) und gut ein Jahr später NEW YORK (Svenska Bio 1913).²⁴ Aber auch in den Spielfilmen, die aus der Reise hervorgingen, waren die besuchten Etappenziele mehr als nur exotische Kulisse. Die berühmten Orte und Sehenswürdigkeiten waren für das Konzept der Svenska Bio von zentraler Bedeutung. Sie besaßen einen Eigenwert, der über die diegetische Welt der Filmerzählung hinausreichte. Die Spielfilme bedienten sich bewusst einer dokumentarischen Strategie, die von der vom Publikum hochgeschätzten Gattung der Reisebilder herrührte, und wurden in den Annoncen gezielt als Mischform vermarktet: Immer wieder wird ihr Doppelcharakter im Sinne des *Bricolage*-Modells hervorgehoben, wie bei SAMHÄLLETS DOM, wo die Zuschauer nicht nur einer Erzählung folgen, sondern *en passant* auch eine Überfahrt auf dem Schwesterschiff der Titanic miterleben konnten. OPIUMHÅLAN bot dem Publikum zugleich eine *sightseeing tour* durch Monte Carlo und New York, während in AGATON OCH FINA neben einem Ehedrama auch Aufnahmen von Venedig und lokal verankerte Szenen aus Karlskrona und anderen Städten Schwedens eine Hauptrolle spielen durften.

An der Filmreise der Svenska Bio und an schwedischen Kinematographenprogrammen läßt sich zeigen, daß ein erweitertes Verständnis des *Bricolage*-Modells aussichtsreiche Perspektiven für die Analyse früher Kinokulturen öffnet. Abgesehen von Funktion und Plazierung des Nichtfiktionalen im frühen Kino allgemein, erweist es sich besonders produktiv für die Untersuchung der Attraktivität dokumentarischer Filme. Abels Verständnis des *Bricolage*-Modells, das auf den Schnittbereich zwischen dokumentarischer und fiktionaler Filmproduktion abhebt, erscheint allzu eng gefaßt. Ab 1910 wurden nichtfiktionale Filme durch Wochenschauen und längere Spielfilme zunehmend aus den Nummernprogrammen verdrängt. Die Bedeutung von Einfällen, Strategien und Ästhetik dokumentarischer Filme wird deshalb in der Geschichtsschreibung des frühen Kinos gern unterschätzt. Für Analysen früher Kinokulturen ist das *Bricolage*-Modell nicht zuletzt deshalb von Vorteil, weil es die vernachlässigten nichtfiktionalen Genres nicht aus den Augen läßt.

Aus dem Schwedischen von Vreni Hockenjos

Anmerkungen

1 Diesem Beitrag liegt ein Kapitel aus der Dissertation des Autors zugrunde: Pelle Snickars, *Svensk film och visuellt masskultur 1900* (Film und visuelle Massenkultur in Schweden um 1900), Aura, Stockholm 2001 (vgl. dazu die Rezension von Patrick Vonderau in dieser *KINtop*-Ausgabe). Die Übersetzung aus dem Schwedischen wurde vom Swedish Research Council unterstützt.

2 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962. *Bricolage* heißt wörtlich Bastelei.

3 Vgl. Michael Chanan, *The Dream that Kicks – The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*, Routledge, London 1980, S. 49–53.

4 Zur Diskussion von *Bricolage*-Modell und frühem Kino vgl. Richard Abel, *The Ciné Goes to Town – French Cinema 1896–1914*, University of California Press, Berkeley 1994, S. 104–107.

5 Vgl. ebenda, S. 105.

6 Das Programmblatt des Kinematographen in Kristinehamn ist in der Königlichen Bibliothek in Stockholm unter der Kategorie »Okat – Theater, Biografteatr Program 1910« aufbewahrt.

7 Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities – Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, University of California Press, Berkeley 1998; vgl. auch ihren Artikel »Cinematic Spectatorship before the Apparatus. The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris«, in: Linda Williams (Hg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994, S. 87–113, auf deutsch erschienen unter dem Titel »Die kinematische Zuschauerschaft vor dem Apparat. Die öffentliche Lust an der Realität im Paris des Fin de Siècle«, in: Christoph Conrad, Martina Kessel (Hg.), *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1998, S. 283–318.

8 Vgl. auch *KINtop* 6 (1997) mit dem Schwerpunkt *Aktualitäten*.

9 »Kinoprogramm«, *Nordisk Filmtidning* Nr. 10–11, 1909.

10 Die Programmblätter von Göta und Biograf-Teater sind in der königlichen Bibliothek in Stockholm unter »Okat – Theater, Biografteatr Program 1910« zu finden.

11 Svenska Filmindustris arkivalie nr 14, Archiv der Bibliothek des schwedischen Filminstituts (SFI).

12 Fragmente des Films sind im Archiv des schwedischen Fernsehens in Stockholm unter der Bezeichnung SF 2074 bewahrt. LAPPBILDER enthielt die ersten Filmaufnahmen, die in Nordschweden gemacht wurden. Der Film hatte am 24. 3. 1906 in Göteborg Premiere.

13 Programmanzeige in der Zeitung *Arbetet* aus Malmö, 11. 4. 1908.

14 »Der Kinematograph der Zukunft! Lokalaufnahmen als Kassenmagnet«, *Kinematographische Rundschau*, Nr. 18, 1907. Zur Diskussion der Produktion und Auswertung von Lokalaufnahmen vgl. mehrere Beiträge in *KINtop* 9 (2000) sowie Uli Jung, »Städtebilder und Lokalaufnahmen der Kaiserzeit: Ein auswertungsorientierter Zugang«, *Filmblatt*, Nr. 14 (2000), S. 9–15, und ders., »Local Views: a blind spot in the historiography of Early German Cinema«, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 22, No 3 (2002), S. 253–273.

15 Oliver, »Local Pictures«, *Moving Picture World*, 28. 8. 1909.

16 Lev Kuleshov, »Art of the Cinema« (1929), in: Ronald Levaco (Hg.), *Kuleshov on Film*, University of California Press, Berkeley 1974, S. 52.

17 Für eine Diskussion über Blicke in die Kamera im frühen Kino siehe Jan Olsson, »Magnified Discourse: Screenplays and Censorship in Swedish Cinema of the 1910s«, in: John Fullerton (Hg.), *Celebrating 1895 – The Centenary of Cinema*, John Libbey, London 1998, S. 240ff.

18 Lars Lindström, »Svenska Bio från

Kristianstad till Lidingön«, in: Lars Åhlander (Red.), *Svensk filmografi 1: 1879-1919*, SFI, Stockholm 1986, S. 49.

19 Kinoanzeige für DET GRÖNA HALSBANDET in *Göteborgs-Posten*, 12. 5. 1912.

20 Bengt Idestam-Almquist, *Svensk film före Gösta Berling*, Norstedt, Stockholm 1974, S. 56.

21 Guido Valentin (Kürzel *Henri*), »Filmen firar tjugofemårsjubileum«, *Svenska Dagbladet*, 25. 4. 1920.

22 Ebenda.

23 Vgl. Ron Mottram, *The Danish Cine-*

ma Before Dreyer, Scarecrow, New York 1988, S. 117ff.

24 Die staatliche Kinobehörde in Stockholm [Statens biografbyrå] führt BERLIN unter dem Aktenzeichen 938, NIAGARA unter 1678 und NEW YORK unter 7531. Auf den Zensurkarten werden keine Inhaltsangaben zu den Filmen gemacht, sie sind jedoch mit dem Vermerk »ältere Exponate« (»äldre exp.«) versehen, was möglicherweise andeuten kann, daß die Filme (vor allem BERLIN) auch schon früher, also vor 1911, entstanden sein können.

Germania-Lichtspiele

Inh.: Peter Marzen - Trier, Fleischstrasse 87.

Von Dienstag bis Freitag grosses patriotisches Kriegsprogramm, zu welchem den Schulkindern laut polizeil. Genehmigung der Zutritt zum Klothheater gestattet worden ist.

Das Programm
Krieg — Griechenland und Türkei.

Theodor Körner!

Historisches Lebensbild des grossen Freiheitshelden in 3 Akten, von der Wiege bis zu seinem Heldentod. Filmlänge ca. 1100 Meter. Spieldauer 1 Stunde.

1. Akt: Seine Jugendzeit
2. Akt: Das eiserne Kriegsjahr
3. Akt: Sein Heldentod

Mit Genehmigung des Kgl. General-Kommandos wirkten mehrere Eskadrons des 1. Garde-Dräger-Regiments in historischer Uniform mit, welche das Kgl. Zeughaus Berlin bereitwilligst zur Verfügung stellte. Ferner:

Der Kaiser und sein Haus!

Eine wunderbar schöne Film-Biographie aus dem Leben unserer Kaiserfamilie. Der Film hat die enorme Länge von ca. 1000 Meter und die Spieldauer beträgt ca. 1 Stunde.

Zu zahlreichem Besuch ladet ergebenst ein

Peter Marzen.

Patriotisches Kino im Krieg

Beobachtungen in der Garnisonsstadt Trier

Der Erste Weltkrieg brachte für das Kino vielfache Einschränkungen mit sich: Zu Kriegsbeginn mußten die meisten Kinos im Deutschen Reich auf Anordnung der Militärbehörden zunächst schließen. Bei ihrer Wiedereröffnung nach einigen Wochen oder Monaten hatten sich die Bedingungen für Betrieb und Programmierung grundlegend geändert: Der Kinobetrieb selbst war durch Einberufung des Personals, Strom-, Kohle- und Gasrationierung eingeschränkt und gefährdet, Werbung aufgrund von Zensurmaßnahmen, Verdunkelungszwang und Papierknappheit nur noch in reduziertem Umfang möglich. Darüber hinaus mußten Kinobetreiber und -besucher im Verlauf des Krieges auf neue Filmproduktionen aus den feindlichen Staaten, zuvörderst also aus Frankreich, verzichten und sich im wesentlichen auf die skandinavische und deutsche Produktion beschränken.¹

Hatte der deutsche Staat bis Kriegsausbruch dem Medium Film nur wenig Interesse entgegengebracht und allenfalls in der Steuer- und Zensurgesetzgebung direkten Zugriff auf die Kinos, so änderte sich dies im Verlauf des Krieges. Anfangs griff die Militärverwaltung mittels zeitweiser Schließung der Kinos, Zensur, Einfuhrverboten und Beschränkungen der Filmaufnahmen an der Front nur restriktiv in die Belange der Filmwirtschaft ein, eine aktive Einflußnahme auf Filmthemen und Programmgestaltung ist nicht zu erkennen. Vielmehr stellten sich einige Filmproduzenten und Kinobetreiber selbst auf die veränderten Bedürfnisse des Publikums ein und bezogen mit patriotischen Dramen und Kriegsprogrammen vielfach national und politisch Stellung, ohne dabei den kommerziellen Erfolg aus den Augen zu lassen. Als der Sieg in weite Ferne rückte und die Kriegsbegeisterung des Publikums abflaute, änderten sich dementsprechend die Filmproduktion und das Programm erneut. Inzwischen jedoch hatten staatliche Stellen die politische Bedeutung des Mediums für die Beeinflussung der Bevölkerung im In- und Ausland erkannt und stellten Anfang 1917 mit der Gründung des Bild- und Filmamtes (Bufa) die Weichen für eine aktive Einflußnahme auf Filmproduktion und Filmauswertung.² 1917 kamen die ersten mit staatlichen Mitteln produzierten Filme in die Kinos. Ende 1916 hatten Vertreter von Wirtschaft und kommunalen Verbänden bereits die Deutschen Lichtbild-Gesellschaft (DLG) ins Leben gerufen, um deutsche Wirtschaft und Kultur mittels Film im In- und Ausland zu propagieren.

Gerade im Herbst 1914 und dann wieder im Sommer 1917 konnte das Kino zu einem Ort der Einfluß-, aber auch Stellungnahme für die nationale

Sache werden. Es wurde nicht nur in die Pflicht genommen, »zur Erfüllung der nationalen Aufgabe zu ermuntern«, sondern auch, um die Stimmung des Volkes zu heben.³ Ob dies tatsächlich der Fall war, läßt sich anhand der gezeigten Programme zumindest in Umrissen klären. Die Untersuchung einer kleinen grenznahen Garnisonsstadt mit nur zwei konkurrierenden Kinos bietet sich dabei in besonderer Weise an, trafen hier doch zum einen Hurra-Patriotismus und Kriegswirklichkeit, zum anderen zwei gewinnorientierte Kinobetreiber aufeinander.

Eine Garnisonsstadt und ihre Kinos

Mit der Erklärung des Kriegszustands am 31. Juli 1914 wurde Trier über Nacht zum wichtigsten Umschlagplatz für die Versorgung der Westfront, die nur knapp 100 km entfernt lag. Neben den 50.000 Einwohnern waren über 7000 Soldaten in den zahlreichen Kasernen, aber auch in Privathaushalten einquartiert. Täglich rollten Züge mit Verwundeten und Gefangenen durch Trier, die u. a. in den über zwanzig Lazaretten und Gefangenenlagern der Stadt untergebracht wurden.⁴ Der Krieg war für die Trierer Bevölkerung sehr nah: Der Kanonendonner von der westlichen Front war deutlich vernehmbar. Ende 1915 wurden die ersten Luftangriffe auf Trier geflogen.⁵

Erhebende Bilder und visuelle Berichte zum Kriegsgeschehen, aber auch Unterhaltung und Ablenkung konnten die Bewohner Triers zu dieser Zeit in den beiden zentral gelegenen Kinos der Stadt finden, dem Germania-Lichtspiel-Theater in der Fleischstraße und den Reichshallen-Lichtspielen in der Simeonstrasse. Das Germania war erst Ende November 1913 als modernstes und größtes Kino der Stadt mit etwa 450 Plätzen vom Trierer Film- und Kinopionier Peter Marzen eröffnet worden (der daraufhin im Mai 1914 sein erstes Kino, das Trierische Lichtspielhaus, schloß). Die Reichshallen-Lichtspiele waren mit etwa 315 Plätzen etwas kleiner und bereits seit 1910 in Betrieb, doch waren sie parallel zur Eröffnung des neuen Kinos frisch renoviert worden und standen seit 1914 unter der Direktion eines Herrn K. Hahn. Beide Kinos wechselten zweimal wöchentlich ihr Programm, das Germania dienstags und samstags, die Reichshallen mittwochs und samstags.

Das Kinopublikum wies bereits zu Friedenszeiten einen hohen Anteil an Militärangehörigen auf, für die in Trier schon immer ein ermäßigter Eintrittspreis galt. Während des Krieges hatten zudem verwundete Soldaten an bestimmten Tagen nachmittags freien Eintritt oder wurden mit Ehrenkarten versorgt.⁶ Eine weitere wichtige Gruppe bildeten die Frauen: Mit Kriegsbeginn stieg deren Berufstätigkeit deutlich an, so daß immer mehr Frauen über eigenes Geld und Freizeit verfügten.⁷ Allerdings wandten sich nur einige wenige Anzeigen direkt an die »Damenwelt«,⁸ wie z. B. anlässlich des Films PSILANDER HEIRATET (Dk 1916, Nordfilm): »Meine lieben jungen Freundin-

Germania-Lichtspiele

Inh.: Peter Marzen - Trier, Fleischstrasse 67.

Ab heute Freitag bis einschließlich Montag:

Nordisch authentische Weltkriegsberichte!

I. TEIL:

Von den Russen verwüstete Städte und Ortschaften Ostpreussens:

Tapiau. Die Besserungsanstalt. Die vom Kirchturm heruntergeschossene Glocke. Der Marktplatz. Das Postgebäude und dessen Innere. Die gesprengte Brücke über die Deime . .

Trotz der weithin sichtbaren Fahne des Roten Kreuzes wurde die Landesirrenanstalt von den Russen heftig beschossen; von 450 Inhabern wurden 11 getötet und viele schwerverwundet.

Das schwer heimgesuchte Dorf Abschwanzen, ca. 55 harmlose Einwohner, Männer und Frauen, welche von den Russen in die Kirche getrieben und erschossen wurden, Kinder, die bei dem Massacre ihre Angehörigen verloren haben.

Das Städtchen Dornau. Die Stadt Gerdauen, welche von den fliehenden Russen eingeäschert wurde. Der Marktplatz, die Kirche und die Hauptstrasse, zurückkehrende Flüchtlinge.

Die Nordische Films-Co. Berlin veranlasste, dass vorstehende Aufnahmen im gesamten neutralen Ausland (Amerika, Australien, Italien, Spanien etc.) schon in den nächsten Tagen vorgeführt werden, zur Veranschaulichung des wirklich braven Verhaltens unserer braven deutschen Soldaten. Filmlänge ca. 400 Meter. Spielzeit ca. 20 Minuten.

Um zahlreichen Besuch bittet

Peter Marzen,

Inhaber der Germania-Lichtspiele.

nen! So hübsch diese kleine Liebesgeschichte auch ist, sie ist doch nur – erfunden. Mein Herz ist genauso frei wie zuvor und ich hoffe, noch viel schönes erleben und mich noch oft, recht oft verlieben zu können ... natürlich nur im Film. Auf Wiedersehen! Euer Waldemar Psilander.«⁹

Daneben wurde während des Krieges Frauenarbeit immer häufiger auch im Film thematisiert, sowohl als Pflichterfüllung, wie in DEUTSCHE FRAUEN, DEUTSCHE TREUE (D 1914, National Filmgesellschaft), wie auch als Thema in Lustspielen, so z.B. in der humoristischen Serie MOBILMACHUNG IN DER KÜCHE (D 1915, Mülleneisen).¹⁰

Kindern und Jugendlichen unter 16 Jahren, einer lange Zeit umkämpften Publikumsgruppe, war der Kinobesuch seit dem 1. Januar 1914 ohne Begleitung der Eltern grundsätzlich untersagt, 1915 wurde die Verordnung weiter verschärft.¹¹ Lediglich bestimmte patriotische Kriegsprogramme gerade im Herbst 1914 durften sie ohne Einschränkungen besuchen.

Am 1. August 1914 erschienen die Programmanzeigen beider Trierer Kinos in den Zeitungen. Während in Marzens Germania-Lichtspiel-Theater deutsche und italienische Produktionen das Programm dominierten, boten die Reichshallen-Lichtspiele ein nahezu reines Pathé-Programm, einzig ergänzt durch den amerikanischen Bürgerkriegsfilm FEINDE (USA 1913, American Kinematograph, Verleih: Pathé frères). In der Programmstruktur gab es hingegen keine Unterschiede: ein Acht-Nummern-Programm wurde jeweils mit einer Wochenschau eröffnet, der eine Komödie und eine Naturaufnahme, d.h. ein dokumentarischer Film folgten. Nach einem mehrmaligen Wechsel der Genres schloß das Programm jeweils mit einem Drama.¹² Aufgrund des Kriegsbeginns gelangten die für den 1. August geplanten Programme jedoch nicht mehr zur Aufführung. Die Kinos blieben über einen Monat geschlossen.

*Marzens patriotische Haltung 1914:
»Keine Filme aus deutschfeindlichen Ländern!«*

Erst sechs Wochen später, am 12. September 1914, finden sich wieder Kinoinserate in der Lokalzeitung: Peter Marzens Germania-Lichtspiele hatten den Betrieb wieder aufgenommen.¹³ Neben dem Vierakter ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE (D 1913, Continental GmbH) und dem Zweiakter DIE WASSERRATTE (USA 1913, Selig) zeigte Marzen die beiden Naturaufnahmen SESTRI LEVANTE! (I 1913, Cines) und EIN TAG AUF DER INSEL MADEIRA (D 1912, Continental) sowie den »Lehrfilm« ERINNERUNGEN AN FLORENZ (I 1913, Cines). Für Dienstag kündigte Marzen die ersten einer langen Reihe patriotischer Filme an, die dem Trierer Publikum teilweise bereits aus der Vorkriegszeit bekannt waren und historisch verbrämte Vorstellungen vom Krieg visuell mitgeprägt hatten. Die zuerst gezeigten Filme KÖNIGIN LUISE und AUS PREUSSENS SCHWERER ZEIT (beide D 1913, Deutsche Mutoskop und Biograph), zwei Teile der

„Herr, Dein Wille geschehe!“



Den Heldenloos fürs Vaterland starb im Lazarett zu Nesle in Belgien, infolge erlittener schwerer Verwundung, am 19. Oktober mein innigstgeliebter Gatte, Vater, unser guter Sohn, Bruder, Schwager, Nefte und Vetter

Theodor Antoni

Geborener im Inf.-Regt. Nr. 97

im Alter von 26 Jahren.

Das Seelenamt für den teuren, unvergesslichen Verstorbenen findet am Freitag, den 19. Dez. 1914, vormittags 9 Uhr in der Klosterkirche zu Korbach statt, wozu wir Verwandte und Bekannte ergebenst einladen.

Wir bitten den teuren Helden im Gebete zu gedenken, damit er ruhe in Frieden!

Trier, Martins, den 15. Dez. 1914.

Die trauernden Angehörigen.

„Herr, Dein Wille geschehe!“



Den Heldenloos für Kaiser und Reich starb am 6. November infolge schwerer Verwundung, welche er am 6. November erlitt zu Mounviede (Belgien) vom mehren vier im Felde stehenden Söhnen mein lieber Sohn, Bruder, Schwager, Onkel, Nefte und Vetter

Ernst Zenz

Kriegsfreiwilliger im Res.-Inf.-Regt 237

im Alter von 30 Jahren.

Verwandten und Bekannten dieses schmerzlichen Verlust mitteilen, bitten wir diesbezüglich am Mittwoch, den 16. Dezember, morgens 9 1/2 Uhr stillstehenden Seelenamt in der Kirche zu St. Laurentius geht, zu besuchen und das Seelenamt des Verstorbenen im Gebete zu gedenken und das als

ruhe in Frieden!

Trier, des 12. Dezember 1914.

Im Namen der trauernden Angehörigen:

Ww. Hh. Zenz.

Germania-Lichtspiele

Fleischstrasse 67 Inh.: Peter Marzen.

Programm
von Dienstag, den 8. Dezember bis Freitag, den 18. Dezember 1914.
1, 2, 3, 4 und 6

Die größte Attraktion und Feiertagswunderkinder

Das geheimnisvolle

des
Mann plus

alte der Filmwest

in der
Germania-
Lichtspielen.

5-Akter! **5-Akter!**
Ueberraschungsbeiwert! Ueberraschungsbeiwert!

Es streift in seiner Art das beste Film-Praktwerk.

Eiko-Woche.

Kriegsspieler-Ausgabe Nr. 16.

1. Englische Biere werden: Die Allierten machen gute Fortschritte.
2. Von den Belgiern und Engländern zerstörte Brücke, darüber die von unseren Fronten gehende belgische Eisenbahn.
3. Deutsche Landwehr als Brückenwache.
4. Besetzung eines gelassenen deutschen Offiziers.
5. Wien: Entschuldigtes Ziti bei der Eröffnung der Kasse für Reservisten.
6. Belgische Wälder im Spinnweb.
7. Durch Drehen der Flügel nach rechts oder links oder durch Drehen der ganzen Mühle wurde die leuchtende Artillerie über die Bewegungen unserer Truppen unterrichtet.
8. Den verletzten Soldaten wurde ihr Handwerk gezeigt.
9. Aus den Lebensbrunnen ausgeblutet bei Dünkirchen.
10. General-Gemeinschaft von Hindenburg, der Betrieb Ostpreußen.
11. Die Leibwache des General-Heldmarschall v. Hindenburg.

Das neueste Praktwerk sprichtendes Kamers der Norddeutschen Filmgesellschaft in Kopenhagen.

Boheit Inognito

Ein Lustspiel von zweigleichenhundert Komik

2-Akter. Die Parole heisst:

bedenken! bedenken! bedenken!

Änderungen im Programm behält sich die Direktion vor.

Trierischer Volksfreund, 15. 12. 1914: Todesanzeigen Gefallener neben der Kriegswochenschau in Marzens Kinoinserat

Königin-Luise-Trilogie, sowie THEODOR KÖRNER (D 1912, Deutsche Mutoskop und Biograph), ein Film »über den großen Freiheitshelden«, der schon 1912 in speziellen Schülervorstellungen in Trier gezeigt worden war,¹⁴ spielten in der Zeit der Befreiungskriege und knüpften direkt an die Feierlichkeiten anlässlich des Säkularjahres der Kriege gegen Napoleon an. Der begleitend laufende Film DER KAISER UND SEIN HAUS, »eine wunderbar schöne Filmbiographie« mit einer Länge von ca. 1000 m, unterstützte sicherlich ebenfalls die Erinnerung an die Feiern von 1913, bei denen gleichzeitig das 25jährige Regierungsjubiläum Kaiser Wilhelms II. begangen worden war. Jener hatte damals gesagt:

Glücklich, wer König und Vaterland sein Gut darbringen konnte, glücklich, wer unter den Fahnen sich selbst ihnen weihen durfte. Die Erinnerung an solche Treue und Hingebung heute nach 100 Jahren [...] wieder wachzurufen, empfinde ich als heilige Pflicht. Nicht siegen oder sterben, sondern siegen schlechtweg ist die Lösung in dem heiligen Kampfe. Gott hat seine Waffen gesegnet.¹⁵

Diese Rede Wilhelms II. hatte im Herbst 1914 traurige Aktualität erlangt. Der Trierer Kinobetreiber Marzen unterstützte visuell das erwünschte historisch-heldische Bild vom Krieg und benutzte den Film für die geistige Mobilmachung gerade auch der Kinder und Jugendlichen, da diese Filme für jene freigegeben waren.¹⁶ Der Sieg, so die Botschaft, war nah.

Das Publikum erwartete jedoch mit Spannung vor allem die ersten »Original-Films vom Kriegsschauplatz«, die laut Anzeigen sofort nach Eintreffen dem Programm beigelegt werden sollten. Die Wochenschau rückte neben den vaterländischen Filmen bald in den Mittelpunkt des »patriotischen Kriegsprogramms« und wurde ab Ende September massiv beworben.¹⁷ Teilweise wurden sogar nur die jeweiligen »Bilder« einer Wochenschau, wie z.B. der NORDISK AUTHENTISCHEN KRIEGSBERICHTE und der EIKO-WOCHE, einzeln und ausführlich inseriert, während das Restprogramm mit keinem Wort erwähnt wurde.¹⁸ Mitunter war dies von beklemmender Aktualität, wenn die Zeitungsleser z.B. neben der Ankündigung der Wochenschaubilder von der belgischen Front Todesanzeigen dort gefallener Soldaten plazierte fanden.¹⁹ Um die Attraktivität der Etappenaufnahmen für das Trierer Publikum zu erhöhen, wies Marzen das Publikum darauf hin, daß die »Nordische Films-Co.« veranlaßt habe, »daß vorstehende Aufnahmen im gesamten neutralen Ausland (Amerika, Australien, Italien, Spanien etc.) schon in den nächsten Tagen vorgeführt werden, zur Veranschaulichung des wirklich braven Verhaltens unserer braven deutschen Soldaten.« Sollte der Greuelpropaganda der Feinde so entgegengearbeitet und Marzens aktive Haltung im Krieg herausgestellt werden? Marzen jedenfalls zitierte damit fast wörtlich die Nordisk-Anzeige in der Branchenzeitschrift *Der Kinematograph*.²⁰

Ab Oktober kamen schließlich neue, nach Kriegsausbruch produzierte

militärische und patriotische Filme in das Germania-Theater: DIE SIEGREICHEN HEERE DEUTSCHLANDS UND ÖSTERREICHS UND IHRE FEINDE (D 1914, Express) bot dem Publikum genauere Ansichten über alle kriegführenden Parteien und ihre Staatsoberhäupter, daneben wurde aber auch »der Liebling der Damenwelt« in ANONYME BRIEFE! (DK 1913, Nordfilm) und DIE OSTSEE BEI BORNHOLM gezeigt.²¹ Am 24. November bestand Marzens Programm neben den Berichten vom Kriegsschauplatz und dem patriotischen Vorkriegs-film »MADELEINE« ODER DER ÜBERFALL AUF SCHLOSS BONCOURT (D 1912, Deutsche Bioscop) mit »Heldentaten eines Gardeoffiziers in 1870-71« ausschließlich aus neuen militärischen Filmen von der Deutschen Bioscop: UNSERE MARINE mit »Originalaufnahmen der deutschen Flotte«, DEUTSCHE DISZIPLIN, laut Verleihanzeige eine »soldatische Parodie«,²² und LIEB VATERLAND MAGST RUHIG SEIN! FEST STEHT UND TREU DIE WACHT AM RHEIN!, letzterer »mit Kriegs- und Soldatenbildern 1789-1914«.²³ Neben den Befreiungskriegen wurde also auch der Krieg von 1870/71 filmisch wieder aufbereitet und die antifranzösische Haltung weiter bestärkt.

Bereits im September hatte Marzen seinem Publikum mitgeteilt, daß »in den Germania-Lichtspielen keine Films aus deutschfeindlichen Ländern gespielt und keine Plakate ausgehängt [werden], die aus solchen Ländern stammen.«²⁴ Als Mitglied des Deutschen Filmbundes, des Verbandes zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie, hatte sich das Germania-Lichtspiel-Theater dem Boykott der französischen und englischen Filme angeschlossen.²⁵ Zur Vorführung kamen ausschließlich Filme aus deutscher, italienischer und skandinavischer Produktion, was Marzen immer wieder durch Nennung der Produktionsfirmen in den Programmannoncen betonte.

Marzens Programm entsprach durchaus in allen Punkten dem Ernst der Zeit. So fehlten in den ersten Kriegsmonaten jegliche Lustspiele im Angebot der Germania-Lichtspiele. Erst Mitte Dezember hieß »die Parole« endlich wieder »Lachen! Lachen! Lachen!«²⁶ »Den allgemeinen Wünschen«²⁷, das Lustspiel HOHEIT INKOGNITO (Dk 1913, Nordfilm) und die Attraktion DAS GEHEIMNISVOLLE X (Dk 1914, Dansk Biograf) zu verlängern, wurde laut Marzen Folge geleistet (doch ist auch Filmmangel als Verlängerungsgrund durchaus möglich). Die anfängliche Kriegsbegeisterung und der Glaube an einen schnellen Siegfrieden war der Realität gewichen, die Menschen wollten keine langweiligen Etappenbilder mehr sehen, sondern suchten im Kino Aufheiterung und Ablenkung. Über Weihnachten dominierten jedoch wieder patriotische Filme, in denen soziale Unterschiede und persönliche Gegensätze angesichts des gemeinsamen Kampfes ums Vaterland nichtig wurden. Das Germania-Theater zeigte neben dem »Kriegsdrama« DER KÖNIGSRUBIN (I 1914, Milano Film) den »patriotischen Kunstfilm« ICH KENNE KEINE PARTEIEN MEHR (D 1914, Eiko).²⁸ Eine Woche später folgten das »vaterländische Kriegsschauspiel« DAS VATERLAND RUFT! (D 1914, Eiko) sowie Filmaufnahmen von einem Geschütz, der SCHWESTER DER DICKEN BERTA; doch durfte das

Publikum zum Jahresausklang bei dem Lustspiel *POSTLAGERND TEURES HERZ* 909 (Dk 1914, Nordfilm) auch wieder lachen.²⁹

Anfang 1915 setzte Marzen – wie er es vor dem Krieg getan hatte – verstärkt auf Filme mit dem zugkräftigen Star Asta Nielsen. Auffällig ist das Fehlen von Naturaufnahmen in seinem Programm bis in den September 1915 hinein. Beworben wurden mit Vorliebe Dramen und ihre Star-Darsteller, ab September 1915 jedoch gleichwertig auch Komödien. Die Konstanz des Germania-Programms, der hohe Anteil an patriotischen und militärischen oder doch zumindest erhebenden Dramen ist mit Marzens Programmierpraxis für die erste Hälfte des Jahres zu erklären: Mitte Februar erfuhr das Publikum aus einer Zeitungsannonce, daß Marzen für mindestens fünf Monate im voraus programmierte: »Der Spielplan«, so Marzen, »enthält vornehmlich Bilder der heutigen Zeit entsprechend, alle deutschen, italienischen und nordischen Ursprungs.« Er wurde den Kinobesuchern gratis an der Kasse zur Verfügung gestellt.³⁰ In diesen fünf Monaten hielt sich Marzen auch an den selbstaufgelegten Boykott französischer Filme, mit Ausnahme einer Naturaufnahme und eines Méliès-Filmes, und zeigte vorwiegend deutsche und italienische, vereinzelt auch amerikanische Produktionen.³¹ Erst ab Ende September wurden dänische, vereinzelt auch schwedische Filme fester Bestandteil seines Programms, zudem wurden nun auch ältere französische Filme – zumeist Naturaufnahmen oder Komödien – eingefügt. Für kurze Zeit gewann im Herbst 1915 auch die Wochenschau durch *ERSTE BILDER VON DER FEINDLICHEN FRONT* wieder an Anziehungskraft.³²

Während des Krieges verzichtete Marzen keineswegs auf seine zugkräftigen Lokalaufnahmen:³³ Zu Fronleichnam 1915, dem Fest des eucharistischen Corpus Christi, brachte Marzen in makabrer Analogie »lebende« Bilder Verstorbener: »Aus Anlass des Fronleichnamfestes wird morgen Donnerstag in jeder Vorstellung als Einlage meine vor mehreren Jahren aufgenommene Fronleichnamsprozession von Trier zur Aufführung gelangen. Viele Trierer werden wir im lebenden Bild wiedersehen, welche inzwischen für die Ehre des Vaterlandes gefallen sind.«³⁴ Daneben drehte er Ende 1915 aktuell das *GOLDENE PRIESTERJUBILÄUM DES BISCHOFS* und brachte diesen Film in seinem Kino zur Aufführung.³⁵ Für den 19. Oktober arrangierte er zudem die Trierer Uraufführung des »nach der bekannten Novelle der Eifelschriftstellerin Clara Viebig«³⁶ teilweise in Trier und der Eifel gedrehten Films »*DELILA*« ODER: *KINDER DER EIFEL* (D 1914, Duskes).

Das Gegenmodell: Abwechslungsreiche Unterhaltung in den Reichshallen

Eine Woche nach den Germania-Lichtspielen öffneten auch die Reichshallen kurzzeitig mit einem »Kriegs-Programm« ihre Pforten wieder. Neben aktuellen *BILDERN VOM WESTLICHEN KRIEGSSCHAUPLATZ* lockten sie die Besucher in

die drei Samstags- und vier Sonntagsvorstellungen mit AUS ÖSTERREICHS RUHMESTAGEN 1809 – SPECKBACHER ODER »DIE TODESBRAUT« (A 1913, Jupiter Film), einer Tragödie »aus den Tiroler Freiheitskriegen« gegen Napoleon sowie mit dem dänischen Offiziersdrama FÜR EWIG! (Dk 1913, Danmark). Die endgültige Wiedereröffnung folgte erst drei Wochen später, am 2. Oktober 1914, mit einem wenig aktuellen Programm: Unter dem Titel KRIEGSZEITEN wurden der UNTERGANG DES ENGLISCHEN KREUZERS »AMPHION« (D 1914) und die KINDER DES KRONPRINZEN gezeigt, die bereits im August der Zensur vorgelegen hatten.³⁷ Es folgten DAS LEUCHTFEUER (D 1911, Deutsche Bioscop), die Tragödie eines Leuchtturm-Wächters,³⁸ KAISERBESUCH IN TRIER (F 1913, Pathé frères), DER GANG NACH DEM EISENHAMMER (I 1910, Ambrosio) nach einer Ballade von Schiller sowie EINE MINUTE ZU SPÄT (F 1912, Deutsche Gaumont).³⁹ Verwundeten Soldaten wurde ausdrücklich freier Eintritt gewährt, der in den nächsten Monaten auf die Nachmittagsvorstellungen dienstags und freitags von 4 bis 6 Uhr, also jeweils einen Tag vor Programmwechsel, beschränkt wurde.⁴⁰ Wie das Germania-Theater integrierten auch die Reichshallen so früh wie möglich eine Wochenschau in ihre Vorstellungen, diese REICHSHALLEN-KRIEGSWOCHEN wurde jedoch im Unterschied zu Marzen nur selten ausführlich beworben. Die Direktion machte einzig auf den Umstand aufmerksam, »daß unsere Kriegswoche immer das allerneueste vom Kriegsschauplatz darstellt.«⁴¹

Auch sogenannte vaterländische oder patriotische Filme fehlten fast völlig im Programm der Reichshallen. Der bereits erwähnte SPECKBACHER sowie DAS VOLK STEHT AUF (I 1914, Savoia)⁴² erinnerte – wie auch Marzens Filmangebot – an die heldischen Tage der Freiheitskriege gegen Napoleon, SPARTACUS, DER ERSTE FREIHEITSHELD⁴³ (I 1913, Pasquali) griff noch weiter in die Geschichte zurück, DIE SCHLACHTFELDER VON WÖRTH 1870,⁴⁴ eine »interessante Aufnahme«, die Ende Oktober gezeigt wurde, konnte den Wunsch nach aktuellen Bildern sicherlich nicht befriedigen. Den Zuschauern wurden statt dessen zunächst ältere französische, amerikanische und italienische Produktionen geboten, wie z. B. DIE LEGENDE VOM LEUCHTTURM (F 1909, Gaumont) oder der französische »Sensations-Schlager« DER HELDENTANZ ODER DAS UNTERGEHENDE SCHIFF (F 1913, Pathé frères). Eine Spezialität der Reichshallen waren zum Teil recht lange kolorierte Filme, die zumeist in der Annonce als »kolorierter Kunst-Film« oder »kolorierter Schlager« beworben wurden, wie z. B. DES FLIEGERS RUHM UND EHRE (2110 m) oder DIE STIMME DES SCHICKSALS (F 1913, Grands Films Populaires, 1090 m).⁴⁵ Eine oder mehrere Naturaufnahmen sowie ab November kinematographische Variété-Nummern vervollständigten jeweils das abwechslungsreiche Programm.

Auch in den Reichshallen wurden in den ersten Monaten keine Lustspiele gezeigt, statt dessen regelmäßig Indianerfilme und ab November auch wieder Detektivfilme wie NAT PINKERTON NR. 9 (D 1914, Minerva). Erst zu Weihnachten versuchten sich die Reichshallen – zumindest in der Zeitungs-

annonce – in patriotischer Stimmung mit dem Film *STILLE NACHT – HEILIGE NACHT*.⁴⁶ Dem »Weihnachtsdrama aus dem Kriegsjahr 1914« war ein ergreifendes Gedicht beige druckt, der Film jedoch war 1913 von der Deutschen Gaumont produziert worden. Auch 1915 konnten oder wollten die Reichshallen nicht auf ein bis drei französische Produktionen pro Programm verzichten, zu denen meistens ältere Naturaufnahmen zählten; auch vier britische Filme wurden in diesem Jahr gezeigt. Einen festen Bestandteil der Programme bildeten neben deutschen Produktionen zudem Filme aus den USA.

Es war offenbar unproblematisch, ältere Produktionen aus »deutschfeindlichen« Ländern wieder auf die Leinwand zu bringen. In der Lokalzeitung gibt es diesbezüglich keinerlei Protestberichte. Vielfach veränderten der Kinobetreiber oder der Verleih trotzdem den Filmtitel, der so heute oft nicht mehr verifiziert werden kann. Die Umbenennung eines Films war jedoch nicht nur eine Methode zur Verschleierung seiner Herkunft, sondern auch ein probates Mittel gegen allzu offensichtliche Wiederholungen.⁴⁷

Das Publikum der Reichshallen war an einem unterhaltsamen und abwechslungsreichen Programm interessiert, und es wollte lachen. 1915 waren in den Reichshallen mehr Humoresken zu erwarten als bei Marzen. Zwischen Mitte Juli und Mitte Oktober 1915 – wenn man den Annoncen glauben darf – verzichtete die Direktion der Reichshallen auf die Wochenschau im Programm.

Beide Kinos im Vergleich

Die Programme der beiden Trierer Kinos waren nicht nur in den ersten Kriegsmonaten, sondern im gesamten ersten Kriegsjahr vollkommen verschieden, sowohl hinsichtlich der Programmstruktur als auch der Produktionsländer. Zwar ist davon auszugehen, daß insbesondere Marzen oft nicht alle im Germania gezeigten Filme inserierte, doch zeichnet sich deutlich ab, daß das Programm im Germania-Theater durchschnittlich aus weniger Nummern (vier bis fünf) bestand als das in den Reichshallen (sieben bis acht). Während Marzen sich sofort patriotisch gab und in den ersten Kriegsmonaten auf Filme sowie Wochenschauberichte setzte, die der Stimmung der Zeit entsprachen, versuchten die Reichshallen »business as usual« anzubieten. Auch 1915 wurden hier nach Möglichkeit mehr und kürzere Filme gezeigt, während im Germania-Theater recht bald ein bis zwei Langfilme das Programm dominierten.

Die Reichshallen hatten vor dem Krieg die abwechslungsreiche Pathé-Wochenschau abonniert und im Herbst 1914 so bald als möglich die Kriegs-Wochenschau in ihre Vorstellungen aufgenommen, doch wurde diese nicht so massiv beworben wie von Marzen. Im Sommer 1915 – wenn man den Kino-

anzeigen glauben darf – verzichteten die Reichshallen von Mitte Juli bis Mitte Oktober gar vollständig auf die Wochenschau, und auch Marzen nahm sie nur noch sporadisch ins Programm.

Die Programmgestaltung lag nicht ausschließlich im Einflußbereich der Kinobetreiber, sondern hing auch von Verleih und Filmproduktion ab. Die ganz auf Pathé frères setzenden Reichshallen zeigten nach Kriegsbeginn viele ältere – vor allem ausländische – Filme, die neueren patriotischen Produktionen aus Deutschland bekamen erst Anfang 1915 mehr Gewicht. Marzen mußte keinen Totalausfall seiner bisherigen Lieferanten verkraften, weil sein Schwerpunkt schon vor dem Krieg auf deutschen, italienischen und skandinavischen Filmen lag. Seine ›nationale Gesinnung‹ stimmte im Herbst 1914 mit den geschäftlichen Möglichkeiten überein, konnte er doch ohne große Mühe auf ältere patriotische Filme zurückgreifen. Dennoch hatte auch er unter dem Filmmangel zu leiden: Viele der bereits 1914 produzierten patriotischen Filme, wie z. B. MICHELS WEIHNACHTEN 1914 (D 1914, Bolten-Baekers) DEUTSCHE FRAUEN – DEUTSCHE TREUE (D 1914, National Filmgesellschaft), DEUTSCHE FRAUEN (D 1914, Deutsche Mutoskop und Biograph), DAS LEUCHTFEUER VON LUBACZOW (D 1914, Deutsche Bioscop), ES BRAUST EIN RUF WIE DONNERHALL! (D 1914, Bolten-Baekers), kamen erst mit mehrmonatiger Verspätung in die beiden Trierer Kinos.⁴⁸

Die unterschiedlichen Programme deuten auch auf verschiedene Zielgruppen hin, deren Zusammensetzung jedoch mit Hilfe der vorliegenden Quellen nicht präzisiert werden kann. Offenbar suchten die einen in den ersten Kriegsmonaten bei Marzen nationale Erbauung und Kriegsberichte, die anderen in den Reichshallen wohl eher abwechslungsreiche Unterhaltung.

1917: Wohltätigkeitsvorstellungen mit Bufa-Filmen in den Trierer Kinos

Mit der Übernahme der Reichshallen durch Peter Marzen am 1. April 1916 wurde der Programmwechsel einheitlich auf dienstags und samstags festgelegt.⁴⁹ Die beiden Kinos verschmolzen zum Monopolunternehmen VEREINIGTE LICHTSPIELE TRIER. Programmwerbung wurde fortan nur noch mittels Zeitungsannoncen verbreitet, die sonst üblichen Programmzettel wurden laut Marzen aufgrund der Papierknappheit und -teuerung bis auf weiteres abgeschafft.⁵⁰ Welche politische Bedeutung das Kino mittlerweile im Krieg und welches Gewicht dadurch der Kinomonopolist Peter Marzen hatte, zeigte sich 1916 in der Erpreßbarkeit der Stadt Trier. Nachdem die Stadt im Herbst 1916 seinen Gestellungsbefehl zunächst nicht verhindern wollte, drohte Marzen mit der Schließung beider Kinos und startete eine Unterschriftenaktion bei den Kinobesuchern. Daraufhin wurde sein Gestellungsbefehl zurückgenommen.⁵¹ Als er auch noch einen Lustbarkeitssteuerprozeß gegen die Stadt gewonnen hatte, war diese sogar zu steuerlichen Sonderkonditionen für die

Kinos bereit. Nur auf Marzens Forderung nach Kartensteuerbefreiung für Militärkarten ging dies Stadt Trier nicht ein.⁵² Diese Forderung beleuchtet den nach wie vor hohen Anteil von Soldaten am Trierer Publikum. Auch bei ihnen hatte sich die Stimmung nach zwei Jahren Krieg deutlich verändert.

1917 war die Zeit der patriotischen Filme der kriegsbegeisterten ersten Monate längst vorbei. Kriegsmüdigkeit hatte sich breit gemacht. Serienhelden und -heldinnen wie die Detektive Joe Deebbs und Stuart Webbs, der HOMUNCULUS oder die Schauspielerinnen Hella Moja, Mia May und Maria Carmi-Vollmöller⁵³ dominierten das Programm der beiden Trierer Kinos. Neben dem zugkräftigen langen Spielfilm konnten die Zuschauer auf einen oder mehrere kurze Filme sowie eine Wochenschau zählen. Immer wieder verwies Marzen in den Kinoanzeigen auf feste Anfangszeiten und einen rechtzeitig vor den Vorstellungen beginnenden Kartenverkauf.⁵⁴ Offensichtlich war das an Nummernprogramme gewöhnte Publikum nicht leicht zu der für den Besuch langer Spielfilme erforderlichen Pünktlichkeit zu erziehen.⁵⁵

Mit Kriegsbeginn hatten sich verschiedene Organisationen um Genehmigung von kinematographischen Wohltätigkeitsvorstellungen bei der Stadt Trier bemüht, um die Einnahmen dem Roten Kreuz oder Soldatenheimen zukommen zu lassen. Doch die Stadt hatte nur im April 1915 eine solche Genehmigung erteilt. Danach wurden keine solchen Spezialvorstellungen in den Trierer Kinos angeboten. Erst 1917 erlebten kinematographische Wohltätigkeitsveranstaltungen einen regen Aufschwung. Den Reigen eröffnete der vom Provinzialverband Rheinland-Westfalen zur Wahrung der Interessen der Kinematographie beschlossene »Opfertag der rheinischen Kinos« am Donnerstag, den 12. April.⁵⁶ Der gesamte Ertrag der Kinos sollte in die sechste Kriegs-anleihe fließen, ein Dreißigstel des Monatsumsatzes der Filmverleiher zudem als freiwillige U-Boot-Spende dem Kriegsminister übergeben werden, so die Berichterstattung des *Trierischen Volksfreunds*. Die Programmanzeige von Peter Marzens Vereinigten Lichtspielen Trier wies jedoch weder auf diesen Tag hin noch bot sie ein spezielles patriotisches Programm: Die vier Spielfilme mit den weiblichen Stars Mia May, Henny Porten, Hella Moja und Maria Carmi-Vollmöller versprachen vollere Kassen als die überall in den Zeitungen plazierte Kriegs-anleihenwerbung.⁵⁷

Ab April 1917 fanden zugunsten der Kriegsgefangenenfürsorge regelmäßig Spezialveranstaltungen des Trierer Ortsvereins des Roten Kreuzes statt, die im Gegensatz zur Kriegs-anleiheaktion der Kinowirtschaft ausführlich angekündigt und beworben wurden. Diese Wohltätigkeitsvorstellungen bildeten den Rahmen für die Vorführung von Filmen des BuFa, das Anfang des Jahres gegründet worden war. Marzen war eine Zusammenarbeit mit dem BuFa nach eigenen Angaben von den zuständigen Militärstellen des Stellvertretenden Generalkommandos persönlich angetragen worden.⁵⁸

Den Auftakt für die Rot-Kreuz-Veranstaltungen bildeten jeweils besondere Fest- bzw. Eröffnungsvorstellungen an einem Samstag zum überhöhten

Germania-Lichtspiele

Trier, Fleischstrasse 67

Am Samstag, den 9. Juni, abends 8 Uhr,
Große Festvorstellung zu Gansien der Abootspende
mit dem von dem königlichen Bild- und Film-Amt Berlin herausgegebenen
Kriegsdokument

Graf Dohna und seine Möwe

18 Versenkungen, Torpedierungen, Gefechte, Ausbooten,
Leben und Treiben an Bord.

Beginn der Vorstellung 8 Uhr. Einlaß 7,30 Uhr. Ende 10,15 Uhr.

Program:

1. Vorspiel zum „Fliegenden Holländer“
2. Worte zur Einführung; Direktor Peter Marzen.
3. Die Blumen unserer Gärten; kolorierte Naturstudie.
4. Deutsche Schiffswerft.

Der hochinteressante Film bringt Bilder der bekannten Schiffswerft Peter bei Bremen, deren gewaltige Ozeandampfer vor dem Kriege als Sinnbild deutscher Macht und deutscher Tüchtigkeit den Verkehr zwischen den Weltteilen vermittelten.

5. **Vorpruch zum Möwefilm,**
verfaßt von Herrn Reg.-Rat Kamlich, Düsseldorf, gesprochen von
Herrn Sigurt Robert Sal. Oberregisseur am Stadttheater in Trier.

6. 7. 8. und 9. **Graf Dohna und seine Möwe.**

Das große verstärkte Orchester setzt sich zusammen aus bestbe-
kannten Trierer Künstlern.

Preise der Plätze zur Festvorstellung:

Logenplatz 5 Mark.	Der Vorverkauf täglich von 4 Uhr an der Kasse
1. Platz 3 Mark.	der Germania-Lichtspiele. Erkennen Sie sich zu
2. Platz 2 Mark.	dieser Fest-Vorstellung rechtzeitig ein gutes Plätz-
3. Platz 1 Mark.	chen, denn die Nachfrage ist groß.

Die üblichen Vorstellungen

beginnen am Sonntag, den 10. Juni, nachmittags 2 Uhr, an Wochen-
tagen Anfang der Vorstellungen um 8 Uhr. Zu diesen Vorstellungen übliche
Kinooprette, ferner ist jeder Besucher gehalten, sich eine Beschreibung neben
seiner Karte zu kaufen, welche mit der Karte zum Preise von 10 Pf. verab-
folgt wird. Augenblicklich ist der Zutritt ab Sonntag zu allen Vorstellungen
bis 7 Uhr abends erlaubt.

Die Direktion: Peter Marzen.

Geschlossene Schulen, Schulklassen und Militärformationen werden ge-
beten, ihren Besuch vorher im Büro der Germania-Lichtspiele, 1. Etage,
anzumelden. Auch schriftliche Meldungen sind an obiges Büro zu richten.
Telefonruf 1208. Für die auswärtigen Besucher zur gen. Kenntnis, daß die
Vorstellungen schon nachmittags um 4 Uhr beginnen, wodurch ihnen die Mög-
lichkeit geboten ist, die 8 Uhr Abendpaße benutzen zu können.

Einheitspreis von 3 Mark auf allen Plätzen, wie dies auch schon 1915 in den Reichshallen der Fall war.⁵⁹ Anschließend liefen die Programme zumeist eine Woche lang von 4 bis 10 Uhr abends, sonntags sogar schon ab 2 Uhr nachmittags zu den normalen Eintrittspreisen, die sich zwischen 40 Pfennigen für den III. Rang und 1,50 Mark für die Loge bewegten.⁶⁰ Die Wohltätigkeitsveranstaltungen des Roten Kreuzes wurden anders als die üblichen Programme im Lokalteil der Zeitungen angekündigt: »Das Rote Kreuz veranstaltet eine ganze Reihe interessanter Filmvorführungen [...], die durch militärisch amtliche Kriegsdokumente besonders wertvoll werden.«⁶¹ Eine ähnlich hohe Aufmerksamkeit genossen in der Trierer Presse nur noch die HOMUNCULUS-Filme (D 1916/17, Deutsche Bioscop), eine sechsteilige Serie um einen Un- und Über-Menschen aus der Retorte.

Als »der gewaltigste Film aller Zeiten« wurde für den 29. April 1917 DIE SOMMESCHLACHT (D 1917, Bufa) angepriesen:

Was wir aus unseren Heeresberichten, Zeitungsberichten und Telegrammen gehört, das furchtbare, aber doch siegreiche Ringen unserer Soldaten, erleben wir hier zitternd mit; tief hinein in das Gewoge der Schlacht [...] dürfen wir schauen und so die Tage höchster militärischer Anspannung miterleben.⁶²

Die Vorführung dauerte zwei Stunden und wurde mit den »Naturaufnahmen« IN EINER MODERNEN FLUGZEUGFABRIK und MINENSUCHER AN DER OSTSEE sowie dem »militärisch amtlichen Dokument« HINTER DER OSTFRONT eingeleitet. Diese erste Vorstellung mit amtlichen Bufa-Filmen in Trier ist laut *Trierischem Volksfreund* ein voller Erfolg gewesen: »Die Vorführungen waren die ganze Woche hindurch äußerst zahlreich besucht. In den Vormittagsstunden fanden Sondervorstellungen für Militärpersonen und Schüler statt.«⁶³

Rund drei Wochen später, ab dem 19. Mai, bot das Rote Kreuz die zweite Wohltätigkeitsvorstellung an. Diesmal standen EIN TAG BEI DER ARMEE BÖHM-ERMOLLY (D 1916, Bufa), MACKSENS DONAU-ÜBERGANG BEI SWISTOS (D 1917, Bufa), DIE RUMÄNISCHEN SCHLACHTFELDER IN DER RAUHEN WIRKLICHKEIT (»amtl. Kriegsfilm«), MACKSENS SIEGESZUG DURCH DIE DOBRUDSCHA (D 1916, Militärische Film- u. Photostelle) sowie abschließend WANDERVÖGEL, »ein prächtiges Lustspiel in 2 Akten« (D 1916, Alboe-Film) auf dem Programm. Die Vorstellungen fanden an Wochentagen nur noch von 4 bis 7 Uhr statt, am Sonntag wurde das Programm um den ersten Film gekürzt. Diesmal hieß es in der Presse: »Leider entsprach der Eröffnungsabend in seinem Besuch nicht dem Werte des Gebotenen und nicht dem edlen Zweck, für den der Reinerlös bestimmt ist. Fraglos aber wird der Wochenbesuch das reichlich nachholen.«⁶⁴ Dies ist zu bezweifeln, zumal am Dienstag, den 22. Mai, im Germania-Theater der fünfte Teil der in Trier überaus erfolgreichen HOMUNCULUS-Serie anlief. Die Vorführungen im Germania-Theater begannen schon um 3 Uhr, also eine Stunde früher als die des Roten Kreuzes in den Reichshallen, und endeten erst um 10 Uhr; pünktlich um 8 Uhr 30 be-

Vereinigte Lichtspiele Triers.

In den Monaten Oktober, November und Dezember veranstaltet ich

Wohltätigkeits-Vorstellungen

deren Reinertrag dem Zweigverein vom Roten Kreuz Trier-Stadt zugeführt werden wird zur Verwendung für die Soldatenfürsorge in der Gefangenschaft.

Nachstehend die kinematographischen Vorführungen:

Oktober:

**Samstag, den 6. bis Montag, den 8. einschliessl.
(Germania-Lichtspiele)**

Die zehn Tage-Schlacht bei Monastir. Militärische Original-Aufnahmen aus den letzten Mazedonischen Kämpfen. 2 Abteilungen.

Kriegsdokumente aus der Champagne-Schlacht. Unsere Flieger im Heidenkampf. Vorwärts gegen Braila und Galatz, u. a. m.

**Samstag, den 20. bis Freitag, den 26. einschl.
(Germania u. Reichshallen)**

Die zehnte Leonzoeschlacht. Das grösste militärische Kriegsdokument.

1. Abt.: Bei der schweren Artillerie. 2. Abt.: Mit dem Kampfflugzeuggeschwader über den feindlichen Stellungen. 3. Abt.: Mit der Infanterie im Trommelfeuer vorwärts stürmend. Noch nie wurden solche Bilder in der Öffentlichkeit gesehen. U. a. m.

November:

Samstag, d. 10. bis Montag, d. 12. einschl. (Germania)

Die Winterkämpfe in den Vogesen. Einzig existierende Originalaufnahmen aus den Kämpfen in den Vogesen, ein lebenswahres Bild von den überaus schwierigen Kämpfen unserer wackeren Vaterlandsverteidiger.

Unlöslbar. Dramatischer Film in 3 Akten von Hans Brenner. Das Motto des Films ist das bekannte Wort des Generalleutnants Hinderburg in seinem Brief an General Gröner, in dem der grosse Heerführer schreibt, dass sich ihm jede noch so geringe Arbeitseinstellung als unahnehmbare Schand an dem Manne im Schützengraben, der dafür bluten müsste, darstellt. Das Bild entstammt dem Königl. Film- und Bildamt Berlin und fand überall ungeheuren Beifall und hinterliess bei den Zuschauern einen tiefen Eindruck.

Dienstag, den 13. bis Freitag, den 16. (Germania)

Sopdan Stimmhoff. Die Schicksale eines Geächteten in 5 Akten unter Mitwirkung des Königs von Bulgarien und Karl Götz (Wien) in der Rolle des Vagabunden.

Die Kämpfe um Yarrowitz in 2 Akten. (Militärischer Film.)

Dienstag, den 27. bis Freitag, den 30. (Germania)

Durchbruchschlacht in Salzinian, die Einnahme von Coloman und Gernowitz. Ferner: **Im stürmischen Flugzeugwart.** Ferner: **Rühmbühne Hochzeit.** Ein wunderbarer Film in 3 Akten mit Paul Wegner als Rühmbühne (Nordischer Film der Siegerklasse).

Dezember:

Dienstag, den 11. bis Freitag, den 14. (Germania)

Es werde Licht. Erster grosser Kulturfilm im Dienste der Aufklärung in 5 langen Akten. (Spieldauer über 2 Stunden.) Der Film entstammt dem Königl. Film- und Bildamt Berlin und dient zur allgemeinen Volksaufklärung.

Samstag, den 22. bis Montag, den 24. (Germania)

Die Marokkadeutschen in der Gewalt der Franzosen. Zweiter grosser Kulturfilm im Dienste der Volksaufklärung von Kgl. Bild- und Filmamt Berlin, nach Aufzeichnungen des deutschen Vizekonsuls Gustav Fock aus Rabat, in 5 grossen Akten. Ferner:

Die Zerstörung St. Quentin durch die Franzosen.

Original-Aufnahmen. Man sieht das Einschlagen der Granaten in die altehrwürdige Katedrale und in Flammen aufgehen.

Zu sämtlichen Veranstaltungen haben mit Ausnahme der Aufführungen vom 11. bis 14. Dezember Jugendliche Zutritt. Weitere Bekanntmachungen erfolgen rechtzeitig durch die Zeitungen. Wegen Extra-Vorstellungen wolle man sich mit der Direktion der Vereinigten Lichtspiele, Herrn Peter Marzen, in Verbindung setzen.

Weitere Aufführungen finden statt in den Monaten Januar, Februar und März 1918 und wird der Spielplan im Monat Dezember veröffentlicht werden.

Die Direktion: Peter Marzen.

gann die letzte Vorstellung. Alle Preisnachlässe waren für diesen Film aufgehoben.

Bereits für den 9. Juni wurde eine weitere Sonderveranstaltung angekündigt: Zugunsten der U-Boot-Spende, für die in Trier allgemein gesammelt wurde, veranstalteten die Trierer Lichtspiele eine Festvorstellung mit dem Film *GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE* (D 1917, Bufa), beworben als die »bedeutsamste Urkunde des Weltkrieges«, die laut Marzen »unter großen Kosten zur alleinigen Aufführung« von ihm erworben worden war.⁶⁵ Der vom Ersten Offizier des Schiffes »Möwe« aufgenommene Film zeigt die Kaperfahrt der Möwe mit »16 Versenkungen, Torpedierungen, Kaperungen, Leben und Treiben an Bord«.⁶⁶ Der *Trierische Volksfreund* berichtete:

Eingeleitet wurde die Festvorstellung, der eine nicht sehr zahlreiche Zuschauerschar auch aus den ersten Kreisen der Bürgerschaft beiwohnte, durch eine Begrüßungsansprache des Besitzers der Germania-Lichtspiele, Direktor Marzen, der auf die demnächst zur Vorführung gelangenden Kriegsfilms [...] hinwies. Es folgte eine bunte Naturstudie *DIE BLUMEN UNSERER GÄRTEN* [F 1914, Pathé frères, koloriert] und *BILDER VON EINER DEUTSCHEN SCHIFFBAUWERFT* [D 1916, Pagu]. Den Möwefilm leitete ein das Vorspiel zum »Fliegenden Holländer«, von einem aus bekannten Trierer Künstlern zusammengestellten Orchester wirkungsvoll vorgetragen, dessen Musikgaben für die ganze Veranstaltung den musikalischen Rahmen bildeten, und ein von unserm verdienten Theaterregisseur Skal vorgetragener, von hohen Vaterlandsgefühlen getragener Vorspruch. Als Urteil über die Veranstaltung mag nur gesagt sein, daß sie die höchsten Erwartungen übertraf.⁶⁷

Trotz des Lobes und obwohl Marzen den Beginn des Programms so gelegt hatte, daß auch auswärtige Besucher mittels Abendzug nach Hause kommen konnten, blieben die Bürger, die sich eine solche Vorstellung leisten konnten, der Wohltätigkeitsveranstaltung fern. Dennoch kamen mit Hilfe der Vorführungen des *MÖWE*-Films und anderer Sammlungen in Trier 18.762,60 M zusammen.⁶⁸

Im Anschluß an den *MÖWE*-Film veranstaltete das Rote Kreuz weitere kinematographische Vorstellungen mit dem Film *OSTPREUSSEN UND SEIN HINDENBURG* (D 1917, Eiko). »Spricht schon der gute Zweck für den Besuch der Veranstaltung, so wird auch die Darbietung selbst die Ausgabe reichlich lohnen«, lockte der *Trierische Volksfreund*.⁶⁹ Die Festvorstellung fand wiederum im Germania-Theater zu erheblich erhöhten Preisen statt, die dieses Mal zwischen 5 und 1 Mark gestaffelt waren, doch trotz der außerordentlichen Werbung entsprach der Besucherstrom auch diesmal nicht den gehegten Erwartungen.⁷⁰ Ab Sonntag wechselte der Film in die Reichshallen, während in der Germania zunächst *DAS JÜNGSTE GERICHT* (Dk 1916, Nordfilm) mit Olaf Fönn, dem Darsteller des *Homunculus*, und ab Dienstag ein »großes arabisches Detektivschauspiel«, *DER TEPPICH VON BAGDAD* (USA 1916, Selig), wohl mehr Zuschauer anzog.⁷¹ Die wohlhabenderen Bürger der Stadt waren

offensichtlich nicht bereit, Bufa-Kriegsfilm zu deutlich überhöhten Benefizpreisen anzuschauen.⁷²

In den Sommermonaten folgten keine weiteren Wohltätigkeitsvorstellungen. Die Programmannoncen in den Zeitungen wurden deutlich kleiner und schlichter. Doch am 1. Oktober 1917 kündigte Marzen monatlich zwei bis drei neue Wohltätigkeitsvorstellungen mit militärischen Filmen bis einschließlich Dezember an und stellte bis März weitere in Aussicht.⁷³

Nach den Erfahrungen der ersten Jahreshälfte verzichtete Marzen auf eine intensive und ausführliche Bewerbung dieser Vorstellungen. Am 22. Oktober 1917 wurde der Film DIE 10. ISONZOSCHLACHT (A 1917, Sascha-Messter Film) beschädigt, so daß er nicht mehr wie vorgesehen in den Reichshallen weitergespielt werden konnte.⁷⁴ Im November fielen die für die Region sicherlich interessanten, doch veralteten Aufnahmen der WINTERKÄMPFE IN DEN VOGESSEN (D 1915, Express) aus. Auch die folgenden Veranstaltungen wurden oft nicht wie im Oktober angekündigt programmiert.⁷⁵ Die Bufa-Filme hatten sich im Herbst 1917 zu einem ganz normalen und unspektakulären, aber festen Programmbestandteil entwickelt – bis hin zur lapidaren Ankündigung: »Ferner: Bufa-Film«. ⁷⁶ Volle Kassen versprachen jedoch nur die kommerziellen Schlager, und dementsprechend war das Bufa für die Werbung nur noch attraktiv, wenn es in Zusammenhang mit Spielfilmen genannt werden konnte, wie z.B. bei der Ankündigung von ES WERDE LICHT! (D 1917, Richard Oswald Film). Laut Anzeige »entstammte« dieser Kulturfilm dem Königlichen Film- und Bildamt Berlin und sollte der »allgemeinen Volksaufklärung« dienen.⁷⁷ Der Besuch des Films, »dessen sämtliche Darstellungen bis zum letzten Platze besucht« seien, wurde »wärmstens« empfohlen.⁷⁸ Neben den Bufa-Filmen etablierten sich im Herbst auch die oft landeskundlichen Produktionen der DLG, wie z. B. ROTHENBURG OB DER TAUBER (D 1917) oder VOM APFEL BIS ZUM WEIN (D 1917) in den Trierer Kinoprogrammen.⁷⁹

Der forcierte Einsatz militärischer Filme zu Wohltätigkeitszwecken war in der grenznahen Garnisonsstadt Trier offenbar nicht erfolgreich. Die Realität des Krieges konnten die Trierer und die hier stationierten Soldaten täglich erleben. Im Kino haben sie 1917 offensichtlich etwas anderes erwartet oder sie waren nicht in der Lage bzw. nicht bereit, erhöhte Preise für »amtliches« Filmmaterial zu bezahlen – auch wenn die Einnahmen wohltätigen Zwecken zugute kommen sollten.

Für den Kinobetreiber Marzen war die Kooperation mit dem Bufa, die ihm seitens der Militärverwaltung angetragen worden war, zunächst sehr positiv: Sie garantierte ihm die Freistellung vom Kriegsdienst und festigte seine Stellung gegenüber der Stadt, da seinen beiden Kinobetrieben nun wichtige Aufgaben bei der Betreuung der Heimatfront oblagen. Die anfangs sehr aufwendige Programmierung der Bufa-Filme entsprach dem Image eines national und patriotisch gesinnten Kinobetreibers, das Marzen bereits im Herbst 1914 gepflegt hatte.

Das Geschäft mit dem Nationalgefühl

Der Krieg hat auch in Trier nichts daran geändert, daß die Kinos als kommerzielle Unternehmen betrieben wurden. Auch wenn Marzen im Herbst 1914 im Gegensatz zu seinem Konkurrenten verstärkt auf erbauliche nationale und militärische Sujets setzte, mußte er in erster Linie danach streben, eine große Besucherschar in sein Kino zu locken. Da er bereits in der Vorkriegszeit ein deutsches Filmangebot bevorzugte, konnte er 1914 das national gesinnte Publikum für sich gewinnen. Es ist zu vermuten, daß auch Marzen von der patriotischen Hochstimmung zu Beginn des Krieges erfaßt wurde und es ihm ein Bedürfnis war, mit seinem Filmprogramm dem Zeitgeist zu entsprechen. Als das Publikum jedoch zur Jahreswende 1914/15 wieder lachen und sich amüsieren wollte, stellte er das Programm um. Auch sein Konkurrent von den Reichshallen-Lichtspielen bemühte sich anfangs, dem ›Ernst der Zeit‹ zu entsprechen und ein patriotisches Kriegsprogramm zu präsentieren. Er scheiterte wahrscheinlich an der Umstellung vom französischen auf den deutschen bzw. dänischen Film und kehrte recht bald zu seiner gewohnten Programmgestaltung zurück.

Seit 1917 versuchte der Staat, durch das Medium Film Einfluß auf die Bevölkerung zu nehmen: Die »vaterländische Gesinnung« sollte gefördert werden, die Veranschaulichung der Kriegsführung der herrschenden Kriegsmüdigkeit entgegenarbeiten.⁸⁰ Doch die Bufa-Filme, die im Herbst 1914 fraglos Begeisterung hervorgerufen hätten, interessierten die kriegserfahrene Bevölkerung, die vor allem Unterhaltung im Kino suchte, nicht mehr. Für den Trierer Kinobetreiber Marzen war jedoch die Zusammenarbeit mit dem Bufa aus wirtschaftlichen Gründen notwendig, obwohl die Bufa-Filme sich nicht als zugkräftig erwiesen. Denn von der Anerkennung der Kinos als kriegswichtige Betriebe im Dienste einer »vaterländischen Aufklärungsarbeit« hingen nicht nur Material- und Rohstofflieferungen wie z. B. Kohle ab, sondern auch die Freistellung des Personals vom Kriegsdienst.⁸¹ Die amtlichen Filme waren deshalb dennoch ein willkommener und zudem den Filmmangel ausgleichender Teil des Programms.

Anmerkungen

1 Vgl. Herbert Birett, Sabine Lenk, »Die Behandlung ausländischer Filmgesellschaften während des Ersten Weltkriegs«, in: Michael Schaudig (Hg.), *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*, diskurs film-Verlag, München 1996, S. 61-74.

2 Dazu ausführlich: Hans Barkhausen,

Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg, Olms, Hildesheim 1982.

3 Gertraude Bub, *Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz* (Diss.), Berlin 1938, S. 74, Peter Marzen, *Aus dem Leben eines rheinischen Filmpioniers*, Saarbrücken o.J. [1933], S. 24f.

- 4 *Trierischer Volksfreund* (fortan abgekürzt als *TV*) 6. 10. 1915, Lokalteil. Emil Zenz, *Geschichte der Stadt Trier in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2: 1914-1927, Arbeitsgemeinschaft für Landesgeschichte und Volkskunde des Trierer Raumes, Trier 1971, S. 308. Die Lazarette waren mit 6000 Betten ausgestattet.
- 5 Zenz (Anm. 4), S. 54ff. Adolf Welter, *Die Luftangriffe auf Trier im Ersten Weltkrieg*, Petermännchen-Verlag, Trier 2001.
- 6 *TV* 27. 3. 1915. Marzen (Anm. 3), S. 25.
- 7 *TV* 10. 12. 1917: Allein die Zahl der Industriearbeiterinnen im Regierungsbezirk Trier war um zwei Drittel auf 13.000 gestiegen.
- 8 *TV* 19. 10. 1914. In der Anzeige wurde der Schauspieler Psilander als »der Liebling der Damenwelt« bezeichnet. *TV* 16. 4. 1917: hier erhielt Olaf Fönss, Darsteller des Homunculus, diesen Titel.
- 9 *TV* 3. 4. 1917.
- 10 Siehe dazu auch Bub (Anm. 3), S. 90f. Filme aus der MOBILMACHUNG IN DER KÜCHE-Serie: IHR GEBURTSTAG (1915), JA, SCHÖN IST DIE SOLDATENLIEBE (1915), EIN SCHARMÜTZEL IN DER KÜCHE (1915). DEUTSCHE FRAUEN – DEUTSCHE TREUE lief in Trier am 2. 6. 1916 in den Reichshallen.
- 11 Polizeiverordnung vom 30. 10. 1913, veröffentlicht im *Amtsblatt der Königl. Preuß. Regierung zu Trier*. Stadtarchiv Trier, Tb 19/143, Verordnung betreffend Jugendfürsorge, 18. 12. 1915. Siehe dazu auch Amelie Duckwitz, Martin Loiperdinger, Susanne Theisen, »Kampf dem Schundfilm! – Kinoreform und Jugendschutz in Trier«, *KINtop* 9 (2000), S. 53-63.
- 12 Zenz (Anm. 4), S. 7, Marzen (Anm. 3), S. 22f.
- 13 *TV* 12. 9. 1914. Marzen (Anm. 3), S. 22.
- 14 *TV* 26. 9. 1914, 29. 9. 1914. Siehe dazu auch Duckwitz, Loiperdinger, Theisen (Anm. 11).
- 15 Aus der Gedenkrede Wilhelms II. anlässlich der Jubiläumsfeier der Befreiungskriege in Tübingen, zitiert nach: *Tübinger Chronik* vom 11. 3. 1913, hier zitiert aus: Wolfram Siemann, »Krieg und Frieden in historischen Gedenkfeiern des Jahres 1913«, in: Dieter Düding, Peter Friedemann, Paul Münch (Hg.), *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 298-320, hier S. 302.
- 16 Siehe dazu auch: Helmut Korte, »Der Krieg im Kino: Von WEIHNACHTSGLOCKEN (1914) bis GEWEHR ÜBER! (1918)«, in: *Fischer Filmgeschichte*, Bd. 1, Fischer, Frankfurt am Main 1994, S. 306-325. Ob tatsächlich eine bewußte Funktionalisierung vorliegt, kann heute nicht geklärt werden.
- 17 *TV* 21. 9. 1914, Eiko-Woche.
- 18 *TV* 21. 9. 1914, 16. 10. 1914.
- 19 *TV* 15. 12. 1914.
- 20 *Der Kinematograph*, Nr. 406 vom 7. 10. 1914. Dasselbe Programm wird hier mit ca. 275 m angegeben und nicht – wie bei Marzen – mit ca. 400 m.
- 21 *TV* 19. 10. 1914.
- 22 Anzeige des patriotischen Kriegsprogramms der Monopolfilm-Vertriebsgesellschaft Hanewacker & Co. in *Der Kinematograph*, Nr. 400 vom 26. 8. 1914.
- 23 *TV* 23. 11. 1914. Laut Anzeige der Monopolfilm-Vertriebsgesellschaft Hanewacker & Co. mit noch niemals gezeigten Bildern.
- 24 *TV* 19. 9. 1914.
- 25 Dazu auch: Hans Traub, *Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens*, UFA-Buchverlag, Berlin 1943, S. 21, zitiert nach: Dieter Helmut Warstat, *Frühes Kino der Kleinstadt*, Spiess, Berlin 1982, S. 69.
- 26 *TV* 14. 12. 1914.
- 27 *TV* 19. 12. 1914.
- 28 *TV* 22. 12. 1914. ICH KENNE KEINE PARTEIEN MEHR: Ein Sozialdemokrat hilft einem kaisertreuen Feldwebel in Not.
- 29 *TV* 28. 12. 1914. DAS VATERLAND RUFT!: Ein aus Liebe ins Zivilleben gewechselter Offizier kommt wieder zu militärischen Ehren.
- 30 Ankündigung des Spielplans: *TV* 12. 2. 1915. Das Eintreffen des Spielplans wird am 24. 2. 1915 inseriert. Eventuelle weitere Spielpläne für die folgende Zeit werden nicht via Zeitung angekündigt.

31 TV 27. 3. 1915. Méliès: TV 15. 5. 1915.
 32 TV 29. 10. 1915, 2. 11., 5. 11., 20. 11.,
 27. 11. 1915: Serie A-F.
 33 Zu Marzens Lokalaufnahmen siehe
 auch: Karsten Hoppe, Martin Loiperding-
 er, Jörg Wollscheid, »Trierer Lokalaufnah-
 men der Filmpioniere Marzen«, *KINtop* 9
 (2000), S. 15-37, sowie: Uli Jung, »Local
 Views: a blind Spot in the Historiography
 of Early German Cinema«, *Historical Jour-
 nal of Film, Radio and Television*, Vol. 22,
 No. 3, 2002, S. 253-273.
 34 TV 2. 6. 1915. Anlässlich des 40jähri-
 gen Bischofsjubiläums des Trierer Bischofs
 Korum 1920 führte Marzen mehrere seiner
 Filme vor, u. a. auch die Fronleichnamsp-
 zession von 1904. Bei dieser Gelegenheit
 sagte der Bischof: »Herr Marzen, sie lassen
 Tote auferstehen.« Zitiert nach: Marzen
 (Anm. 3), S. 45.
 35 TV 30. 12. 1915.
 36 TV 19. 10. 1915. Clara Viebig stammt
 zudem aus Trier. Um so verwunderlicher,
 daß weder dies erwähnt noch der Film aus-
 führlicher besprochen wurde.
 37 Der englische Kreuzer »Amphion«
 hatte den deutschen Minendampfer »Köni-
 gin Luise« beim Legen von Minen vor der
 Themsemündung entdeckt und daraufhin
 versenkt. Auf der Rückfahrt am 6. August
 1914 lief er auf eine der bereits gelegten
 Minen und versank. Zensurkarte vom
 17. 8. 1914 zum Film abgebildet bei Bub
 (Anm. 3), Bildtafel 10, auf der auch DIE
 KINDER DES KRONPRINZEN vermerkt sind.
 38 Laut Herbert Birett, *Das Filmangebot
 in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag
 Winterberg, München 1991, Nr. 8757 eine
 »Tragödie des Leuchtturm-Wächters«.
 39 TV 7. 10. 1914.
 40 TV 7. 10. 1914.
 41 TV 21. 10. 1914, 24. 10. 1914.
 42 TV 14. 11. 1914.
 43 TV 28. 10. 1914.
 44 TV 31. 10. 1914.
 45 TV 11. 11. 1914, TV 5. 12. 1914.
 46 TV 19. 12. 1914.
 47 Etwa TV 28. 10. 1914: SPARTACUS, DER
 ERSTE FREIHEITSHELD. »Historisches Drama
 in 2 Akten« entspricht wahrscheinlich dem

nicht verifizierbaren Film DER FREIHEITSHELD. »Äußerst spannendes Drama in
 2 Akten«, TV 11. 11. 1914.
 48 TV 27. 3. 1915: MICHELS WEIHNACH-
 TEN 1914; TV 9. 4. 1915: ES BRAUST EIN RUF
 WIE DONNERHALL; TV 22. 6. 1915: DEUT-
 SCHE FRAUEN; TV 28. 8. 1915: DAS LEUCHT-
 FEUER VON LUBACZOW.
 49 Bisher konnte ich nicht feststellen,
 weshalb Marzen die Reichshallen überneh-
 men konnte. Laut Marzens Autobiogra-
 phie (Anm. 3) gingen deren Geschäfte
 schlecht, doch irrt er sich beim Übernah-
 medatum um über ein Jahr: In seiner Erin-
 nerung hat er die Reichshallen bereits An-
 fang 1915 übernommen.
 50 TV 1. 4. 1916.
 51 Stadtarchiv Trier, Tb 21/670, Briefe
 Marzens vom 31. 10. 1916 an den Oberbür-
 germeister und die Polizei-Verwaltung.
 Zenz, (Anm. 4), S. 416. TV 3. 11. 1916.
 52 Stadtarchiv Trier, Tb 21/670, Rekla-
 mation gegen die Veranlagung der Lustbar-
 keitssteuer beim »Germania-Lichtspiel-
 theater« 1915-1916.
 53 TV 10. 4. 1917. Zum HOMUNCULUS
 siehe weiter unten.
 54 U. a. TV 11. 1. 1916.
 55 Vgl. dazu auch: Heide Schlüpmann,
 »Die Erziehung des Publikums – auch eine
 Vorgeschichte des Weimarer Kinos«, *KIN-
 top* 5 (1996), S. 133-146.
 56 TV 7. 4. 1917, Lokalteil. Gleichzeitig
 wurde für den 12. April der *Nationaltag
 der deutschen Bühnen für die 6. Kriegs-
 sanleihe* ausgerufen: TV 10. 4. 1917.
 57 TV 10. 4. 1917: FÜR DEN RUHM DES
 GELIEBTEN (D 1916, Deutsche Bioscop,
 Carmi-Vollmöller-Serie) und DER SCHWUR
 DER RENATE RABENAU (D 1917, Decla, Hel-
 la Moja-Serie) im Germania; ARME EVA
 MARIA (D 1916, May, Mia May-Serie) und
 FEENHÄNDE (D 1916, Messter, Henny Por-
 ten-Serie) in den Reichshallen.
 58 Marzen (Anm. 3), S. 24-25. Marzen
 bezeichnet sich als Vertrauensmann des
 Aufklärungs- bzw. Lichtspieloffiziers der
 Garnison Trier.
 59 TV 24. 4. 1915, Vorführung des Films
 JULIUS CAESAR, »Römisch-Gallisches

Schlachtengemälde«, im Reichshallen-Lichtspielhaus.

60 TV 23. 4. 1917.

61 TV 24. 4. 1917, Lokalteil.

62 Der Filmtitel variiert innerhalb der Anzeigen: DIE SOMMESCHLACHT. »Bei unseren Helden an der Somme, ein Miterleben der großen Geschehnisse im Weltkriege!« (TV 23. 4. 1917); BEI UNSEREN KAMERADEN AN DER SOMMEFRONT. »Original-Aufnahmen aus den Kämpfen an der Somme« (TV 24. 4. 1917); DIE GROSSE SOMMESCHLACHT (TV 28. 4. 1917). Es handelt sich um den Film BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME, siehe dazu: Rainer Rother, »BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME. Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda«, *KIN-top* 4 (1995), S. 123-142. Englische Version: »BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME (1917): the creation of a ›social event‹«, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 15 (1995), S. 525-542.

63 TV 4. 5. 1917.

64 TV 21. 5. 1917, Lokalteil.

65 TV 2. 6. 1917, Lokalteil und Anzeigenteil. TV 6. 6. 1917. Normalerweise wurden die Filme des Bufa kostenlos vergeben. GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE mußte das Bufa selbst erwerben, die Verleihrechte verkaufte es an die Projektions AG Union (PAGU). Siehe dazu Barkhausen (Anm. 2), S. 98-101 und Martin Loiperdinger, »Bufa and the Production and Reception of Films on the German ›Handelskrieg‹«, in: Roger Smither (Hg.), *First World War U-Boat: A Guide Published to Accompany the Video Release of the Films DER MAGISCHE GÜRTEL and THE EXPLOITS OF A GERMAN SUBMARINE (U 35) OPERATING IN THE MEDITERRANEAN*, Lloyd's Register of Shipping for the Imperial War Museum, London 2000, S. 133-147, hier S. 136f.

66 TV 9. 6. 1917.

67 TV 11. 6. 1917.

68 TV 6. 7. 1917. Laut einer Bekanntmachung vom 7. 6. 1917 (TV 9. 6. 1917) sammelten junge Mädchen und Männer zugunsten der U-Boot-Spende an den Haustüren und auf der Straße.

69 TV 14. 6. 1917, Lokalteil.

70 TV 18. 6. 1917, Lokalteil.

71 TV 19. 6. 1917.

72 Im Falle des MÖWE-Filmes wies Marzen per Zeitungsannonce darauf hin, daß der Film nach der Festvorstellung zu Normalpreisen zu sehen sei und Kinder bis 7 Uhr abends Zutritt hätten: TV 12. 6. 1917. Es ist nicht eindeutig zu klären, ob auch die Vorstellungen in der Woche schlecht besucht waren.

73 TV 1. 10. 1917.

74 TV 23. 10. 1917. Ich halte es durchaus für möglich, daß der Film aus Rentabilitätsgründen aus dem Programm genommen wurde.

75 TV 13. 11. 1917: Die gemeinsam für das Germania angekündigten Filme BOGDAN STIMMHOF und DIE KÄMPFE UM TARNOPOL werden in verschiedenen Kinos vorgeführt.

76 TV 27. 11. 1917. Bufa-Filme außerhalb der Wohltätigkeitsveranstaltungen erstmals am 3. 11. 1917

77 TV 17. 10. 1917.

78 TV 13. 12. 1917, Lokalteil.

79 TV 10. 11. 1917, 17. 11. 1917.

80 Barkhausen (Anm. 2), S. 108f.

81 Ebenda, S. 127. Das Generalkommando des VII. Armeekorps hatte dem Provinzialverband der Kinematographie für Rheinland und Westfalen angedeutet, solch eine Anerkennung von der Vorführung von Bufa-Filmen abhängig zu machen.



Innenseite von Max Skladanowskys Kofferdeckel

Die Reisen des Projektionskunst- Unternehmens Skladanowsky

In *KINtop 8* macht Ludwig Vogl-Bienek¹ auf die oft übersehene Tätigkeit der Familie Skladanowsky als Nebelbilder-Vorführer aufmerksam. Diese ist für die Filmgeschichtsschreibung allein schon deshalb bedeutsam, weil die im 19. Jahrhundert hoch entwickelte Projektionstechnik dieser Vorführungen mit Doppelprojektoren erklärt, warum sich Max Skladanowsky für die Entwicklung eines Film-Doppelprojektors entschied, was Filmhistoriker mitunter noch immer als Irrweg abtun. Die Filmgeschichte beginnt nicht mit dem Siegeszug von Ein-Linsen-Projektoren im Jahr 1895. Aus guten Gründen haben viele Filmpioniere – wie etwa Louis Aimé Augustin Le Prince, William Friese Greene, Birt Acres und auch die Gebrüder Louis und Auguste Lumière – mit Doppel- oder Mehrlinsensystemen experimentiert. Die Skladanowskys benutzten für ihre Nebelbildervorführungen Doppel- und Dreilinsenprojektoren. Sie waren als Projektionskünstler auf der Höhe der Technik ihrer Zeit und projizierten sogar mit bis zu acht Projektoren gleichzeitig – gewissermaßen als Vorläufer moderner Multi-Media-Shows.² Die Verwendung von Filmprojektoren mit nur einer Linse war 1895 keine Selbstverständlichkeit. Sie konnte sogar als Rückschritt erscheinen. Mit Recht verweist Vogl-Bienek als erfahrener Projektionist auf die Vorzüge der Doppelprojektion: flimmerfreie Überblendung und höhere Lichtausbeute (welche den Skladanowskys eine Projektion auf eine gut dreimal größere Leinwandfläche im Vergleich zu den Brüdern Lumière ermöglichte).

Von Vogl-Bienek erfahren wir auch etwas über die Nebelbilder, welche die Skladanowskys vorführten. Selbst Joachim Castans Monographie zu Max Skladanowsky behandelt die langjährigen Laterna magica-Vorführungen der Familie nur *en passant*.³ Vogl-Bienek stützt sich auf die in dem fragmentarischen Nachlaß im Bundesarchiv erhaltenen Nebelbilder.⁴ Hier finden sich auch Programmzettel, die fast zwei Jahrzehnte an Nebelbilderaufführungen umspannen. Weiteres Material findet sich im Deutschen Filminstitut, in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln,⁵ im Heimatmuseum Berlin-Pankow und in der Stiftung Deutsche Kinemathek. Die dort bewahrten Skladanowsky-Manuskripte, wie »Geschäftsbuch« (ab 1882) und »Ausgaben und Einnahmen für Nebelbilder! begonnen am 15. Sept. 1893« sowie die darin enthaltene »Eisenbahn-Meilen-Statistic« (ab Januar 1880),⁶ geben Einblick in die Reise- und Vorführtätigkeit der Familie Skladanowsky zwischen 1880 und 1895 und erlauben Schlüsse auf die Herkunft der von ihnen projizierten Bilder.

Die großen 6-Zoll-Bilder sind Vogl-Bienek zufolge selbst gemalt. Max Skladanowsky war als Glasmaler ausgebildet. Im Geschäftsbuch⁷ sind zum Beispiel als »im Sommer zu mahlende [sic] Bilder« verzeichnet: »1. Eisenbahn. 2. Alpenglühen. 3. Gewitter. 4. Holländischer Winter. 5. Blaue Grotte. 6. Schneefall. 7. Gute Nacht (Engel aus den Wolken). 8. Schiffe mit Wellen auf und nieder« – also die üblichen *Laterna magica*-Motive.

Aber woher wurden die Motive genommen? Auch das geht aus dem Geschäftsbuch hervor – aus einem seitenlangen Vermerk, der wohl als Ideenskizze diente. So werden als »Bücher welche Stahlstiche und Holzstiche enthalten« u. a. notiert: Häckel – *Natürliche Schöpfungsgeschichte, Mayer's Universum* – 5 Bände mit den feinsten Stahlstichen, *W. Müllers Illustrierte Geschichte des deutsch-französischen Krieges, Der Heilige Krieg 1870-1871* à Heft 50 Pf. [Verlagsbuchhandlung von Payne in Leipzig], *Hildebrandt's Aquarelle – Die Reise um die Erde* 34 Blatt à 9 M, *Die Reise durch Europa* 14 Blätter à 9 M, *Stilke – Eine Reise in Bildern*. 15 Illustr. mit Text 45 M, *Aigner – Aschenputtel* 9 Lichtdrucke 9 M, *Dornröschen* 9 Lichtdrucke 9 M, *Falke – Der Rhein*. 38 Stahlstiche 18 M.⁸

Eine weitere Liste im Geschäftsbuch nennt neben *Schneewittchen* und *Dornröschen* u. a. *Kane der Nordpolfahrer* mit 120 Textbildern, 6 Tondrucktafeln und 1 Karte, 5 M, alles Otto Spamer Leipzig, *Die Franklinexpedition und ihr Ausgang* mit 110 Abbildungen 4 Tonbilder 5 M, *Das alte und das neue Japan und die Nipponfahrer* mit 180 Textabbildungen, 10 Tondrucktafeln 8 M sowie *West Afrika vom Senegal bis Benguela, Reisen u. Schilderungen aus Senegambien, ober u. nieder Guinea*. Mit besonderer Rücksicht auf die deutsche Expedition zur Erforschung Innerafrikas. 160 Textabbildungen 4 Tonbilder 2 Karten. 8 M 50, *Der Rattenfänger von Hameln*. Druck von C. Hoffmann in Stuttgart, schwarz 10 Pf. Colorirt 20 Pf.⁹

Die Skladanowskys bezogen ihr Bilderrepertoire offenbar aus der gesamten zeitgenössischen illustrierten Literatur – mit Themen von der Antike bis zur Gegenwart des deutsch-französischen Krieges. Sie malten jedoch nicht alle Bilder per Hand, sondern benutzten vielfach auch photographische Glasdiapositive. Im Geschäftsbuch steht eine detaillierte Anweisung für die damals noch komplizierte Herstellung photographischer Abbilder:¹⁰

Das zugeschnittene Glas wird mit einem Lappen oder einer Kratzbürste abgewaschen, dann noch einmal mit der Hand auf der nach unten gebogenen Seite abgewaschen und dann mit [...] destillirtem [sic] Wasser übergossen. Dieses besteht aus: Ein Ei, das Weiße geschlagen, ½ Liter destilirtes Wasser hinzugethan, tüchtig gequirrelt, filtrirt und auf den Bauch des Glases gegossen und wieder ablaufen lassen. Nach dieser Prozedur die Platte[n] auf einem Holzgestell über dem Feuer erwärmen bis sie trocken sind. Diese Platten können nur denselben Tag gebraucht werden. Das Colodion wird nur auf die präparirte Seite, von einer Ecke über die ganze Platte

laufen gelassen. Dann in Silberbad gestellt, nach circa 10 Minuten wieder herausgenommen in die Cassette gelegt (mit der präparierten Seite nach Unten) in den Apparat geschoben. Je nach dem Lichte 10-30 Sec. dem Bilde ausgesetzt.

Die Skladanowskys haben selbst viel photographiert und diese Bilder teilweise auch verkauft. Die Hinweise im Geschäftsbuch sind allerdings nicht eindeutig.¹¹ Daß die im Bundesarchiv erhaltenen 4-Zoll-Bilder aus dem gewerblichem Handel (etwa der Hamburger Firma Krüss) stammen, hält Vogl-Bienek für »denkbar«.¹² Diese Annahme ist berechtigt (auch für die kleineren Formate wie 1½, 2, 2½ und 3 Zoll). Das Geschäftsbuch nennt jedoch andere »Geschäfte«, die »Lieferanten« für »Nebelbilder« waren: die Firmen Stendel, Bethge und Wensel.¹³ Detailliert angegeben sind auch die Preise der Berliner Firma Lachmann für (amerikanische?)¹⁴ »Landschaften und Genrebilder« in den Formaten 32, 46 und 70 Inch.¹⁵ Eine weitere Liste unter der Überschrift »Nebelbilder Firmen«¹⁶ führt weitere elf Unternehmen auf, die offenbar keine Lieferanten der Skladanowskys waren, aber notiert wurden als zukünftige Bezugsquellen von Bildern, eventuell auch als etwaige Abnehmer für die eigenen Bilder. Diese Listen sind ein ungewöhnlich ausführliches Verzeichnis der Firmen, die in den 1880er Jahren in Deutschland Nebelbilder herstellten oder sie vertrieben:¹⁷

A. Stendel, Berlin, Fischerbrücke 4
Wilhelm Bethge, Magdeburg, Petersstr. 2
E. Wensel, Dresden, Wilsdrufferstr. 41
Adolf Lachmann, Agent, Berlin, Franzstr. 8 parterre
A. Krüss, Hamburg, Adolf Brücke No. 7¹⁸
H. R. Böhm, Hamburg¹⁹
Ed. Liesegang, Düsseldorf, Cavalleriestr.²⁰
J. Ganz, Zürich²¹
P. I. A. Kühne, Magdeburg
Max Fritz, Görlitz i/Schl.
B. Andree, Gotha
M. Natho, Zeitz, Prov. Sachsen
Otto Wiegand, Zeitz (Photogramme)
Gebr. Mittelstrasse, Magdeburg²²
W. Hagedorn, Berlin, Ritterstr. 75²³
Bischof, Oranienburgerstr. 75²⁴

Projektions- und Bühnenequipment

Schließlich läßt sich aus dem Geschäftsbuch anschaulich entnehmen, was bei der Vorbereitung einer Tournee mit Nebelbilderprojektionen zu bedenken war. Denn neben den Bildern, die selbst gemalt oder erworben wurden, bedurfte es dazu einer umfangreichen Ausrüstung. Das Geschäftsbuch enthält eine »Veranschlagung« der erforderlichen Gegenstände und deren Kosten für eine wohl auf 1882 zu datierende Tournee, bei der »Nordensjolds [sic] Reise« (»24 Bilder«) und einige »andere Bilder, Farbenspiele (Chromatropen) usw.« vorgeführt werden sollten (insgesamt wohl etwa fünfzig Bilder, damals der übliche Umfang einer Laterna magica-Vorführung).²⁵ Dieser Kostenvoranschlag dürfte für eine damalige Nebelbilderprojektion exemplarisch sein. Die Skladanowskys nahmen demnach mit auf ihre Reise:

1. Apparat von Holz mit Blech ²⁶	= 20 M
2. Linsen große. 4 Stück mit Einfassung	= 20 M
3. 2 Köpfe à St. 20 M ²⁷	= 40 M
4. Gummisack 8 Kubikfuß ²⁸	= 60 M
5. Reinigungsflasche ²⁹	= 5 M
6. 11 Meter Schlauch ³⁰	= 11 M
7. Sperrhahn ³¹	= 7 M
8. 2 Brenner à 15 M ³²	= 30 M
9. Schirting Vorhang à [...] ³³	= 14 M
10. 2 Rothe Vorhänge à [...]	} = 48 M
11. 30 Ellen, 1 Elle breit grün braun zur Seite und oben	
12. 2 grüne Seitenvorhänge à [...]	
13. 4 Meter 144 Silbersterne in Silberborten	
14. Stangeneinrichtung mit Drahtseil für Vorhang	= 5 M
15. Nordensjolds [sic] Reise. 24 Bilder	= 150 M
16. andere Bilder, Farbenspiele usw.	= 150 M
17. Kisten und Koffer 3 Stück	= <u>20 M</u>
	600 M ³³⁴

Die Skladanowskys gingen also nicht nur mit Laterna magica und Nebelbildern auf Tournee, sondern mit einer vollständigen Bühneneinrichtung. Das Zubehör bestand aus Leinwand, Vorhang, Seitenvorhängen und Bühnendekoration – der Veranstalter vor Ort brauchte sich darum also nicht zu kümmern. Die Skladanowskys brachten alles gut verpackt mit: In die »Kiste« kam das Projektionsgerät, vorher sollte man »am Apparat vorn die Hähne abmachen« und »hinten an dem Sauerstoffschlauch den Zwischenhahn abmachen«, dann alle Verpackungsgegenstände in »Lumpen« einwickeln. Im »grünen Koffer« sollten verstaut werden: »das rothe Drapperizeug, der unterliegende Teppich, der aus 4 Theilen bestehende weiß Vorhang«. Die »Bilder (die besten)« sollten ebenfalls durch umwickelte Lappen gesichert werden. Das restliche, weniger wertvolle Material kam offenbar in den dritten Koffer.³⁴ Auch die

Utensilien für die Gasbeleuchtung wie gummierter Gassack, Gasschläuche, Gasbrenner wurden mitgebracht, nicht jedoch die in Stahlzylindern komprimierten Gase selbst.³⁵

Tourneen 1871 – 1896

Die Aufführungsorte der Skladanowsky-Tourneen sind vor allem für die frühen Jahre noch weitgehend *terra incognita*. Ihre »Eisenbahn Meilen Statistic«³⁶ setzt ein kurz nach der Nebelbildervorführung am 18./19. November 1879 in der Berliner Flora, an der Max Skladanowsky erstmals mitwirkte. Vater Carl war bereits nach dem Gründerzeit-Crash seiner Steinpappenfabrik 1873 ins Schaugeschäft eingestiegen, nannte sich »Physiker« und annoncierte zur Flora-Vorstellung, er sei »hier angekommen aus den Niederlanden (Holland) von Rotterdam und der schönen Residenzstadt Haag«. Er hatte zuvor seinen Sohn Max als seinen zukünftigen Assistenten in Photographie, Glasbildmalerei und Projektionstechnik ausbilden lassen (1877 Volontariat im Photographischen Atelier von Werner, Alter Schönhauser Str. 24, dann Lehre bei dem Glasmaler und Lithographen Dähne, Schönhauser Allee 48a, ab Anfang 1879 Praktikum in der Theater-Scheinwerfer-Apparate-Fabrik W. Hagedorn, Ritterstraße 75, die u. a. Nebelbildprojektoren herstellte; später noch pyrotechnisches Praktikum in der Feuerwerksfabrik Leichnis & Bar, Weißensee). Max befaßte sich u. a. mit der technischen Fabrikation der Projektionsgeräte seines Vaters und stellte bereits in seinem letzten Lehrjahr 1879 aus zwei Laternen und einer Scherenblende einen Nebelbildapparat her, dazu das Gebläse für den Kalklichtbrenner. Er und sein jüngerer Bruder Emil reisten nun mit dem Vater.

Die »Eisenbahn Meilen Statistic« weist 4600 Meilen aus für die Zeit vom Januar 1880 bis 1. September 1887. Das entspricht etwa 34.500 Kilometern insgesamt bzw. 4500 km jährlich.³⁷ Im Nachhinein abgefaßt, nennt sie indes keine Orte und auch nicht die Zahl der Vorführungen, sondern gibt nur pauschal die Gesamtlänge der zurückgelegten Strecken an. Für 1880 ist bislang kein Aufführungsort sicher nachgewiesen, für 1881 und 1882 jeweils nur einer, nämlich das »Riesen-Gala-Parade-Feuerwerk« am 29. Juli 1881 in Magdeburg und das »Original-Wandel-Diorama« am 23. Februar 1882 in Breslau.³⁸ Als »Adressen« verzeichnet das Geschäftsbuch für 1882 u. a.:

Dresden, Victoria Salon – Director Thieme; Wien, Danzers Orpheum – Director Pertel; Budapest, Somoßy (Ungarn) – Orpheum; München, Westend Halle – Colloseum [sic]; Brünn – Smetanas Orpheum; Chemnitz, Director Beireuther – Sommer Mosella Saal (Winter); Nürnberg, Stadt Theater; Würzburg, Ringnagels Etablissement [sic], Sommer – Winter; Strasburg i/E [sic] – Casino.³⁹

1882 wurde eine bisher nicht nachgewiesene Aufführung in Köln vorbereitet, für die allein an Vorhangdekoration »80 Ellen rother, 22 Ellen hellgrüner, 16 Ellen grauer Wollstoff« und für die Leinwand »18 Ellen $2\frac{1}{4}$ breiter Schirting« benötigt wurden.⁴⁰

Das Reisegebiet bzw. die Reiseinteressen der Skladanowskys waren nicht auf Deutschland und Österreich-Ungarn beschränkt. Unter den »Adressen« im Geschäftsbuch finden sich auch: »Petersburg, Director Rost – Zoologischer Garten; Warschau, Eldorado (nur für Winter); Wilna (Rußland), Zoologisch[er] Garten – Besitzer Schumann; Amsterdam, Fritz van Haarlem, Theater Agent; Rotterdam, Theater Agenten van Os, Steyger 27 – Louis Coenen, Kaizerstraat 9.«

Die Niederlande haben die Skladanowskys nachweislich seit 1888 regelmäßig besucht, ebenso Skandinavien. Das Geschäftsbuch nennt 1882 als skandinavische Adressen »Stockholm. Alhambra Theater – neu. Boulevard Dir. Adaceer (Sommer)« und »Kopenhagen. Concert de Boubrard / Kopenhagen. R. E. Wilson Agent«. Auf ihrer Tournee nach Kopenhagen und Stockholm haben die Skladanowskys 1882 vermutlich auch in Oslo (damals Christiania) gastiert. Immerhin vermerkten sie unter ihren Notizen für »Schweden« auch das »Christiania Tivoli«.⁴¹ Einen Hinweis auf die Skandinavien-Tournee des Jahres 1882 gibt die Zeichnung »Vorhang Einrichtung für Schweden« im Geschäftsbuch.⁴² Die Skladanowskys hatten aber schon damals viel weitergehende Interessen. Unter dem 15. Mai 1882 ist im Geschäftsbuch notiert: »Adresse für Amerika: Mr. Otto Will c/o Mr. Joseph Menkien, 116 East 108 Str. City. New York.« Indizien für eine Amerikareise um diese Zeit gibt es keine. Vielmehr fehlt für fast anderthalb Jahre von den Skladanowskys nun jede Spur.

Erst in der Herbstsaison 1883 sind sie wieder nachweisbar. Als »Erstes Illuminativ-Theater« treten sie u. a. in Dresden und Würzburg auf.⁴³ In der Herbstsaison 1884 bereisen sie mit ihrem Programm, das sie bis in den Herbst 1888 als »Original-Riesen-Welt-Tableaux«⁴⁴ bewerben, u. a. Berlin, Rostock, Düsseldorf und Wilhelmshaven, in der Herbst- und Wintersaison 1885/86 Hamburg, Köln, Bonn, Mühlhausen, Bamberg, Fürth und Würzburg.⁴⁵ Diese wenigen, aus zufällig überlieferten Werbezetteln bekannten Orte geben nur ein sehr unvollständiges Bild der Reisetätigkeit. Nach eigenen Aufzeichnungen⁴⁶ haben die Skladanowskys 1885 insgesamt fünfzig Vorstellungen gegeben – und 1886 weitere vierzig, von denen bislang nur zwei Auftritte, nämlich die der Herbstsaison 1886 in Bonn und Dresden, nachgewiesen sind.⁴⁷

Ab 1887 werden die überlieferten Belege dichter und lassen deutlicher erkennen, daß sich die Nebelbilderaufführungen in den dunkleren Monaten konzentrieren. Die Saison beginnt in der Regel im Herbst und dauert bis zum folgenden Frühjahr. Von 1887 und 1888 sind Vorführungen der Skladanowskys in acht bzw. fünf Städten bekannt.⁴⁸ Nach ihren eigenen Aufzeichnungen haben sie in diesen Jahren 51 bzw. 54 Vorstellungen gegeben – meist als »Original-Riesen-Welt-Tableaux«.⁴⁹ Am 8. Januar 1887 erscheint eine neue

Benennung – »Erstes Illuminativ-Theater Deutschlands vom Theater des Crystall-Palastes in Leipzig« –, die Ende des Jahres auch für Vorführungen in Stuttgart und Magdeburg und im November 1888 in Bamberg benutzt wurde. Nach der »Eisenbahn Meilen Statistic«³⁰ dauert die Saison 1887/88 vom 1. September 1887 bis zum 12. März 1888, die Saison 1888/89 vom 3. September 1888 bis 20. Februar 1889. Zurückgelegt werden 883 bzw. 867 Meilen (6622 bzw. 6502 km), darunter auch eine Auslandstournee nach Holland, wo die Skladanowskys im Februar 1888 in Utrecht und Haarlem auftreten.

1889 wird die Quellenlage erneut unübersichtlich und verwirrend. Die »Eisenbahn Meilen Statistic«³¹ verzeichnet zwar für die Saison 1889/90 und 1890/91, wenn auch mit leicht fallender Tendenz, die gewohnte Reisetätigkeit. Die Notizen verzeichnen ebenso die üblichen 51 (1889) bzw. 50 (1890) Vorstellungen.³² Aber nachgewiesen ist 1889 nur eine einzige Vorstellung am 6. Dezember 1889, nun unter der »Direction Max und Emil Skladanowsky« und unter erneutem Namenswechsel zu »Illuminativ-Theater vom Königstädtischen Theater in Berlin«.³³ Dieser Ensemble-Name wurde bis zum Ende der Nebelbildervorführungen beibehalten.

1890 gingen die Familienmitglieder zunehmend getrennte Wege.³⁴ Max Skladanowsky hatte sein »mechanisches Theater« konstruiert und führte es mit seinem Bruder Emil als Ensemble »Gebrüder Hamilton« vor. Auf einer Skandinavien-Tournee, die sie im April 1892 nach Kopenhagen³⁵ (und wohl auch nach Stockholm) führte, traten die beiden am 31. Mai im Tivoli-Theater in Christiania auf. Währenddessen gab das »Illuminativ-Theater« weiterhin seine Nebelbildvorführungen, mal unter der »Direction M. u. E. Skladanowsky«, mal unter der »Direction Skladanowsky«, aber auch noch unter der »Direction Carl Skladanowsky & Söhne«. Die Aufführungstätigkeit war jedoch rückläufig. Max Skladanowskys Konstruktion des »mechanischen Theaters« war wohl sehr zeitraubend. Das »Ausgaben und Einnahmen«-Heft führt für 1891 nur noch zwölf und für 1892 nur zehn Vorstellungen an.³⁶ Erst 1893 steigt die Zahl der Vorstellungen wieder auf 26 an.³⁷ Für das Jahr 1893 sind die Skladanowsky-Schaustellungen am besten dokumentiert: »Eisenbahn Meilen Statistic« sowie »Ausgaben und Einnahmen«-Aufstellung geben Ort für Ort Auskunft, oft mit Angabe des jeweils gezeigten Programms.

Wo die Skladanowskys die Herbstsaison 1892 verbracht haben, ist nicht bekannt. Die Aufzeichnungen beginnen unvermittelt mit dem 11. Januar 1893 in Köln: Im Reichshallen-Theater wurden »Aschenbrödel« und »Columbus über Land und Meer« gezeigt. Das mit einem Drittel der Einnahmen vereinbarte Honorar ergab 264 Mark – was auf eine hohe Zuschauerzahl schließen läßt.³⁸ Nach Abzug der Unkosten von 144 Mark, worunter wohl Reise- und Hotelkosten zu verstehen sind, verblieb noch ein ansehnlicher Überschuß. Das Ensemble machte einen Abstecher nach Elberfeld³⁹ und reiste weiter nach Frankfurt am Main, wo es im Orpheum vom 1. bis 16. Februar das »Elektromechanisch-pyrotechnische Wasserschauspiel-Theater der Gebrüder Sklada-

nowsky« zeigte und außerdem am 8. und 11. Februar jeweils um 4 Uhr Nebelbilder »Amerika – Land u. Meer – Schneewittchen – Puppenfee« vorführte.⁶⁰ Hier waren die Skladanowskys gegen Zahlung einer Saalmiete von 50 Mark selbst Veranstalter. Dieser Abrechnungsmodus galt für die meisten ihrer Vorführungen, so daß die »Gesamtunkosten« außer Reise- und Hotelkosten noch Saalmiete, Steuern, Werbung, Gasverbrauch und Hilfspersonal umfaßten. In Frankfurt ergab die Bilanz etwa den gleichen Betrag wie in Köln: Den Einnahmen von 280,10 M (Vorverkauf 106 M) standen die wegen der Saalmiete höheren »Gesamtunkosten 154 M« gegenüber.

Der nächste Auftritt war am Sonntag, dem 19. Februar 1893 in der Mainzer Liedertafel, Große Bleiche (Saalmiete 100 M), wo das Frankfurter Programm wiederholt wurde. Bei einem erneuten Auftritt in Mainz deckte die Einnahmen von 168 M (davon 72 M im Vorverkauf) nicht einmal die 218 M Gesamtunkosten, die wohl vor allem auf der hohen Saalmiete beruhten.

Mit einem Defizit von 50 M ging es von Mainz zum nächsten Engagement in die Bonner Beethoven-Halle, wo am 22. Februar um 5 Uhr das gleiche Programm aufgeführt wurde. Die Einnahmen entsprachen bei niedrigem Vorverkauf (33 M) gerade mal den Kosten (152 M). Von Bonn waren es »12 Meilen« nach Krefeld. Dort war das Stadt-Theater für »mit Allem 100 M« gemietet. Zum letzten Male wurde am Sonntag, den 26. Februar um 4 Uhr das Frankfurter Programm gezeigt. Der Vorverkauf war mit 168 M überraschend gut. Weitere 100 M brachte die Tageskasse. Aber auch die Gesamtunkosten waren sehr hoch (250 M), so daß der Auftritt mit einem bescheidenen Überschuß von nur 11 M abschloß. Damit endete zugleich die Wintertournee 1892/93 und zurück ging es ins heimatliche Berlin.

Die Eintragungen zur Herbst- und Wintersaison 1893/94 beginnen mit einer Notiz »13. Sept. Berlin-Lübeck«. In Lübeck haben die Skladanowskys das Tivoli-Theater für ihre Vorstellungen gebucht, Saalmiete jeweils »40 M Steuer 6 M«. Gezeigt wurde ein neues Nebelbilder-Programm: »Landflucht – Amerika – Chicago – Märchenland«. Möglicherweise waren es dieselben Amerika- und Märchenbilder wie in der vorigen Saison. Aber mit dem Thema »Landflucht« zeichnet sich ein anderer – gar sozialkritischer? – Ton ab. Die Notiz »3 Uhr gratis« – auch für die folgenden Vorstellungen in Hamburg und Bremen – läßt fragen, ob hier soziales Engagement, etwa für arme Kinder, oder eine neue Werbestrategie zum Ausdruck kommt. Bei einem bescheidenen Vorverkauf von 69,70 M deckten die beiden Lübecker Vorstellungen am Freitag, den 15. und Sonnabend, den 16. September mit einer Kasse von 236,50 M nicht einmal die »Gesamtunkosten 242 M«. Die Auftritte mit dem gleichen Programm im Hamburger Convent Garten (Saalmiete je 75 M) am 20. und 21. September enttäuschten noch mehr: Einnahmen von 327 M und Gesamtunkosten von 360 M machten ein Defizit von 38,50 M.

Mit dieser Hypothek reisten die Skladanowskys nach Bremen, wo das Tivoli-Theater für »60 M Gas 5 M Steuer 1 M« gebucht war. Hier erzielte das

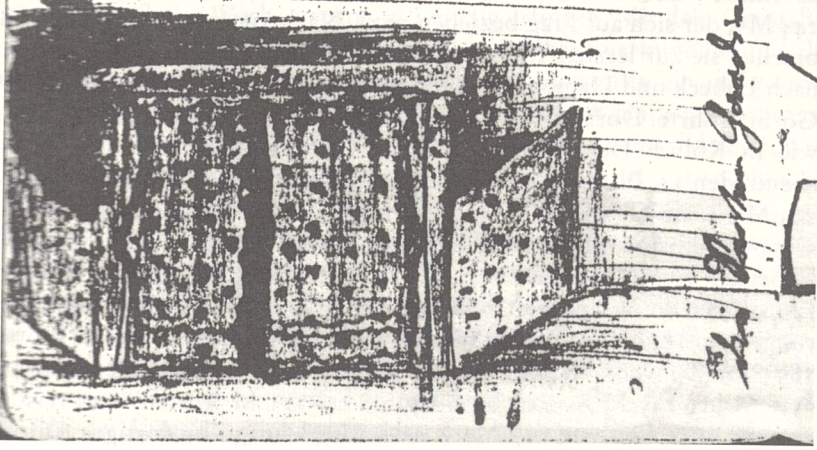
Wesjen Einzahlung für

Schweden.

1. von 12 Lsp □ Befristung
2. 12 Lsp sind 7 Lsp Leichte
 wette Hallowfänger
 mit Goldspore für die
 Klammern Wierfänger sind
2. Stück 10 Lsp in 12 Lsp Leichte
 wette Hallowfänger
 mit Goldspore
 von den Dürben!

D. J. L. L. L. L. L. L.

D. J. L. L. L. L. L. L.



Aus dem Geschäftsbuch

Programm am 27. September einen Überschuß von 128 M zur Fortsetzung der Tournee ins rheinische Krefeld, wo nach den enttäuschenden Erfahrungen vom Februar diesmal statt des Stadt-Theaters die etwas billigere Stadthalle (»75 M Steuer 1 M) für Samstag, 30. September gebucht war. Die Kalkulation ging jedoch nicht auf: Bei 26 M Vorverkauf und einer Tageskasse von 47 M gegenüber Gesamtkosten von 240 M war das neue Programm auch in Krefeld ein Reinfall.

An Abbruch der Tournee oder Änderung des Programms war wegen eingegangener Engagements nicht zu denken: Der Rittersaal der Tonhalle Düsseldorf war für den 4. Oktober gebucht (»40 M Steuer 3 M«), erzielte aber nur 114 M bei 165 M Gesamtkosten. Auch in Mannheim's Saal in Mönchengladbach verblieb am Sonntag, den 8. Oktober mit 117 M Einnahmen und 165 M Gesamtkosten ein Defizit, obwohl der Saal nur »Steuer 10 M« kostete. So konnte es nicht weitergehen. Das nächste Engagement im Kölner Reichshallen-Theater – wo im Januar ein erfolgreicher Auftritt gewesen war – war bereits für den 11. Oktober gebucht. Mit dem gleichen Programm drohte indes ein weiterer Reinfall. Zwei Eilreisen von »Düsseldorf 2 x Köln retour« dienten wohl der Krisenbewältigung. In Köln wurde ein neues Programm angeboten: »Illuminierter Lilliputaner – Schneewittchen – Puppenfee«, also Märchen und Illumination – nichts Dokumentarisches, gar Sozialkritisches. Das Publikum wollte es offenbar so: Schon der Vorverkauf in Köln erbrachte 133 Mark, die Gesamteinnahme von 504 Mark deckte die Unkosten (250 M) sowie die gesamten bisherigen Verluste.

Von Köln reisten die Skladanowskys nach Berlin zurück und von dort zu einem Auslandsgastspiel nach Prag. Dort zeigten sie am 28. und 29. Oktober neben einem Nebelbilderprogramm auch das »Elektro-mechanisch-pyrotechnische Wasserschauspiel-Theater der Gebrüder Skladanowsky«. ⁶¹ Im Jahresabschluss findet sich der Vermerk »Dazu kommen aber noch 90 Gulden = 144 M«, der sich auf Prag beziehen muß. Nach kurzem Aufenthalt in Berlin brachen sie zur letzten Tournee des Jahres auf, die sie nach Stettin, von dort nach Lübeck und Hamburg, weiter nach Magdeburg, Breslau, Liegnitz⁶² und Görlitz führte. Dort wurde wahrscheinlich das gleiche Programm aufgeführt wie in Köln.⁶³ Der Auftritt in den Central-Hallen in Stettin am Sonnabend, den 11. November, war ein großer Erfolg: Der Vorverkauf erbrachte 103 Mark, die Tageskasse weitere 400 M, so daß die Skladanowskys bei 200 M Gesamtkosten mit einem Überschuß von 300 M zur Vorstellung im Lübecker Tivoli-Theater am 25. November reisten, bei der sich Kosten und Einnahmen die Waage hielten. Besser erging es ihnen mit den beiden Aufführungen am 18. November im Hansa-Saal in St. Georg und am 21. November 1893 im Convent Garten. Sie rechneten beide Vorstellungen getrennt ab (338 M bei 195 M Kosten bzw. 249 M bei 175 M Kosten) und reisten mit einem Überschuß von 217 Mark nach Magdeburg. Ihr dortiger Auftritt am 25. November im Concordia-Theater war zwar wieder eine Enttäuschung:

nur 115 M Einnahmen bei 160 M Kosten, aber die vorletzte Station der Tournee, die beiden Vorstellungen im Thalia-Theater in Breslau (Saalmiete je 100 M), entschädigten für alles. Die 4-Uhr-Vorstellung am Sonnabend, 2. Dezember, ließ sich mit 156 M im Vorverkauf und 119 M an der Tageskasse noch verhalten an. Doch für die 4-Uhr-Vorstellung tags darauf waren bereits im Vorverkauf erstaunliche 485 M eingenommen worden. Mit 140 M Tageskasse ergab sich nach Abzug von 480 M Gesamtunkosten ein Überschuß von 420 M. Breslau war von allen Auftritten finanziell am erfolgreichsten. Die Jahresbilanz zählte einen »Baar Überschuß 1282 M« – Breslau allein hatte dazu ein Drittel beigetragen!

Der letzte Auftritt des Jahres 1893 war auf dem Rückweg nach Berlin am 6. Dezember im Görlitzer Wilhelm-Theater. Im Vergleich zum Breslauer Triumph wurde ein eher bescheidenes Ergebnis von 215 M Einnahmen bei 120 M Unkosten erzielt. Nach der wie üblich kurzen Weihnachtspause wurde noch vor Jahresende die Reise nach Wien angetreten.⁶⁴ Über den dortigen Auftritt werden keine Angaben gemacht. Ein im Bundesarchiv erhaltener Werbezettel gibt für den 2. Januar 1894 das »Elektro-mechanisch-pyrotechnische Wasserschauspiel-Theater der Gebrüder Skladanowsky« an.⁶⁵

Nach der Sommerpause begann die Herbst- und Wintersaison 1894/95 am 19. September 1894 im Lübecker Tivoli-Theater mit einem neuen Programm: »Luftballonreisen. Flug der Menschen. Indien. 1001 Nacht«. Der Vorverkauf brachte nur 12 M, die Abendkasse klägliche 54 M – bei 158 M Gesamtunkosten. Für die Aufführung im Hamburger Convent Garten am 21. September ergab der Vorverkauf gar nur 10 M, die Abendkasse 91 M – bei 175 M Gesamtunkosten: Der Start der Nebelbilder-Tournee war eine totale Pleite. Sie wurde abgebrochen und ein neues Programm zusammengestellt, das wieder mehr an Kinder und die bevorstehenden Weihnachtsfreuden appellierte: »Weihnacht Kinder Vorstellung: Schneewittchen. Weihnachten. Puppenfee«. Der Neustart soll vier Wochen später in Leipzig erfolgen. Mit dem Crystall-Palast, dem die Skladanowskys schon in früheren Jahren verbunden (und als dessen »Illuminativ-Theater« sie aufgetreten) waren, wurde ein nicht sehr günstiges Abkommen für den 24. Oktober in der Albert-Halle geschlossen: Der Crystall-Palast übernahm die Reklame und den Vorverkauf, behielt dafür aber die Hälfte der Nettoeinnahmen. Der Vorverkauf lief gut an (»ungefähr 200 M«, mutmaßten die Skladanowskys), die Gesamteinnahme (683 M) war hervorragend, aber die Abrechnung (»Halbe Theilung nach Reklame Abzug v. 81 M«) ergab nur 301 M – bei 455 M Gesamtunkosten. Damit schien das Schicksal der Nebelbilder-Vorführungen endgültig besiegelt zu sein. Vater Carl Skladanowsky reiste nach Berlin zurück, die Söhne traten am 29. Oktober 1894 als »Gebrüder Skladanowsky« mit ihrem »Elektro-mechanisch-pyrotechnischen Wasserschauspiel-Theater« in Breslau auf.⁶⁶ Währenddessen mußte sich der Vater um die anstehenden Engagements kümmern: in Köln war für den 31. Oktober im Reichshallen-Theater ein Auftritt mit dem Leip-

ziger Programm gebucht (Saalmiete 60 M), desgleichen für den 4. November im Stadt-Theater Krefeld (Saalmiete »mit Allem 100 M«). Ob es zu diesen Aufführungen gekommen ist, bleibt fraglich. In den Skladanowsky-Aufzeichnungen sind die Spalten »Vorverkauf – M« und »Gesamtunkosten – M« zwar vorgesehen, aber nicht mit Beträgen ausgefüllt. Die »Eisenbahn Meilen Statistic« endet mit der Rückkehr des Vaters von Leipzig nach Berlin, die Herbstreisen sind nicht mehr verzeichnet, eine Gesamtabrechnung der Aufführungen für 1894 erscheint in den Aufzeichnungen nicht.

Die Saison 1894/95 wurde offenbar vorzeitig beendet. Die Nebelbildervorstellungen wurden mehr oder minder eingestellt. Aus dem Jahre 1895 sind nur noch zwei März-Auftritte des »Illuminativ-Theaters vom Königstädtischen Theater in Berlin, Direction M. u. E. Skladanowsky« bekannt, nämlich am 2. März in Stettin und am 12./13. März in Köln.⁶⁷ Eine »Schüler- und Familienvorstellung« im Concert-Haus Köthen am 4. März 1896, deren Veranstalter auf dem Plakat anonym bleibt, schreibt Friedrich von Zglinicki der »Schaustellerfamilie Skladanowsky« bzw. Max Skladanowsky zu (der von Nebelbildern nicht lassen wollte, weil er dem Erfolg des Films mißtraute).⁶⁸ Eine weitere Nebelbildervorführung von »Prof. Morieux« am 9. September 1896 in Stockholm wird vom Bundesarchiv der »Direction Skladanowsky« zugeschrieben.

Anhand der erhaltenen Unterlagen in den verschiedenen Skladanowsky-Teilnachsassen lassen sich viele, aber bei weitem nicht alle Aufführungen des Projektionskunst-Unternehmens Skladanowsky nachweisen:

<i>Datum</i>	<i>Ort/Theater</i>	<i>Ankündigung</i>
18./19.11.1879	Berlin, Flora	Größtes Welt-Diophrama
[29.11.]1880	Treptow an der Rega	[Nebelbildervorführung] ⁷⁰
29.7.1881	Magdeburg	Riesen-Gala-Parade-Feuerwerk
23.2.1882	Breslau	Original-Wandel-Diorama
[? 1882]	Kopenhagen	
[? 1882]	Stockholm	
[? 1882]	Oslo	
[? 1882]	Köln	
27.10.1883	Dresden	Erstes Illuminativ-Theater
16.12.1883	Würzburg	Erstes Illuminativ-Theater
7./8.9.1884	Berlin	Original-Riesen-Welt-Tableaux
12./13.9.1884	Rostock	Original-Riesen-Welt-Tableaux
11.10.1884	Düsseldorf	Original-Riesen-Welt-Tableaux
17./18.12.1884	Wilhelmshaven	Riesen-Welt-Tableaux
25.4.1885	Berlin	[Nebelbildervorführung] ⁷¹
19./21. u. 26.9.1885	Hamburg	Original-Riesen-Welt-Tableaux
14.10.1885	Köln	Original-Riesen-Welt-Tableaux
14.10.1885	Bonn	Nebelbildervorführung ⁷²
5.12.1885	Mühlhausen	Original-Riesen-Welt-Tableaux
6.1.1886	Bamberg u. Fürth	[Nebelbildervorführung] ⁷³

20.I.1886	Würzburg	Original-Riesen-Welt-Tableaux
7.II.1886	Bonn	Original-Riesen-Welt-Tableaux
14.II.1886		Original-Riesen-Welt-Tableaux ⁷⁴
20.II.1886	Dresden	Original-Riesen-Welt-Tableaux
1.II.1886		Original-Riesen-Welt-Tableaux ⁷⁵
8.I.1887	[Leipzig ?]	Erstes Illuminativ-Theater Deutschlands vom Theater des Crystall-Palastes in Leipzig ⁷⁶
4.2.[1887]	Pforzheim	Erstes Illuminativ-Theater Deutschlands vom Theater des Crystall-Palastes in Leipzig ⁷⁷
12.2.[1887]	Straßburg	Erstes Illuminativ-Theater Deutschlands vom Theater des Crystall-Palastes in Leipzig
25.2.[1887]	Nürnberg	Erstes Illuminativ-Theater Deutschlands vom Theater des Crystall-Palastes in Leipzig
2.3.1887	Nürnberg	Original-Riesen-Welt-Tableaux
7.9.1887		Original-Riesen-Welt-Tableaux ⁷⁸
15.10.1887	Köln	Original-Riesen-Welt-Tableaux
17.10.1887	Frankfurt am Main	[Nebelbildervorführung] ⁷⁹
25./26. 10.1887	Stuttgart	Original-Riesen-Welt-Tableaux
30.10.1887	Karlsruhe	Original-Riesen-Welt-Tableaux
9.II.1887	München	Original-Riesen-Welt-Tableaux
24.II.1887	Stuttgart	Erstes Illuminativ-Theater Deutschlands vom Theater des Crystall-Palastes in Leipzig
6./7.12.1887	Magdeburg	Erstes Illuminativ-Theater Deutschlands vom Theater des Crystall-Palastes in Leipzig
21.I.1888		Original-Riesen-Welt-Tableaux ⁸⁰
15.2.1888	Utrecht	Original-Riesen-Welt-Tableaux
22.2.1888	Haarlem	Erstes Illuminativ-Theater Holland's
8.9. 1888		Original-Kaiser-Diorama
16./17.9.[1888?]		Original-Welt-Theater ⁸¹
21.10.1888	Stuttgart	Original-Welt-Theater
10.II.1888	Bamberg	Erstes Illuminativ-Theater Deutschlands vom Theater des Crystall-Palastes in Leipzig
24./25.II.1888	Chemnitz	Original-Riesen-Welt-Tableaux
3./6.12.1888		Original-Riesen-Welt-Tableaux ⁸²
[? 1889]	Halle	Elektrisch mechanisches Theater der Gebrüder E. und M. Hamilton ⁸³
1.9.1889	Berlin	Riesen-Wandel-Diorama, Prof. Morrieux und Söhne
11.10.1889		Original-Riesen-Welt-Tableaux ⁸⁴
6.12.1889	Berlin	Illuminativ-Theater vom König- städtischen Theater in Berlin

18.2.[1890]	Köln	Erstes Illuminativ-Theater vom Königstädtischen Theater in Berlin ⁸⁵
10.3.1890	Bremen ⁸⁶	
16.3.1890	Münster	Einmaliges Gastspiel C. Skladanowsky & Söhne im Stadt-Theater ⁸⁷
[? 1890]	Berlin, Castan	Elektrisch mechanisches Theater der Gebrüder E. und M. Hamilton ⁸⁸
24.9.1890	Bonn	Erstes wissenschaftliches Theater, Direction Skladanowsky ⁸⁹
24.10.[1890]	Köln	Illuminativ-Theater vom König- städtischen Theater in Berlin ⁹⁰
20.11.[1890]	Krefeld	Illuminativ-Theater vom König- städtischen Theater in Berlin ⁹¹
28./29.11.[1890]	Stettin	Illuminativ-Theater vom König- städtischen Theater in Berlin ⁹²
25.11.1891	Breslau	Illuminativ-Theater vom König- städtischen Theater in Berlin, Direction M. u. E. Skladanowsky ⁹³
2.12.1891	Köln	Illuminativ-Theater vom König- städtischen Theater in Berlin ⁹⁴
14.12.[1891]	Koblenz	Illuminativ-Theater vom König- städtischen Theater in Berlin ⁹⁵
31.5.1892	Christiana (Oslo), Tivoli-Theater	Gebrüder Hamilton
21./22.11.[1892]	Breslau	Nebelbilder Carl Skladanowsky & Söhne ⁹⁶
1.-16.2.1893	Frankfurt am Main	Elektro-mechanisch-pyrotechnisches Wasserschauspiel-Theater der Gebrüder Skladanowsky und Nebel- bilder: Amerika, Schneewittchen, Puppenfee
19.2.1893	Mainz, Liedertafel	Frankfurter Programm
22.2.1893	Bonn, Beethoven-Halle	Frankfurter Programm
26.2.1893	Krefeld, Stadttheater	Frankfurter Programm
15./16.9.1893	Lübeck, Tivoli-Theater	Nebelbilder: Landflucht – Amerika – Chicago – Märchenland
20./21.9.1893	Hamburg, Convent Garten	Nebelbilder: Lübecker Programm
27.9.1893	Bremen, Tivoli-Theater	Nebelbilder: Lübecker Programm
30.9.1893	Krefeld, Stadthalle	Nebelbilder: Lübecker Programm
4.10.1893	Düsseldorf, Tonhalle Rittersaal	Nebelbilder: Lübecker Programm
8.10.1893	Mönchengladbach, Mannheim's Saal	Nebelbilder: Lübecker Programm
11.10.1893	Köln, Reichshallen Theater	Illuminativ-Theater vom König- städtischen Theater in Berlin, ⁹⁷ neues Nebelbilder-Programm: Illuminier- ter Lilliputaner – Schneewittchen – Puppenfee

28./29.10.1893	Prag	Elektro-mechanisch-pyrotechnisches Wasserschauspiel-Theater der Gebrüder Skladanowsky und Nebel- bilder
11.11.1893	Stettin, Central Hallen	
15.11.1893	Lübeck, Tivoli Theater	
18.-21.11.1893	Hamburg, Hansa Saal St. Georg und Convent Garten	
25.11.1893	Magdeburg, Concordia Theater	
2./3.12.1893	Breslau, Thalia Theater	
6.12.1893	Görlitz, Wilhelm Theater	
2.1.1894	Wien	
19.9.1894	Lübeck, Tivoli Theater	Nebelbilder: Luftballonreisen. Flug der Menschen. Indien. 1001 Nacht
21.9.1894	Hamburg, Convent Garten	Nebelbilder: Lübecker Programm
24.10.1894	Leipzig, Albert-Halle	Nebelbilder, Weihnacht Kinder Vor- stellung: Schneewittchen. Weihnach- ten. Puppenfee
29.10.1894	Breslau	Elektro-mechanisch-pyrotechni- sches Wasserschauspiel-Theater der Gebrüder Skladanowsky
[? 31.10.1894]	Köln, Reichshallen-Theater	Nebelbilder: Lübecker Programm
[? 4.11.1894]	Krefeld, Stadt Theater	Nebelbilder: Lübecker Programm
26.1.1895	Berlin, Zirkus Renz ⁹⁸	
2.3.1895	Stettin	Illuminativ-Theater vom König- städtischen Theater in Berlin, Direction M. u. E. Skladanowsky
12./13.3.1895	Köln	Illuminativ-Theater vom König- städtischen Theater in Berlin, Direction M. u. E. Skladanowsky
4.3. 1896	Köthen, Concert-Haus	Schüler- und Familienvorstellung
9.9.1896	Stockholm	Prof. Morieux

Deutlich erkennbar ist die jahreszeitliche Konzentration der Vorführungen. Sie fielen alle – mit einer Ausnahme (1887) – in die Monate September bis April, überwiegend sogar nur in die Zeit Oktober bis Februar. Somit blieben die Frühlings- und Sommermonate für die Vorbereitung der Programme und der Engagements, für das Malen und Photographieren der Bilder, aber auch für die Konstruktion des »Mechanischen Theaters« – und für Max Skladanowskys Filmexperimente.

So umfangreich dieser Überblick erscheinen mag, so dürftig ist der bisherige Erkenntnisstand angesichts der Gesamtzahl der Aufführungen, die für jedes Jahr in der »Ausgaben und Einnahmen«-Aufstellung der Skladanowskys angegeben sind:

	gesamt	nachgewiesen
1885	50	8
1886	40	6
1887	51	15
1888	54	14
1889	51	4
1890	50	9
1891	12	3
1892	10	4
1893	26	26
1894	[8]	8

Von insgesamt 352 Aufführungen bzw. Engagements sind bisher nur 83 bezogen auf Ort und Datum zu identifizieren.⁹⁹ Um ganz ohne Quellenhinweise die Angaben der fehlenden Aufführungsorte und -termine zu ermitteln, wäre ein immenser Forschungsaufwand vonnöten. Zur Vervollständigung sind wir hier wohl auf Zufallsfunde und die künftigen Ergebnisse lokaler Medien-geschichtsforschung angewiesen. Um die Tätigkeit des Projektionskunst-Unternehmens Skladanowsky weiter aufzuklären, halten wir uns besser an die bereits ermittelten Aufführungen. Durch Recherchen nach Annoncen und Berichten in der lokalen Presse und nach Korrespondenz in den Beständen der Stadtarchive lassen sich weitere wertvolle Hinweise gewinnen. Zu diesem Zweck muß sich die Forschung noch einmal auf die Reiserouten der Skladanowskys begeben.

Anmerkungen

1 Vgl. Ludwig Vogl-Bienek, »Skladanowsky und die Nebelbilder«, *KINtop* 8 (1999), S. 83-100.

2 Manfred Lichtenstein: *Max Skladanowsky – Pionier des Films*, Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1967; so auch CineGraph Hamburg, Stichwort Max Skladanowsky, S. B 1, und Frank-Burkhard Habel: *Die Berliner Geburt der »lebenden Bilder«*, Berlin 1995, S. 5.

3 Joachim Castan, *Max Skladanowsky – der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*, Füsslin Verlag, Stuttgart 1995.

4 Undine Völschow (Bearb.), *Nachlaß Max Skladanowsky – Bestand N 1435*, Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Band 49, Koblenz 1995.

5 Jürgen Trimborn (Bearb.), *Sammlung*

Max Skladanowsky – Aus dem Nachlaß eines Filmpioniers. Ein Bestandsverzeichnis der Theaterwissenschaftlichen Sammlung, Universität zu Köln, Verlag Ralf Leppin, Köln 1997.

6 »Geschäftsbuch« und »Ausgaben und Einnahmen für Nebelbilder! begonnen am 15. Sept. 1893«, handschriftliche Hefte, unpaginiert, Nachlaß Skladanowsky, Stiftung Deutsche Kinemathek. Für Transkripte dieser Hefte mit nachträglicher Pagnation danke ich Eva Orbanz.

7 Geschäftsbuch (Anm. 6), S. 20. Dort sind (S. 9) auch die »Chemikalien« verzeichnet, die sie dafür – in einem leider nicht genannten Zeitraum – erwarben und mit »36 M« bezahlten.

8 Ebenda, S. 14-16.

- 9 Ebenda, S. 22 – 23.
 10 Ebenda, S. 21.
 11 Gelegentlich werden »abgelieferte Waren« (Stückzahl, Motive, Preise) genannt, aber es könnten »angelieferte« Waren gemeint und die angegebenen Namen also Absender und nicht Empfänger gewesen sein. Eindeutiger ist eine Notiz (ebenda, S. 8): »Bethge, Magdeburg [...] 20 Bilder verkauft 7 M 85 Pf. – 1½ zol[1] Taschendie behalten, nie bezahlt 75 Pf.« Es handelte sich um gemalte Bilder in den Formaten 1½, 2, 2½ und 3 Zoll. In diesen vier Formaten sind auch für Photographien »Preise für Bethge« notiert (S. 3): »Photographie à Gross 20 M – 30 M – 40 M – 60 M«.
 12 Vogl-Bienek (Anm. 1), S. 86; vgl. auch S. 95, mit Verweis auf die Angaben Erich Skladanowskys.
 13 Geschäftsbuch (Anm. 6), S. 13.
 14 Ebenda, S. 5, Notiz »Amerikanische Nebelbilder«.
 15 Ebenda.
 16 Ebenda, S. 14.
 17 Wilhelm Bahr, *Der Nebelbilder-Apparat, seine Handhabung und die Anfertigung transparenter Glasbilder*, C. A. Koch's Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1875, den Vogl-Bienek zitiert (Anm. 1, S. 96), nennt nur sechs dieser Firmen, dafür aber fünf weitere Firmen, die in der Skladanowsky-Liste nicht enthalten sind: G. Lossau (Hamburg), Lud. Richter (Berlin), Bernh. Vötter (Gotha), P. C. Kalb und Daenecke (Nürnberg).
 18 Andres Krüss (gestorben 1848; Firma fortgeführt von Kindern und Enkeln).
 19 Heinrich R. Böhm.
 20 Johann Paul Eduard Liesegang, Düsseldorf, Cavalleriestr. 13.
 21 Kunst-Anstalt für Projection von J(ohannes) Ganz & Comp.
 22 Gebrüder Mittelstraß, Magdeburg, Breiteweg 13.
 23 Willy Hagedorn, Spezial-Theater-Scheinwerfer- u. Theater-Apparate-Fabrik (Ausbildungsbetrieb von Max Skladanowsky).
 24 J. Bischof, Berlin, Oranienburgerstr. 75.
 25 Geschäftsbuch (Anm. 6), S. 13 – Dem schwedischen Polarforscher Adolf Erik von Nordenskiöld (1832-1901) war 1878/79 die Durchquerung der Nordostpassage (Europa-Sibirien-Alaska) mit dem Dampfer »Vega« gelungen. 1880/81 veröffentlichte er in zwei Bänden seine Beschreibung *Umseglung Asiens und Europas auf der Vega*.
 26 Das heißt das Kerngehäuse des Projektionsgeräts.
 27 Das heißt der (obere und untere) Linsentubus.
 28 Als Behältnis für das zur Beleuchtung verwendete Gas, zumeist Wasserstoff und Sauerstoff (aber auch Azetylen).
 29 Zur Gasreinigung.
 30 Für die Gaszuleitung zum Projektor.
 31 Für die Gaszuleitungen (erforderlich, um durch Sperren bzw. Öffnen der Gaszuleitung zu den Brennern hinter den oberen bzw. unteren Linsen die Bilder zu überblenden).
 32 Die Skladanowskys projizierten auf dieser Reise offensichtlich mit einem Doppelprojektor, für den sie somit zwei Gasbrenner benötigten. Daß sie vier Linsen berechnen, ergibt sich daraus, daß der obere und der untere Linsentubus des Doppelprojektors jeweils zwei Linsen enthält.
 33 Projektionsleinwand. Die Größenangaben der Positionen 9, 10 und 12 sind leider unleserlich.
 33a Die Addition der Positionen ergibt nicht 600 M, sondern 580 M.
 34 Geschäftsbuch (Anm. 6), S. 23.
 35 Mittlerweile gab es fast überall komprimierte Gase in Stahlzylindern, die eigens bezahlt werden mußten (z. B. Bonn, Beethoven-Halle, 22. 2. 1893: »Gas etc. 12 Mark 70« oder Tivoli, Bremen, 27. 9. 1893: »5 M Gas«).
 36 Geschäftsbuch (Anm. 6), S. 2.
 37 Eine Meile = 7532,5 Meter in Preußen bzw. 7500 Meter im metrischen System.
 38 Völschow (Anm. 4), S. 16.
 39 Ebenda, S. 11.
 40 Ebenda, S. 19. Die Zahlenangabe »2¼« ist nicht mit letzter Sicherheit lesbar, erscheint aber plausibel.

41 Petter Stensby, »Max Skladanowsky og den ffirste offentlige filmfremvisning i Norge 6. april 1896«, in: *Kinofilmen 90 år i Norge*, Norsk kino- og filmfond, Oslo Kinematografer, 1986, S. 2. Norwegen wurde (bis 1905) in Personalunion vom König von Schweden regiert.

42 Geschäftsbuch (Anm. 6), S. 19: »12 Fuß Quadrat Schirting – 12 Fuß hohe und 7 Fuß breite rothe Wollvorhänge mit Goldstern für den kleinen Vorhang und 10 Fuß hohe und 12 Fuß lange rothe Wollvorhänge mit Goldstern zu den Seiten – die Seiten Gardinen grün mit Silberborten«.

43 Völschow (Anm. 4), S. 16.

44 Neuer Name für Skladanowskys Nebelbildervorführungen – nicht zu verwechseln (trotz der in der Namensgebung wohl bewußt gesuchten Nähe) mit dem traditionellen mechanischen »Welt-Theater« (Theatrum mundi). Vgl. Völschow (Anm. 4), S. 16-17 und Vogl-Bienek (Anm. 1), S. 93.

45 Völschow (Anm. 4), S. 15 und 17.

46 Ausgaben und Einnahmen (Anm. 6): »1885. Einnahme 11.643 Mark – Total Unkosten 6920 Mark in 50 Vorstellungen«. Diese Aufzeichnungen sind zwar erst später begonnen und somit rekonstruiert, sind aber kontinuierlich und konsequent fortgesetzt: »1886. Einnahme 7211 Mark – Total Unkosten 5097 Mark in 40 Vorstellungen«, »1887. Einnahme 10.109 Mark – Total Unkosten 7680 Mark in 51 Vorstellungen«, »1888. Einnahme 12.248 Mark – Total Unkosten 8863 Mark in 54 Vorstellungen« usw.

47 Völschow (Anm. 4), S. 17-18. Die gerundeten Gesamtzahlen der Skladanowskys lassen vermuten, daß sie – später geschätzt – nur größenordnungsmäßig zutreffen.

48 Ebenda, S. 15, 18-19.

49 Siehe Anm. 46.

50 Ebenda, S. 2.

51 Ebenda: »Vom 4. Sept. 1889 bis 17. März 1890 750 Meilen. – Vom 14. Sept. 1890 bis Ende Januar 1891 535 Meilen«.

52 Ebenda, S. 5: »1889. Einnahme 11.003 Mark – Total Unkosten 8238 Mark in 51

Vorstellungen« und »1890. Einnahme 8969 Mark – Total Unkosten 6601 Mark in 50 Vorstellungen«.

53 Völschow (Anm. 4), S. 20. Eine weitere dort verzeichnete Vorstellung des »Riesen-Wandel-Diorama« von »Prof. Morrieux und Söhne« in Berlin am 1.9.1889 wird im Bundesarchiv als Nebelbilderaufführung Carl Skladanowsky zugeschrieben (ebenda, S. 19). Ungeklärt ist, ob der Name »Mor(r)ieux« usurpiert wurde: Ein »großes Wandelcyclorama« zeigte in den 1890er Jahren auch das mechanische Theater von »M. Morieux & Comp.«, das schon seit ca. 1850 durch Deutschland tournierte und bis um die Jahrhundertwende fortgeführt wurde (vgl. Hauke Lange-Fuchs, *Der Kaiser, der Kanal und die Kinematographie*, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Schleswig 1995, S. 13f.).

54 Nach Frank-Burkhard Habel, *Das war der Kintopp!*, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin 1995, S. 18, war Carl Skladanowsky ab 1890 erkrankt, so daß die Söhne das »mechanische« Theater (!) übernahmen. Die Angabe bei CineGraph (Anm. 2), S. B1, der Vater habe sich schon Mitte der 1880er Jahre vom Unternehmen zurückgezogen, ist zu bezweifeln: Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Rembrandt-Verlag, Berlin 1956, S. 73, datiert einen Werbezettel »Programm der Wandel-Nebelbilder geleitet vom Physiker Carl Skladanowsky« auf 1893 und gibt an, der Vater sei bis Ende des 19. Jahrhunderts mit den Söhnen gezogen.

55 Ein dänischer Programmzettel im Bundesarchiv vom 25. April, vgl. Völschow (Anm. 4), S. 22, ist wohl auf 1892 zu datieren.

56 »1891. Einnahme 2723 Mark – Total Unkosten 2045 Mark in 12 Vorstellungen« – »1892. Einnahme 3262 Mark – Total Unkosten 1995 Mark in 10 Vorstellungen«. Dazu paßt die Angabe der »Eisenbahn-Meilen-Statistic« im Heft Ausgaben- und Einnahmen (Anm. 6): »Vom Sept. 1891 bis Ende Dez. 1891 249 Meilen« (1868 km), nicht aber die weitere Angabe: »Im Jahr

1892 1215 Meilen« (9112 km). Diese ungewöhnlich hohe Meilenzahl ist möglicherweise damit zu erklären, dass die Skandinavien-Tournee von Max und Emil Skladanowsky oder angebliche – für 1892 bisher nicht verifizierte – Auftritte in Wien und Budapest mit eingerechnet sind.

57 »1893. Einnahme 5460 Mark – Total Unkosten 4058 Mark in 26 Vorstellungen«.

58 Ein Eintrittspreis von nur 10 Pfg, den Vogl-Bienek (Anm. 1, S. 92) für das 75-minütige Programm »Eine Exkursion von London bis San Francisco« errechnet, kommt hier nicht in Betracht. Für das lange Programm galten wohl mindestens dieselben Eintrittspreise wie um die Jahrhundertende für Filmvorführungen (20-30 Pfg. bis 1 Mark). Der Nebelbilder-Vorführer Paul Hoffmann nahm 1887 an der Abendkasse: Sperrsitz 1 Mark, 2. Platz und Stehplatz 60 Pf., Schüler 40 Pf., Gallerie 30 Pf. (nach einem Plakat im Historischen Museum Frankfurt, abgedr. bei Detlev Hoffmann, Almut Junker, *Laterna Magica – Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, Frölich & Kaufmann Berlin 1982, S. 120).

59 Eine Reise »Cöln-Elberfeld u. retour 12 Meilen« im Januar 1893 ist in der Eisenbahn-Meilen-Statistic verzeichnet. Da aber weder Programm noch Einnahmen notiert sind, kann es sich auch um die Vorbereitung einer nicht realisierten Vorstellung oder um einen privaten Abstecher handeln.

60 Völschow (Anm. 4), S. 23; vgl. ebenda S. 16 Skladanowskys Vortragstext zu diesem Märchen.

61 Werbezettel im Bundesarchiv – Völschow (Anm. 4), S. 23. – Wahrscheinlich gaben sie drei Vorstellungen, denn im Heft Ausgaben und Einnahmen (Anm. 6), S. 5, werden für 1893 insgesamt 26 Vorstellungen angegeben und 23 Vorstellungen in Deutschland einzeln abgerechnet, so daß die restlichen drei offensichtlich auf Prag entfallen.

62 Liegnitz ist in der »Eisenbahn-Meilen-Statistic«, S. 4, als Zwischenstation erwähnt, aber eine Vorstellung hat dort offensichtlich nicht stattgefunden.

63 Während die Skladanowskys bislang die Identität der Programme jeweils durch das Kürzel »Dito« oder »D.« notierten, findet sich nun bei jeder Veranstaltung das Kürzel »J.« (Jedesmal?), was möglicherweise auch als »I.« (für »Idem« oder »Illuminierter Lilliputaner«) zu lesen ist.

64 Ausgaben und Einnahmen (Anm. 6), S. 4.

65 Völschow (Anm. 4), S. 23. Im Geschäftsbuch (Anm. 6), S. 11, ist als Wiener Adresse notiert: »Danzers Orpheum – Director Pertel«.

66 Völschow (Anm. 4), S. 24.

67 Ebenda, S. 21.

68 Zglinicki (Anm. 54), S. 74. Diese Vorstellung in Köthen (Sachsen-Anhalt), von der häufig – wohl im Anschluß an Albert Narath, *Max Skladanowsky*, Deutsche Kinemathek, Berlin 1970, S. 7 – zu lesen ist, »die Königin von Württemberg mit den Prinzessinnen« habe sie besucht, mußte ohne fürstlichen Glanz auskommen. Das Plakat der Veranstaltung besagt selbst, die Hoheiten hätten »die Kindervorstellungen in Stuttgart zwei Tage hintereinander« besucht. Das muß Jahre zuvor gewesen sein. Soweit bisher bekannt, waren die Skladanowskys nur einmal, am 25. und 26. 10. 1887, zwei Tage in Stuttgart.

69 Völschow (Anm. 4), S. 16. Vgl. dazu Anm. 53.

70 Ebenda, S. 15: Völschow registriert unter dem 29. 11. 1880 ein Empfehlungsschreiben des Stadtschuldirektors von Treptow an der Rega für Skladanowskys Nebelbildervorführungen, das wohl im Zusammenhang mit einer vorhergehenden Aufführung zu sehen ist.

71 Ebenda, S. 17.

72 Das Datum in Bonn belegt eine Mietzahlung für die Beethovenhallen durch Carl Skladanowsky & Söhne: ebenda, S. 15.

73 Auszahlungsanweisung des Stadttheaters Nürnberg an Carl Skladanowsky für Nebelbildervorführungen in Bamberg und Fürth: ebenda.

74 Werbezettel ohne Ortsangabe, ebenda, S. 18.

75 Werbezettel ohne Ortsangabe, ebenda.

76 Leipzig wird angenommen, weil es sich um die erstmalige Erwähnung des Namens »Erstes Illuminativ-Theater Deutschlands vom Theater des Crystall-Palastes in Leipzig« handelt, der später auch an anderen Orten beibehalten wurde.

77 Die Daten der Aufführungen in Pforzheim sowie anschließend in Straßburg und Nürnberg gibt Völschow (Anm. 4), S. 21-22, ohne Jahreszahl an. Da die Skladanowskys, soweit bekannt, nur 1887/88 als »Erstes Illuminativ-Theater Deutschlands vom Crystall-Palast in Leipzig« auftraten und im Februar 1888 auf Holland-Tournee waren, ist 1887 anzunehmen.

78 Werbezettel ohne Ortsangabe, Völschow (Anm. 4), S. 18.

79 Datum des Erlaubnisscheins für Vorführungen vom 19.-21.10.1887: ebenda, S. 15.

80 Werbezettel ohne Ortsangabe, ebenda, S. 19.

81 Werbezettel ohne Ortsangabe und Jahreszahl, ebenda, S. 22. Die Verwendung des Namens »Original-Welt-Theater« ist nur aus dem Jahr 1888 bekannt.

82 Werbezettel ohne Ortsangabe, ebenda, S. 19.

83 Werbezettel und Plakat im Bundesarchiv, datiert auf 1889 (ebenda, S. 23), obgleich die erste Vorstellung der »Gebrüder Hamilton« erst 1890 in Berlin (Castans Panoptikum) stattgefunden haben soll: Narath (Anm. 69), S. 6; siehe auch Jürgen Ristow, *Vom Geisterbild zum Breitwandfilm*, Fotokinoverlag, Leipzig 1986, S. 77; Castan (Anm. 3), S. 28. Max Skladanowsky baute zwei Modelle des Theaters. Die Arbeit daran soll von 1888 bis 1889 (Narath) bzw. März 1889 bis Juni 1891 (Castan) gedauert haben.

84 Werbezettel ohne Ortsangabe: Völschow (Anm. 4), S. 19.

85 Völschow, ebenda, S. 21, gibt 1890-95 an, was damit übereinstimmt, daß die Skladanowskys nachweislich erst seit Dezember 1889 als Illuminativ-Theater vom Königstädtischen Theater in Berlin auftraten. Die Datierung auf 1890 ist wahrscheinlich wegen der Eigenreklame als »Erstes« Illu-

minativ-Theater, die später nicht mehr erscheint.

86 Datum der Gebühreuzahlung für Vorstellungen in Bremen: ebenda, S. 15.

87 Trimborn (Anm. 5), S. 45; vgl. auch Völschow (Anm. 4), S. 20.

88 Vgl. Anm. 83.

89 Völschow (Anm. 4), S. 20.

90 Völschow, ebenda, gibt 1890/95 an. Das Jahr 1890 für den Kölner Auftritt erscheint im Zusammenhang mit der Rheinland-Tournee dieses Jahres am wahrscheinlichsten: Im Herbst 1891 traten sie am 2. 12. – und wohl auch nur zu diesem Termin – in Köln auf, im Herbst 1892 gibt es kein Indiz für eine Rheinland-Tournee, im Herbst 1893/94 bereiten sie nach ihrer »Eisenbahn-Meilen-Statistic« andere Routen und Ende Oktober 1895 waren sie mit den Vorbereitungen für ihren Wintergarten-Auftritt am 1. November beschäftigt.

91 Völschow (Anm. 4), S. 22, gibt auch hier 1890/95 an. Für die Datierung auf 1890 vgl. Anm. 90.

92 Völschow, S. 20, nimmt 1890/95 an. Die Jahre 1893-95 scheiden zwar aus (vgl. Anm. 90), aber meine Datierung (1890) ist nur eine Hypothese – möglich wäre auch 1891 (im Anschluß an den Auftritt in Breslau am 25. 11., obwohl dann die Zeit für den Transfer zum nächsten Auftritt in Köln am 2. 12. recht knapp bemessen wäre).

93 Völschow (Anm. 4), S. 21.

94 Ebenda, S. 20 u. 21.

95 Völschow, ebenda, S. 20, nimmt 1890/95 an. Am wahrscheinlichsten erscheint der 14. 12. 1891, denn 1890 war die Rheinland-Tournee schon vorher beendet und für eine – denkbare – Datierung einer solchen Tournee auf Herbst 1892 gibt es bislang keine Indizien (vgl. Anm. 90). Die Jahre 1893/95 scheiden für den Koblenzer Auftritt aus den dort erörterten Gründen ohnehin aus. Im Dezember 1895 waren die Skladanowskys mit der Auswertung ihres Bioskops in Hamburg und mit der Reise nach Paris beschäftigt.

96 Der Werbezettel im Bundesarchiv ist ohne Jahresangabe: Völschow (Anm. 4), S. 22, und könnte sich auf 1892 (evtl. 1889)

beziehen; in den Jahren 1886-88, 1890 und 1893 waren die Skladanowskys zu dieser Zeit anderweitig engagiert, 1891 gastierten sie erst am 25. 11. in Breslau und 1894 haben sie laut ihrer Eisenbahn-Meilen-Statistic Breslau nicht besucht.

97 Der Name »Illuminativ-Theater vom Königstädtischen Theater in Berlin« erscheint in einem Werbezettel für einen Auf-

tritt in Köln am 11. 10. (ohne Jahresangabe, vgl. Völschow, Anm. 4, S. 20), der sich auf diese Veranstaltung beziehen muß.

98 Vogl-Bienek (Anm. 1), S. 88.

99 Der Prozentsatz mag sich geringfügig erhöhen, wenn man annimmt, daß die Skladanowskys gelegentliche zweifache Aufführungen (z.B. nachmittags und abends) mitgezählt haben.



Zu vermieten: Kinematographisches Theater, Berlin, Friedrichstr. 228 (um 1910)

Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896-1914¹

Die Brüder Lumière waren in Europa die ersten, die ihre Filme mit dauerhaftem Erfolg einem zahlenden Publikum zugänglich machten, indem sie sie projizierten. Die Firma Lumière entwickelte aber weder die kulturelle Praxis, die wir Kino nennen, noch erfolgte die massenhafte Verbreitung des neuen Mediums überwiegend durch den *Cinématographe Lumière*. Bekanntlich lizenzierte die Firma Lumière in vielen Ländern Konzessionäre, die das neue Medium auswerteten, ohne jedoch die Apparate kaufen zu können (in Deutschland war ihr Partner der Schokoladenkonzern Stollwerck²). Darüber hinaus kontrollierte die Firma Lumière auch die Art, wie die Auswertung des neuen Mediums erfolgte, so daß die Lumière-Programme weltweit einander sehr ähnlich waren. In auf Zeit angemieteten Räumen wurden Ansichten aus unterschiedlichen Ländern gezeigt, die mit Lokalaufnahmen angereichert wurden.

Was wir aber Kino nennen, hat mit der Filmpraxis der Brüder Lumière nur wenig zu tun. Als Kino bezeichnen wir die kulturelle Praxis der Filmauswertung, bei der Filme zur Unterhaltung in auf Dauer nur für diesen Zweck eingerichteten Spielstätten projiziert werden, für deren Zugang Zuschauer ein Eintrittsgeld bezahlen. Das Kino als dominante Auswertungsform von Filmen entwickelte sich in Deutschland ab 1896, zunächst in seiner ambulanten Form als Wanderkino und dann ab 1905 als ortsfester Betrieb. Warum aber entstehen überhaupt Kinos? Und warum werden Filme in Deutschland zunächst in Wanderkinos und dann in ortsfesten Kinos ausgewertet?

Welche Auswertungsformen des neuen Mediums Film entstanden sind, welche Funktionen der Film übernahm und welche Inhalte und Formen er entwickelte, lag jeweils daran, wer das neue Medium für wen und zu welchem Zweck eingesetzt hat. Daher ist die Frage entscheidend, welche Berufsgruppe das neue Medium Film für sich genutzt und wie ein Publikum auf diese Verwendung reagiert hat. Indem man die spezifischen Verwendungszwecke und -kontexte des neuen Mediums in seiner Entstehungs- und Prägungsphase in einem bestimmten Land untersucht, läßt sich die Frage beantworten, wie und warum das Kino als eine kulturelle Institution entstanden ist.

Ich habe meine Magisterkandidatinnen und -kandidaten dazu motiviert, mit mir die Auswertungsformen des frühen Films in Deutschland auf einer breiten empirischen Basis zu untersuchen. Hierfür haben wir eine Quelle benutzt, die bisher nicht systematisch verwendet wurde. Wir haben die wichtigsten überlieferten deutschsprachigen, national bzw. international verbreiteten Variété- und Schaustellerzeitschriften für den Zeitraum zwischen 1895 und

1924 durchgesehen (vor allem *Der Komet*, *Der Artist* und *Das Programm*), alle Informationen zum Film in Datenbanken erfaßt und durch Fotokopien dokumentiert – ein Konvolut mit ca. 16.000 Blatt. Wir haben auf der Basis der »Fest-, Meß- und Marktberichte« des *Komet* eine Datenbank mit knapp 6000 Datensätzen erstellt, die alle von den Schaustellern der Redaktion gemeldeten Standorte ihrer Wanderkinos in Deutschland und den angrenzenden Ländern erfaßt. Da die Zeitschrift in allen deutschsprachigen Ländern gelesen wurde, enthält die Datenbank auch Informationen über die Reiseaktivitäten von Wanderschaustellern aus Österreich und der Schweiz.

Aufgrund dieser systematischen historisch-empirischen Forschung komme ich zu einer grundlegenden Revision unseres Kenntnisstands. In diesem Beitrag stelle ich Teilergebnisse meiner Forschung in zwei Schritten vor, indem ich zuerst auf die Auswertungsformen des Films vor der Etablierung ortsfester Kinos und dann auf den Gründungsboom ortsfester Kinos um 1905/06 eingehe.³

Filmauswertung vor dem Kinogründungsboom

Den amerikanischen Kollegen Robert C. Allen, Richard Abel, Charles Musser und Tom Gunning zufolge war das Vaudeville die zentrale Institution, die das neue Medium Film in den USA bekannt und beliebt gemacht hat, bevor es 1905/06 zu einem ersten Kinogründungsboom kam.⁴ Das Vaudeville bot ein von einer Vielzahl von Künstlern getragenes Nummernprogramm für die breite Mittelschicht, in dem der Film als eine Nummer vertreten war. Wurden Filme zunächst nur in den repräsentativen Vaudevilles der Großstädte gezeigt, so fanden sie ab 1900 auch in den preisgünstigen *family vaudevilles* Verbreitung, die das neue Medium auch weniger kaufkräftigen Schichten zugänglich machten.

In Anlehnung an die reichhaltige US-amerikanische Filmforschung wurde 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.⁵ Bekanntlich boten Varietés ein abwechslungsreiches Nummernprogramm auf der Bühne an, um ihr Publikum zu unterhalten. Filme entwickelten sich zu einer erfolgreichen Nummer in diesem Programm.

Aus den genannten Quellen geht hervor, daß in Deutschland nicht das ortsfeste Varieté, sondern das Wanderkino die bestimmende Kraft bei der Verbreitung des neuen Mediums Film war. Wanderkinos sind ebenso wie die späteren ortsfesten Kinos speziell für die Filmprojektion auf Dauer eingerichtete Spielstätten, für deren Zugang Zuschauer ein Eintrittsgeld bezahlen. Wanderkinos unterscheiden sich von ortsfesten Kinos nur dadurch, daß sie von Ort zu Ort bewegt werden.

Zwei Argumente sprechen für die zentrale Rolle der Wanderkinos:

Erstens haben die Wanderkinos ein größeres Publikum als die Varietés erreicht. Im Zeitraum zwischen 1895 und 1914 zeigten nachweislich 89 Varietés Filme, wohingegen über 700 Wanderkinounternehmer das neue Medium präsentierten. Zeigten 1897 fünf internationale Varietés in Deutschland Filme, so stieg die Zahl bis 1906 auf 21. Sind bis 1900 pro Jahr deutlich weniger als 100 Standorte für Wanderkinos in Deutschland nachweisbar, so nahm die Zahl der Standorte ab 1900 schnell zu und erreichte 1906 gut 500 (siehe Graphik 1). Auf der Basis der (geschätzten) durchschnittlichen Zahl der Spieltage und Vorstellungen pro Tag sowie der durchschnittlichen Größe der Spielstätten läßt sich die Zahl der erreichbaren Zuschauer hochrechnen. Konnten im Jahr 1904 knapp 70.000 Zuschauer pro Woche ein Filmprogramm im Variété sehen, so sprachen die Wanderkinos mehr als 1 Million Zuschauer pro Woche an (also etwa die Hälfte der Zuschauer, die mit den ortsfesten Kinos heute in Deutschland erreicht werden).⁶

Zweitens erreichten die Wanderkinos nicht nur mehr Zuschauer als die Varietés, die Filme zeigten, sondern vor allem breite Bevölkerungsschichten. Knapp 80% der Varietés, die in Deutschland Filme spielten, lagen in Großstädten (d.h. Städten mit mehr als 100.000 Einwohnern). Zudem wurden Filme, so weit wir heute wissen, so gut wie ausschließlich von internationalen Varietés gezeigt, die nur die kaufkräftigen, oberen sozialen Schichten besuchen konnten. Die Wanderkinos dagegen bedienten nicht nur die Großstädte, sondern vor allem die Mittel- und 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.

Das Wanderkino, das demnach in Deutschland der zentrale Motor für die Verbreitung des neuen Mediums Film war, läßt sich durch drei Merkmale charakterisieren:

Erstens spielten die Schausteller nicht in bestehenden Räumlichkeiten, sondern führten ein ambulantes Kino mit sich. Nur in den ersten Jahren waren Wanderkinos kleine funktionale Holzbuden bzw. Zelte mit Bänken. Seit 1902 finden sich vermehrt Hinweise auf Wanderkinos, die als »rollende Paläste«⁷ 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 Vergoldun-

gen, 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 blendenden 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.⁸

Zweitens nutzten Wanderkinobesitzer in aller Regel eine bestehende kulturelle Infrastruktur. Sie präsentierten ihr Angebot nicht isoliert, sondern bauten ihr Kino auf Festen, Märkten und Messen auf – also im Rahmen von Veranstaltungen, die auch andere Unterhaltungsangebote mit Karussells, Schaukeln und Schießbuden umfaßten. Die Veranstaltungen dauerten zwei bis drei Tage, in Ausnahmefällen (wie das Münchner Oktoberfest oder die Schaumesse in Leipzig) zwei bis drei Wochen.

Drittens bestritten die Wanderkinos – anders als die Varietés – ein Programm, das 20 bis 40 Minuten dauerte, ausschließlich mit Filmen. Da die Wanderkinos im Unterschied zu den Varietés schon sehr bald nur Filme zeigten und zudem ein anderes Publikum ansprachen, entwickelten sich Film- und Programmformen, die von denen des Varietés verschieden waren. Präsentierten die internationalen Varietés für die oberen sozialen Schichten als eigentliche Attraktion eine informative optische Berichterstattung ähnlich der späteren Wochenschau, so wollten die Wanderkinos breite Bevölkerungskreise mit einem abwechslungsreichen Kurzfilmprogramm unterhalten: Gezeigt wurden Bilder ferner Länder, komische Sujets, magische Trickfilme, Dramen, Aktualitäten und technische Attraktionen wie kolorierte Filme und Tonbilder. Aufgrund des Publikumszuspruchs und der rationelleren Produktionsweise wurde der narrativ-fiktionale Kurzfilm um 1905 zum tragenden Bestandteil der Wanderkinoprogramme. So zeigte z. B. der Kinematograph Leilich auf dem Münchner Oktoberfest am Samstag, den 19. September 1908, ein Programm, das (vermutlich) aus zwei dokumentarischen und vier narrativ-fiktionalen Filmen bestand: »TÖPFEREI AM JUAN GOLF (industriell), ES RIECHT NACH RAUSCH (komisch), DER FAULENZER (Verwandlungsbild), KINDERHEIM IN PARIS, DIE ANGEHEITERTE STATUE (komisch), IM GOLDLANDE (Drama).«⁹ Zumindest vier der sechs Filme sind aktuelle Produktionen der Firma Pathé.¹⁰

Das Wanderkino entstand in seiner beschriebenen Form auf der Basis einer im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts voll entwickelten kulturellen Tradition: der des fahrenden Schaustellerstandes, der die kalendarischen Feste,



Leilichs Cinematograf auf dem Münchner Oktoberfest 1904 (Stadtarchiv München)

Märkte und Messen nutzte, um ein kommerzielles Unterhaltungsangebot zu präsentieren. So weit wir heute wissen, waren die ersten Schausteller, die ein Wanderkino betrieben, Besitzer von ambulanten Spezialitätentheatern, die ebenso wie die späteren Wanderkinos von Fest zu Fest bewegt wurden. 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 verschiedenster Art wurden so abwechslungsreich gemischt, daß das Publikum optimal unterhalten wurde. Um das Stammpublikum des Spezialitätentheaters weiter zu binden, übernahm man die bewährte Nummerndramaturgie für die Filmprogrammierung.

Es waren gerade Besitzer von Spezialitätentheatern, die zu Wanderkino-betreibern wurden, da sie bereits über einen ambulanten Theaterbau verfügten. Die Umstellung der Spezialitätentheater auf kinematographische Darbietungen war technisch unkompliziert, da in die ambulanten Theaterbauten nur ein Filmprojektor und eine Leinwand eingebaut werden mußten, wie sie in den Jahren 1896/97 Hersteller wie H. O. Foersterling, Oskar Messter und Georg Bartling & Comp. im Angebot hatten. Die Besitzer der Spezialitätentheater waren deshalb zur Umstellung ihres Betriebs bereit, weil die Film-

präsentation weniger kostenintensiv als ein Liveprogramm war und daher eine bessere Rendite versprach. Wie lukrativ diese Umstellung war, zeigt sich daran, daß von 14 zwischen Juni 1895 und November 1896 im *Komet* nachweisbaren Besitzern von ambulanten Spezialitätentheatern zehn auf Kinobetrieb umstellten, sieben von ihnen bereits in den Jahren 1896 bis 1898 (Melich, Fernando, August Schichtl, Schmidt, Carl Wallenda, Hundt, Praiß).

Daß in eigenen ambulanten Theatern, die auf Festen, Märkten und Messen aufgestellt waren, unterhaltende Kurzfilmprogramme gezeigt wurden, ist angesichts der Situation in den USA alles andere als selbstverständlich. Die Studien über die Unternehmen Lyman H. Howe von Charles Musser und Cook & Harris von Kathryn H. Fuller zeigen, daß die amerikanischen *traveling exhibitors* keine Wanderkinobetreiber im beschriebenen Sinn waren: Sie verfügten über kein ambulantes Kino, sondern bespielten bestehende Räumlichkeiten wie Gemeinde- oder Kirchsäle.¹¹ Zudem 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 gab es in den USA vermutlich deshalb nicht, weil anders als in Deutschland erstens keine kulturelle Infrastruktur der Feste, Märkte und Messen etabliert war¹² und weil zweitens längst nicht alle kleineren Orte über einen Eisenbahnanschluß verfügten, der für den Transport der schweren Wanderkinos unabdingbar war (bis zu zehn Eisenbahnwagen wurden dafür benötigt).

So sehr sich die amerikanische Form der Wanderkinematographie von der deutschen unterscheidet, so vergleichbar ist das deutsche Wanderkino dem der europäischen Nachbarländer. Wie wir aus Studien von Ernst Kieninger zu Österreich, Blaise Aurora zu Frankreich, Guido Convents zu Belgien und Aldo Bernardini zu Italien wissen, gab es auch hier für die Filmvorführung eigene Theaterbauten, die auf der Basis einer kulturellen Infrastruktur von Festen, Märkten und Messen von Ort zu Ort bewegt wurden.¹³ Da das Phänomen des Wanderkinos in den mitteleuropäischen Ländern keine großen kulturellen Unterschiede aufwies und Stummfilme international verständlich waren, bestand auch ein reger Austausch zwischen diesen Ländern. Die aus Worms stammende Familie Bläser gastierte mit ihren Wanderkinos nicht nur in Deutschland, sondern auch in Luxemburg, Österreich und Italien. Die aus Genf stammende Familie Praiß war in den Jahren 1899 bis 1909 nicht nur in der Schweiz, sondern auch in Deutschland und Österreich unterwegs.

Die Gründung ortsfester Kinos

1905/06 setzte in Deutschland und den USA ein Gründungsboom ortsfester Kinos ein. Diese Gründungswelle war gewaltig (siehe Graphik S. 153): Gab

es 1905 nur 40 ortsfeste Kinos in Deutschland (mehr als die Hälfte davon in Berlin), so stieg ihre Zahl bis 1912 auf mehr als 3000 (was in etwa dem heutigen Stand entspricht).¹⁴ Die ortsfesten Kinos adaptierten das vom Wanderkino entwickelte Modell der Filmprogrammierung, indem sie ein abwechslungsreiches Kurzfilmprogramm zeigten, in dem nach zeitgenössischen Berichten die narrativ-fiktionalen Filme meist die Publikumsmagneten waren. Am 19. September 1908, als der Wanderkinobesitzer Leilich sein Programm auf dem Münchner Oktoberfest zeigte, präsentierte der Besitzer dreier ortsfester Kinos in Kassel, Ferdinand Becker, in seinem Kino an der Königstraße 64 folgendes Programm: »GARDEPARADE AUF DEM TEMPELHOFER FELDE, STIMME DES HERZENS, WUNDERTAT DES BRAHMANEN, GAUNERLEBEN, UNTERBROCHENES IDYLL, BRAND IN EINER CHEMISCHEN FABRIK.«¹⁵ Bei den Filmen STIMME DES HERZENS und UNTERBROCHENES IDYLL handelt es sich um Dramen aus italienischer bzw. französischer Produktion; über die anderen Titel ist nichts bekannt.¹⁶ Daß die ortsfesten Kinos sich in bezug auf die Filmprogrammierung am Wanderkino orientierten, liegt nahe, unterhielten doch beide Auswertungsformen ein zahlendes Publikum ausschließlich mit Filmen in einem auf Dauer nur für diesen Zweck eingerichteten Aufführungsraum.

Die Frage, warum überhaupt ortsfeste Kinos gegründet wurden und warum gerade um 1905/06, ist international bisher nicht zufriedenstellend beantwortet worden. Der Grund für die Etablierung ortsfester Kinos in Deutschland liegt gewiß nicht in einer Krise des Wanderkinogewerbes, denn der Kinogründungsboom findet zu einer Zeit statt, in der auch das Wanderkino boomt (siehe Graphik S. 153). Bis 1906 stieg die Zahl der nachweisbaren Standorte der Wanderkinos in Deutschland kontinuierlich an und blieb dann bis 1910 auf einem hohen Niveau.

Eine überzeugende Erklärung für die Gründungswelle ortsfester Kinos bietet die Forschung bisher nicht an. Immerhin zeigt die US-amerikanische Forschung, daß eine Voraussetzung des Kinobooms um 1905/06 die Popularisierung des neuen Mediums durch die preiswerten Vaudevilles war. In Deutschland dagegen hat das Wanderkino das neue Medium Film bekannt gemacht und eine deutliche Nachfrage nach Filmen geschaffen. Richard Abel argumentiert zudem für die Situation in den USA, daß das große Angebot an Kurzfilmen durch die französische Firma Pathé die erste Gründungswelle von Nickelodeons ermöglicht hat.¹⁷ Ein breites Angebot an Filmen ist in der Tat die Voraussetzung dafür, daß Kinos ortsfest werden können, denn ortsfeste Kinos müssen nicht nur ihr Programm ausschließlich mit Filmen bestreiten, sondern zudem für das Stammpublikum ihr Programm häufig wechseln, um attraktiv zu bleiben. Wie in den USA so ermöglichte auch in Deutschland insbesondere die französische Firma Pathé die Entstehung ortsfester Kinos, da sie eine große Zahl narrativ-fiktionaler Filme für das Wanderkinogewerbe anbot und dies zudem zu einem im Verhältnis zu konkurrierenden Firmen günstigeren Preis: »Als [...] Pathé frères [im letzten Quartal 1903] nach Ber-

lin kam und das [sic] Filmmeter mit 1 Mark verkaufte, wuchsen bald die Kinotheater wie Pilze aus der Erde.«¹⁸

Ohne die vorausgehende Popularisierung des neuen Mediums und ohne ein breites und nachfrageorientiertes Filmangebot war die Gründungswelle ortsfester Kinos nicht möglich. Solche Voraussetzungen können den Gründungsboom jedoch nicht erklären, zumal er sich in einer Zeit vollzog, in der die traditionelle Auswertung durch ambulante Kinos boomte. Warum und von wem wurde das breite Filmangebot und der Erfolg des Mediums Film für die Gründung ortsfester Kinos genutzt?

Die Welle der ersten Kinogründungen in Deutschland zwischen 1905 und 1907 ging weder auf die Wanderkino- noch auf die Varietésbesitzer zurück, denen es wirtschaftlich gut ging, sondern auf eine dritte Kraft: Newcomer der Branche wie Händler, Gastwirte und Handwerker. Diese Berufsgruppen stiegen deshalb ins Filmgeschäft ein, weil es ihnen wirtschaftlich nicht gut ging und weil sie in der Filmauswertung eine Möglichkeit sahen, sich aus ihrer schwierigen wirtschaftlichen Lage zu befreien. Die Etablierung der im 20. Jahrhundert dominanten Auswertungsform von Filmen erklärt sich demnach nicht aus dem Filmbetrieb selbst, sondern geht auf branchenfremde Kräfte zurück, die mit dem neuen Medium ausschließlich als Zuschauer in den Wanderkinos und Varietés in Berührung gekommen waren.

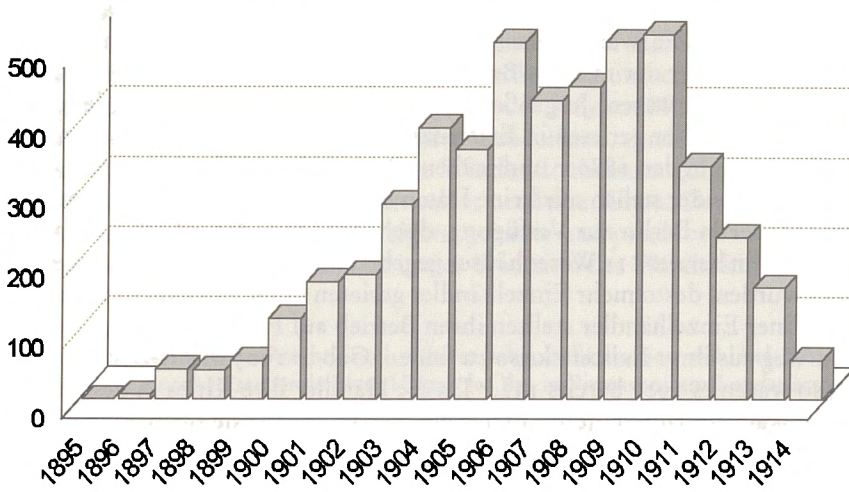
Die Nutzung des breiten und günstigen französischen Filmangebots in ortsfesten Abspielstätten erfolgte in Berlin, von wo die Kinogründungswelle ausging, zunächst durch Einzelhändler, die keine Erfahrung in der Unterhaltungsbranche hatten. Weil dies so war, waren sie darauf angewiesen, ein bereits erfolgreiches Modell der Filmunterhaltung zu adaptieren. Sie fanden es im Wanderkino.

Die Berliner Händler, die über das kaufmännische Know-How verfügten, waren aufgrund einer Existenzkrise hoch motiviert, nach neuen Einnahmequellen zu suchen:

Eine auffällige Erscheinung bei Gründung solcher kinematographischen Geschäfte [der ortsfesten Kinos] trat mir dadurch entgegen, als ich die Beobachtung machen konnte, daß viele unserer [Straßen-]Händler zu diesem Gewerbe in letzter Zeit griffen, da es sich rentabel zeigt und die Händler ja, wie bekannt, gute Kaufleute sind, und im Warenhandel jetzt [1906] nicht viel Geld zu verdienen ist. Viele davon stecken ihre Ersparnisse von einigen tausend Mark in dieses Geschäft hinein und werden ohne Zweifel die Früchte der Ernte genießen.¹⁹

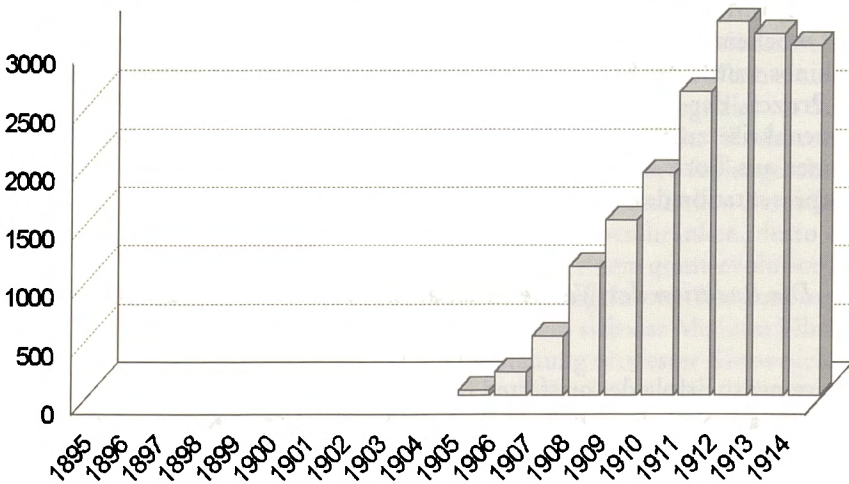
Die Einzel- und Straßenhändler gerieten um 1905 durch die in den Zentren der deutschen Großstädte neu entstandenen Warenhäuser in eine finanzielle Krise, weil diese ihre Waren zu günstigeren Preisen anbieten konnten. »In ihrem auf Erzielung von Massenumsätzen gerichteten Streben arbeiteten die Warenhäuser bewußt auf eine Verbilligung ihrer Angebote hin.«²⁰ Dieser »billige Massenverkauf«,²¹ der auf einer Ausschaltung des Zwischenhandels be-

Standorte der Wanderkinos in Deutschland 1895-1914



Datenerhebung aus der Schaustellerzeitschrift *Der Komet*

Ortsfeste Kinos in Deutschland 1895-1914



Daten nach: Alexander Jason, *Der Film in Ziffern und Zahlen 1895-1925*, Deutsches Druck- und Verlagshaus, Berlin 1925

ruhte, wurde in den bevölkerungsreichen Großstädten möglich, in denen eine große Zahl von Menschen mit relativ geringem Einkommen eine Massenkaufkraft darstellte. Die Warenhäuser boten ein »Gemischtwarensystem« an, so daß Einzelhändler der meisten Branchen durch die Konkurrenz der Warenhäuser betroffen waren. Je größer die Zahl der Warenhäuser wurde, desto mehr Einzelhändler gerieten in Existenznöte. Die ersten Berliner Warenhäuser entstanden in den 1880er und frühen 1890er Jahren (Wertheim 1885, Emden 1892).²² Leider stehen mir keine Daten über die quantitative Zunahme der Warenhäuser in Berlin zur Verfügung, doch steht fest, daß es um 1908 allein in Alt-Berlin bereits 111 Warenhäuser gegeben hat.²³ Je mehr Warenhäuser eröffnet wurden, desto mehr Einzelhändler gerieten unter existentiellen Druck.

Berliner Einzelhändler stellten ihren Betrieb auf Filmvorführung um, um einen Weg aus ihrer Existenzkrise zu finden. Gab es 1905 in Alt-Berlin 21 Kinos, so waren es 1907 bereits 132.²⁴ Da die Händler ihre Kinos in bestehende Ladenlokale einbauten, deren Eigentümer bzw. Mieter sie oft bereits waren, wurden die ortsfesten Kinos auch Ladenkinos genannt. Mit Filmen boten die Kinos etwas an, was nicht zum Programm des typischen Warenhauses gehörte, so daß sie ihre Konkurrenz nicht mehr zu fürchten brauchten. Im Gegenteil profitierten die Ladenkinos vom Boom der Warenhäuser, insofern in ihrem Umkreis »der ganze Verkehr an Umfang bedeutend zugenommen hat«,²⁵ so daß sich das Publikum der frühen Ladenkinos zu einem Teil aus der Kundschaft der Warenhäuser rekrutiert haben dürfte, wozu Arbeiter, Handwerker und kleine Beamte gehörten.

Die ortsfesten Kinos übertrafen die Wanderkinos schnell an Reichweite. Während das deutsche Wanderkino in seiner besten Zeit nicht mehr als 1,5 Millionen Menschen pro Woche ansprach, erreichte das Ladenkino bereits 1908 wöchentlich 3,3 Millionen Zuschauer.²⁶ Mit der Erfolgskarriere des Ladenkinos wurde der Kinoboom zum Selbstläufer – ein sich selbst verstärkender Prozeß, der das bestimmende Motiv der Einzelhändler, Wege aus ihrer Existenzkrise zu suchen, nicht mehr nötig hatte. Nun wurden auch Unternehmer aus florierenden Branchen zu Kinounternehmern, weil sie in der Filmpräsentation das bessere Geschäft sahen.

Die Reaktion der Wanderkinobesitzer auf den Gründungsboom ortsfester Kinos

Der immense Erfolg der ortsfesten Kinos setzte die Wanderkinobesitzer nicht unmittelbar unter existentiellen Druck. So lange ortsfeste Kinos auf die Großstädte beschränkt blieben, so lange waren sie keine Konkurrenz für die Wanderkinos, da diese in Orte ausweichen konnten, in denen es noch keine ortsfesten Kinos gab. Erst als ortsfeste Kinos ab 1908 in die letzten Refugien der Wanderschausteller, die Kleinstädte, einzudringen begannen, setzte 1911 der

allmähliche Niedergang des Wanderkinogewerbes in seiner beschriebenen klassischen Form ein, da der Konkurrent immer schon vor Ort war.

Die meisten Wanderkinobesitzer blieben ihren Traditionen als fahrende Schausteller verbunden, verkauften ihr Wanderkino und etablierten sich mit einem anderen Schaustellerbetrieb. Leilich war auf dem Münchner Oktoberfest 1910 erstmals nicht mehr mit seinem Wanderkino, sondern mit einer Tierdressurnummer zugegen. Nur wenige Wanderkinobesitzer gaben ihren Status als Schausteller auf und gründeten selbst ortsfeste Kinos. Sie eröffneten jedoch keine Ladenkinos, sondern eigens gebaute und prachtvoll ausgestattete Theater, die architektonisch ganz in der Tradition des Wanderkinogewerbes standen:

Einen phänomenalen Prachtkino hat der in Schaustellerkreisen wohl bekannte und in gutem Ansehen stehende Herr Heinrich Ohr, in Pirmasens am Landauerort am 15. November [1913] eröffnet. Am Abend vorher war Galavorstellung, zu der die hiesigen Behörden und Freunde der Kinosache geladen waren. Alle waren überrascht von der Großzügigkeit und der soliden klassischen Ausstattung der neuen Kinostätte.²⁷

Insofern einige Wanderkinobesitzer ab 1908 die größten und prachtvollsten Kinos ihrer Stadt errichteten, kann man die These vertreten, daß entgegen bisherigen Annahmen die Wanderkinobesitzer den Trend zum Kinopalast geprägt haben.

Forschungsausblick

Die Frage, warum Kinos entstanden sind, ist bisher weder zufriedenstellend beantwortet noch überhaupt international debattiert worden. Wenn eine akademische Disziplin eine bestimmte Frage nicht diskutiert, liegt dies oft daran, daß das Selbstverständnis des Fachs diese Frage nicht zuläßt. Filmhistoriker beschäftigen sich mit Filmgeschichte, seltener zugleich mit Mediengeschichte und noch seltener mit Entwicklungen außerhalb des kulturellen Bereichs. Je stärker Historiker ihren Blickwinkel auf den Film beschränken, desto eher folgen sie einer Vorstellung von Filmgeschichte als einem quasi-evolutionären Prozeß. Die Entwicklung von früheren Auswertungsformen hin zum ortsfesten Kino erscheint dann als ein Vorgang, bei dem sich das Medium Film aus sich selbst heraus entwickelt, so daß die Entstehung ortsfester Kinos nicht erklärt werden muß und es scheinbar ausreicht, Voraussetzungen dafür anzugeben, daß sie zu einem bestimmten Zeitpunkt entstehen. Auswertungsformen, die dem ortsfesten Kinoabspiel vorausgehen, werden konsequent als Vorformen des ortsfesten Spielbetriebs betrachtet. Da die Entwicklung hin zum ortsfesten Kino als ›natürlich‹ gilt, wird unterstellt, daß die Vorformen des frühen Filmabspiels in dem Moment verschwinden, in dem der Kinogrün-

dungsboom einsetzt – eine These, deren Überprüfung im Rahmen eines solchen quasi-evolutionären Modells der Filmauswertung als nicht notwendig erscheint.

Das neue Medium Film hat sich jedoch nicht aus sich selbst heraus entwickelt, sondern wurde von den gesellschaftlichen Gruppen kulturell geprägt, die es für ihre Zwecke verwendet haben. Die Berufsgruppe, die den Film in Deutschland maßgeblich geprägt und verbreitet hat, waren die Schausteller, die ursprünglich mit ambulanten Spezialitätentheatern unterwegs waren. Da die Besitzer dieser Theater über einen fahrbaren Theaterbau, langjährige Erfahrungen im Umgang mit Unterhaltungsangeboten und nicht zuletzt über ein Publikum verfügten, war eine Umstellung ihres Betriebs auf Filmvorführungen ohne großen Aufwand durchführbar. Diese Umstellung war deshalb lukrativ, weil das neue Medium rentabler als die Darbietung eines Liveprogramms auf der Bühne war. Bei der Umstellung von der Bühnenshow auf den Filmbetrieb wurde nicht nur die Unterhaltung des Publikums als Aufführungszweck beibehalten, sondern auch die bewährten kulturellen Praktiken: Programmformen ebenso wie die Werbung für die Show wurden übernommen. Innovativ war jedoch die Entwicklung zum narrativ-fiktionalen Film, der um 1905 zum dominanten Filmangebot der Wanderkinos wurde.

Ortsfeste Kinos wurden von Newcomern der Branche wie Händlern, Gastwirten und Handwerkern gegründet, die in einer wirtschaftlich schwierigen Lage waren. Möglich wurde diese Gründungswelle, da das Medium Film bereits durch die Wanderschausteller populär war und insbesondere französische Filmfirmen eine große Zahl an Filmen anboten. In Berlin, von wo die Gründungswelle ortsfester Kinos ausging, suchten Einzelhändler, deren Existenz durch die Warenhäuser bedroht war, 1905/06 nach einer neuen Verwendung ihrer Läden und fanden sie im Kinobetrieb. Die Besitzer der neuen ortsfesten Kinos bedienten sich des erfolgreichen Modells der Filmprogrammierung, das die oft seit Generationen in der Unterhaltungsbranche tätigen Schausteller mit ihren Wanderkinos entwickelt hatten. Weil es das erfolgreiche Modell der Wanderkinos gab, konnte sich eine in Unterhaltungsfragen unerfahrene Berufsgruppe mit dem Film derart schnell und erfolgreich etablieren. Entstand das Wanderkino in Deutschland also aus dem ambulanten Spezialitätentheater der Schausteller, so entwickelte sich das ortsfeste Kino aus einer wirtschaftlichen Krise filmfremder Branchen, die sich der von den Wanderschaustellern entwickelten, erfolgreichen kulturellen Praktiken bedienten.

Ich möchte abschließend zwei Forschungsperspektiven hervorheben: Erstens ist das hier vorgestellte Modell zur Kinoentwicklung in Deutschland zu überprüfen, wobei sowohl die Entstehung des Wanderkinos als auch die des ortsfesten Kinos weiter erforscht werden muß. Läßt sich die Entstehung der Wanderkinos relativ gut über zeitgenössische Fachzeitschriften erschließen, so muß die Entstehung der ortsfesten Kinos mittels Lokalstudien untersucht

werden. In Stadt- und Staatsarchiven läßt sich – oft mühevoll und dennoch nur lückenhaft – herausfinden, wer die Gründer der frühen ortsfesten Kinos waren. Mit dieser Arbeit haben wir begonnen. Zweitens lassen sich die hier vorgestellten Ergebnisse der Kinoforschung nutzen, um die Entwicklung der Auswertungsformen von Filmen in anderen Ländern weiter zu erforschen. Da es bisher nur wenige Studien zu einzelnen Unternehmen gibt, steht nicht fest, ob die *traveling exhibitors* in den USA nicht doch wichtiger als die *Vaudevilles* für die Verbreitung und kulturelle Prägung des Films waren, auch wenn scheinbar gute Gründe dagegen sprechen. Darüber hinaus läßt sich die Entstehung ortsfester Kinos in den USA untersuchen, indem man die am deutschen Beispiel gewonnene These überprüft, ob der Gründungsboom nicht auch hier von Berufsgruppen getragen wurde, die in ihrer wirtschaftlichen Existenz bedroht waren und die bisher mit dem neuen Medium nicht anders denn als Zuschauer in Berührung gekommen waren.

Anmerkungen

1 Der vorliegende Text beruht auf einem Vortrag, den der Autor am 2. 5. 2002 an der Universität Zürich gehalten hat. Allen Diskussionsteilnehmern sei an dieser Stelle gedankt.

2 Martin Loiperdinger, *Film & Schokolade: Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern*, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main, Basel 1999.

3 Eine ausführliche Darstellung der Forschungsergebnisse ist in einer Monographie geplant, die unter dem Titel *The Emergence of Cinema in Germany, 1895-1924* beim British Film Institute und zugleich in einer deutschen Ausgabe in der Reihe *KINtop Schriften* erscheinen wird. Vgl. auch ergänzend zum vorliegenden Text: Joseph Garnarcz, »The Origins of Film Exhibition in Germany«, in: Erica Carter, Tim Bergfelder, Deniz Göktürk (Hg.), *German Cinema Book*, British Film Institute, London 2002, S. 112-120 [im Erscheinen].

4 Robert C. Allen, *Vaudeville and Film 1895-1915: A Study in Media Interaction*, Arno Press, New York 1980; Richard Abel, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Lon-

don 1999; Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1990; Douglas Gomery, *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*, British Film Institute, London 1992.

5 Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinetographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar 1994, Kap. 1; Joseph Garnarcz, »Die Entstehung des Kinos aus dem Varieté: Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität«, in: Jörg Helbig (Hg.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1998, S. 244-256.

6 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.

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

8 *Der Komet*, Nr. 1042, 11. 3. 1905, S. 11.

- 9 Kinematograph Leilich, Programm für Samstag, den 19. September [1908], in: Polizei Direktions Akten zum Oktoberfest, Staatsarchiv München, Nr. 933 (1908).
- 10 Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchhandlung Winterberg, München 1991. Über den Film KINDERHEIM IN PARIS liegen keine Informationen vor.
- 11 Charles Musser, Carol Nelson, *High-Class Moving Pictures. Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920*, Princeton University Press, New Jersey 1991; Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington, London 1996, Kap. 1; Edward Lowry, »Edwin J. Hadley: Traveling Film Exhibitor«, in: John L. Fell (Hg.), *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1983, S. 131-143.
- 12 Vgl. Brooks McNamara, *Step Right Up*, University Press of Mississippi, Jackson 1995.
- 13 Ernst Kieninger, *Das ›Klassische Wanderkino‹ 1896-1914: Filmkommunikation auf dem Weg zur Institution am Beispiel Niederösterreich und Umland*, Diplomarbeit am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien 1992 (unveröffentlicht); Blaise Aurora, *Histoire du Cinéma en Lorraine: Du cinématographe au cinéma forain 1896-1914*, Editions Serpenoise, Metz 1996; Guido Convents, *Van kinoscoop tot café-ciné: De eerste jaren van de film in België 1894-1908*, Universitaire Pers Leuven, Leuven 2000; Aldo Bernardini, *Cinema italiano delle origini: Gli ambulanti*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2001.
- 14 Alexander Jason, *Der Film in Ziffern und Zahlen 1895-1925*, Deutsches Druck- und Verlagshaus, Berlin 1925, S. 22-23.
- 15 Polizeiakten der Stadt Kassel: Hessisches Staatsarchiv Marburg, Bestand 175, Nr. 549 f.
- 16 Herbert Birett (Anm. 10), Nr. 13564, Nr. 14882.
- 17 Richard Abel (Anm. 4), Kap. 2.
- 18 *Der Komet*, Nr. 2063, 8.11.1924, S. 13.
- 19 »Kinematographen in Berlin«, in: *Der deutsche Händler und Hausierer*, Jg. 1906, H. 13, 30. 12. 1906, S. 6.
- 20 Vgl. Käthe Lux, *Studien über die Entwicklung der Warenhäuser in Deutschland*, Gustav Fischer, Jena 1910, S. 189.
- 21 Otto Erich v. Wussow, *Geschichte und Entwicklung der Warenhäuser*, Verlag für Sprach- und Handelswissenschaft, Berlin 1906, S. 33.
- 22 Johannes Steindamm, *Beiträge zur Warenhausfrage*, E. Ebering, Berlin 1904, S. 10-11.
- 23 *Jahrbuch und Welt-Adressbuch für Kauf- und Warenhäuser*, Verlag der Zeitschrift Deutsche Confection, Berlin 1909, S. 340-343.
- 24 Jason (Anm. 14), S. 31.
- 25 Wussow (Anm. 21), S. 50.
- 26 Schätzung für die ortsfesten Kinos: 30 Spieltage pro Monat und Unternehmen; 360 Spieltage pro Jahr und Unternehmen; 6 Vorstellungen pro Tag; durchschnittliche Größe eines Ladenkinos: 150 Plätze.
- 27 *Der Komet*, Nr. 1497, 29. 11. 1913, S. 14.

Die Kunst des Filmezeigens – Kurzfilm und frühes Kino in der universitären Lehre

Niemand wundert sich, wenn an einem Konzertabend ein barockes Flötenkonzert zusammen mit einem Klavierstück von Brahms und einem Werk von Busoni zum Vortrag kommt. Daß hingegen im Kino die Kinder-Komödie *BOUT DE ZAN S'AMUSE* aus dem Jahr 1910 mit *FIRE WORKS* (1947) von Kenneth Anger und einem Film von Mathias Müller aus den 1990er Jahren in einem Programm verbunden werden, war bis vor kurzem unüblich. Dabei ist die Zeitspanne, die den Fundus der Filmgeschichte umfaßt, wesentlich kürzer als die der Musik: Der Film gehört der Moderne an. Man benötigte jedoch bislang im Kino immer einen Vorwand, um Filme verschiedener ›Epochen‹ zusammen zu zeigen: Das Werk William Wylers reicht von den kurzen Western der frühen 1920er Jahre bis zu den Hollywood-Farbspektakeln der 1950er und darüber hinaus; ein Themenschwerpunkt wie etwa Psychiatrie erlaubte Kenneth MacPhersons *BORDERLINE* von 1930 neben Milos Formans *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* aus dem Jahr 1975 vorzustellen. Die Möglichkeit jedoch, Filme der Jahrhundertwende mit solchen der 1980er Jahre zusammen zu programmieren, einfach, weil sie zuerst ›Film‹ sind – der in seiner Vielfalt ästhetischer Gestalt und geschichtlicher Aussage zum Vorschein gebracht werden will – das wird erst seit kurzer Zeit entdeckt.

Als wir 1995 in Berlin ein derartiges Programm vorstellten, war eine solche Konzeption noch vollkommen ungebräuchlich. Wir waren von Heinz Emigholz, dem Filmmacher und Professor an der Berliner Hochschule der Künste, für seine Reihe »Experimentelle Filmgestaltung« zu einem Vortrag eingeladen worden. Unter dem Titel »Blicke zurück nach vorn (Kurzfilm 1910-1990)« stellten wir im Kino Arsenal in der Welserstraße Filme aus der Frühzeit des Kinos und neuere Kurzfilme vor. In der Ankündigung hieß es unter anderem: »Das Programm experimentiert mit dem Effekt, der entsteht, wenn auf die trivialen Filme der Frühzeit ein film-künstlerisch sensibilisierter Blick fällt und umgekehrt die Kunst der kleinen Form der Lust am Trivialen begegnet.« In der Folge haben wir diese Weise der ›Montage‹ von Filmen aus dem ganzen 20. Jahrhundert mit anderen Filmen und zu anderen Themen und Anlässen vielerorts vorgeführt. Zum Beispiel in Linz, in Lissabon, Zürich, Basel, Thuis, in Berlin, Freiburg, Toronto – als Kinoprogramm und auf Festivals.

Der anfangs gezogene Vergleich mit vermischten Konzertprogrammen bringt andererseits auch zum Bewußtsein, daß das Erlebnis, an einem Abend

durch die Zeiten der Filmgeschichte zu gehen, nur mit Kurzfilmen möglich ist. Der Kurzfilm wurde jedoch an den Rand des Kinoereignisses gedrängt und spielt in der Filmgeschichtsschreibung eine untergeordnete Rolle. Bis in die 1910er Jahre hinein selbstverständliches Format des Kinofilms, wurde er einerseits in den Wochenschauen und Kulturfilmen noch bis zur Verbreitung des Fernsehens industriell weitergeführt, andererseits in seiner ästhetischen Bedeutung von der Avantgarde angeeignet. Sie hat bis heute bewußt und unbewußt das Gedächtnis des frühen Kinos bewahrt. Insgesamt mündet die Geschichte des Kurzfilms in seine Verdrängung aus dem Kino.

Festivals wie die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen haben dagegen die Aktualität dieses Formats behauptet. Wir haben zuerst im Rahmen der Organisation dieses Festivals die Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Programmierung von Kurzfilmen erfahren. Das war in den 1980er Jahren. Parallel dazu wurde das frühe Kino wiederentdeckt: Eine uns heute nicht mehr vertraute Welt des Kurzfilms tat sich auf. Wie sich später herausstellte, haben Entdeckung, Restaurierung und damit Zugänglichkeit der frühen Kurzfilme aus einer Sackgasse herausgeführt, in welche die Programmierung der jeweils neuesten Produkte dieses Formats geführt hatte.

Die Programmierung der aktuell produzierten Kurzfilme hat immer darunter gelitten, daß die Filmauswahl nach Werkkriterien stattfand, nicht nach Kriterien der Präsentation der Filme in einem Ensemble. Nach einer Woche gemeinsamer Sichtung der in den verschiedenen Ländern getroffenen Vorauswahl sah sich die Auswahlkommission der Oberhausener Kurzfilmtage mit einer Menge interessanter Filme konfrontiert, die zu zeigen beschlossene Sache war. Nun aber sollte aus der Menge dieser Filme ein Programm entstehen, und das hieß: Es galt, die einzelnen Filme so zusammenzustellen, daß sie sich gegenseitig stützten, einander zur Entfaltung, zum Strahlen verhelfen. Manches fügte sich schnell zusammen, aber regelmäßig gab es Notprogramme, in denen unter fadenscheinigen Begründungen zusammengebracht wurde, was nicht zusammengehörte; und immer blieben zwei, drei Filme übrig, die sich als nicht programmierbar darstellten. Auch fiel uns bei der gemeinsamen Arbeit auf, wie sehr wir aufgrund der Dominanz des abendfüllenden Spielfilms die Orientierung am Werk verinnerlicht hatten. Unter den Mitgliedern der Auswahlkommission, die beruflich der Filmkritik oder dem Filmemachen und Filmezeigen verbunden waren, gab es wenig Ahnung von dem, was ein Programm ist und sein kann. Ebenso selten waren Gespür und Geschick in diesem Feld ausgebildet.

Die Entdeckung des frühen Kinos hat die Herrschaft des langen Spielfilms in Frage gestellt, sie hat ein anderes Kino zum Vorschein gebracht. Im frühen Kino entfaltete der kurze Film den ganzen Glanz, das Abenteuer, die Welt der Gefühle, die Wunder des Sehens, wie sie dem Film überhaupt möglich sind. Und dieses Kino war nicht das marginale, für das insbesondere Festivals des experimentellen Films eine kleine Öffentlichkeit schufen, sondern es war das

Kino der Massen. Für die Gegenwart des kurzen Films hat die Vergegenwärtigung früher Filme daher vor allem zweierlei Bedeutung: Zum einen gibt sie – zumindest in unserem Bewußtsein – diesem Format sein Zuhause in der Mitte des Kinos zurück. Wir können uns gegen die Abdrängung des kurzen Films in die Museums- und Galerienecke wehren. Zum anderen aber hat sich der Fundus, aus dem heraus wir heute Kurzfilmprogramme schöpfen können, unermesslich erweitert.

In den 1990er Jahren wurde an der J.W. Goethe-Universität in Frankfurt am Main eine Professur für Filmwissenschaft eingerichtet. Das frühe Kino und seine Filme sind nicht nur ein zentraler Schwerpunkt der Lehre, sie bilden auch deren Basis. Was Film, was Kino ist, läßt sich nirgends besser zeigen als an den frühen Filmen, die das Spektrum der ästhetischen Möglichkeiten des Mediums entfalten und zugleich für ein breites Publikum gemacht sind. Durch das Entgegenkommen des Nederlands Filmmuseum in Amsterdam waren wir in der Lage, mehr als hundert 16mm-Kopien früher Filme zu kaufen. Sie sind das Herz unseres Filmarchivs. In der Einführungsveranstaltung sehen die ›Erstsemester‹ regelmäßig Filme wie ROCKS AND WAVES, AUX BORDS DE L'YÈRES, NATURE'S FAIREST oder LA RUCHE MERVEILLEUSE, DREAM OF A RABBIT FIEND, UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO, VOLENDAMMERS IN DE UITKIJK; sie sehen Filme mit Asta Nielsen aus den 1910er Jahren, Filme von Franz Hofer, von D. W. Griffith, von Léonce Perret oder Alfred Machin. Wir beginnen mit den frühen Filmen, weil sie die vorgefaßten Vorstellungen von dem, was Kino ist, erschüttern und weil sie einen weiten Horizont dessen, was Film sein kann, eröffnen. Unser Vorschlag, ein Filmtagebuch zu allen im Laufe eines Semesters gezeigten Filmen zu schreiben, wird von sehr vielen der teilnehmenden Studierenden aufgegriffen. Sie sind aufgefordert, genau zu beobachten und Worte zu finden für das, was sie sehen, was sie empfinden und wahrnehmen – vor allem Verstehen, vor aller Einordnung.

Von Empfindungen, Gefühlen zu sprechen, erweist sich als das Schwierigste. Zugleich ist es notwendig, wenn wir davon ausgehen, daß Film nur existiert, wenn er wahrgenommen wird. Diese Wahrnehmung ist nicht nur eine Aktivität unseres Auges, sondern nimmt unter Umständen unsere gesamte sinnliche Existenz in Anspruch. Ein Bewußtsein von dem, was ein Film ist, schließt daher die Reflexion auf die Gefühlsdimension ein. In einem über die Einführung hinausgehenden Seminar zum frühen Kino, das im Sommersemester 2000 und im Wintersemester 2000/01 stattfand, wurde ein Sprechen über Empfindungen erstmals richtig möglich, als es um die Musikbegleitung zu den Filmen ging. Eunice Martins, Stummfilmpianistin aus Frankfurt, die unter anderem seit einigen Jahren regelmäßig im Kino Arsenal in Berlin spielt, schlug verschiedene Begleitmusiken zu CONCORSO DELLA BELLEZZA FRA BAMBINI (1909) vor, einem 4-minütigen Film, der einen Schönheitswettbewerb von Kindern zeigt. Auf einmal wurde deutlich, wie die Gestimmtheit, das Gefühl, die Gedankenfärbung, welche die Musik uns vermittelt, den Film ver-

ändern, wie er Tiefe bekommt, gleichsam eine dritte Dimension erhält. Die Aufmerksamkeit wurde so darauf gelenkt, daß der Film mehr ist als das vermeintlich ›objektiv‹ Feststellbare, daß zu ihm die subjektive Erfahrung dazugehört; letztere ist nicht immer gleich, sondern verändert sich. Gleichzeitig löste sich das Vorurteil von den unbeholfenen, simplen, einfältigen frühen Streifen auf – ein Vorurteil, hinter dem die Gewöhnung an die optisch und akustisch aufwendigen Kinofilme heute steht. In das unhinterfragt Übliche mischt sich Neues.

Den Abschluß des erwähnten zweisemestrigen Seminars zum frühen Kino bildete ein vierteiliges öffentliches Programm mit Filmen unseres Archivs, das die Studierenden zusammenstellten, zu dem sie Musikbegleitung durch CDs und Bänder erarbeiteten, und das sie einem Publikum präsentierten. Mit diesem Projekt rückten wir Kino als Gegenstand der Filmwissenschaft in den Blick. Nicht nur existiert der Film allein, wenn er wahrgenommen wird, die Wahrnehmung eines einzelnen Films wird mitbestimmt durch die vielen Filme, die wir vor ihm gesehen haben, sie verändert sich durch Filme, die wir nach ihm sehen. Der Ort, der diesen Erfahrungszusammenhang bildet, ist das Kino und sein Publikum. Das Seminar zum frühen Kino sollte den Studierenden eine Einführung in diesen Erfahrungszusammenhang geben. Die filmhistorische Rekonstruktion reicht dazu nicht aus, es muß darum gehen, mit den frühen Filmen erneut Kino zu machen, gegenwärtiges Kino zu machen.

Im Laufe zweier Semester waren etwa vierzig bis fünfzig Filme (also nicht ganz die Hälfte unserer Sammlung) gesichtet worden, vorwiegend Filme von 3 bis 15 Minuten Länge, aber auch einige 30- bis 45-minütige. In die Kunst der Filmprogrammierung führten wir ein, indem wir auf einem Tisch im Seminarraum die Ingredienzien eines Currys ausbreiteten: Wie das Curry ist auch ein Programm mehr als die Summe seiner Teile, und wie im Curry kommt es auf die Einzelbestandteile an, aber auch auf ihre Dosierung. Vor allem jedoch sollte dieser Vergleich demonstrieren, daß ein Programm nicht allein mit dem Verstand, sondern vor allem mit den Sinnen komponiert wird. Für die Filmauswahl gaben wir eine ähnliche Leitlinie vor: Die Entscheidung sollte den eigenen Vorlieben folgen und das Votum dem gelten, was die Auswählenden selber sinnfällig überzeugt hatte. Dann wäre auch die Chance groß, daß ein heutiges Publikum, das nicht aus Filmstudierenden besteht, an dem Programm Interesse findet. Das gesamte Seminar traf die Auswahl der Filme und erarbeitete danach die Programmfolge. Wir planten zwei Abende mit jeweils zwei Programmen von etwa eineinhalb Stunden. Eine Mischung der Genres in einem Programm – Dokumentarisches, Komisches, Drama, Trickfilm u.ä. – wie sie aus der Frühzeit überliefert ist, schwebte als eine Orientierung vor, bildete aber kein schematisches Vorbild. Die Programm-Montage sollte filmästhetischen Kriterien folgen – etwa der Poesie der Einstellung, der Dynamik und Ruhe im Fluß des Films, der Farbigkeit und dem Schwarz-Weiß, den Licht- und Schatteneffekten – und nicht inhaltlich-thematischen.

Denn es ging ja darum, die Wahrnehmung des Publikums zu stimulieren und es nicht verstandesmäßig zu langweilen. Auch hier versuchten wir es wieder mit einem Vergleich aus dem kulinarischen Feld: Spaghetti zur Vorspeise, als Hauptgang und als Nachtisch sind ebenso ungenießbar wie ein Durcheinander von Fisch, Grießbrei, Pilzomelette und Wiener Würstchen.

Schwerpunkte für alle vier Programme waren relativ schnell gefunden: Zwei Programme sollten sich jeweils um einen der einzigen beiden längeren Filme – von jeweils 30 bzw. 40 Minuten Länge – gruppieren (LA CADUTA DI TROIA und DER GEHEIMNISVOLLE CLUB). Ein weiteres Programm hatte sich der Schwierigkeit zu stellen, ein Fragment zu präsentieren. Für das vierte Programm schließlich waren zwei Liebesfilme von 10 bzw. 20 Minuten Länge (GRAZIELLA LA GITANE und THE SIGNAL FIRE) in einen Kontext zu stellen. Doch abgesehen von solchen Anhaltspunkten wurden die ›Ouvertüren‹ der jeweiligen Programme und die Ausklänge hin und her überlegt, die Aufeinanderfolge zweier Filme in der Erinnerung ebenso ›abgeschmeckt‹ wie Kreuz- und Querverbindungen in einem Programm. Am Ende wurde das Ergebnis vieler Überlegungen in einer Probevorführung überprüft und der letzte Schliff vorgenommen. Danach mußte die Kinodarbietung erarbeitet werden. Dazu gehörten ein attraktiv gestaltetes Programmblatt und ein Poster, die Ausstattung von Raum und Foyer, der Ausschank von Getränken und das Angebot kleiner Speisen. Die zwei Semester währenden Sichtungen hatten aus einigen Studierenden erfahrene Projektionistinnen gemacht und die Diskussionen der Filme fanden ihren Niederschlag in kurzen Einführungen zu Beginn jeder Vorstellung. Auch dabei ging es nicht – oder nicht in erster Linie – um filmhistorische Information, sondern um Attraktion: Es ging darum, Aufmerksamkeit zu wecken, Lust auf die Filme zu machen.

Alle an dem Seminar teilnehmenden Studierenden waren in einer oder mehreren Funktionen an der Planung und Durchführung beteiligt, so daß ein gemeinsames Produkt zustandekam – und eine öffentliche Kinoerfahrung glückte. Der Erfolg der zwei Filmabende, mit jeweils zwei Programmen, war enorm – jedesmal ausverkauftes Kino und gute Stimmung. Die Programme sahen wie folgt aus:

Mittwoch, den 31. Januar 2001

Programm 1, 19 Uhr: UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO (I 1910), MOULIN ROUGE DANCERS (USA 1898), ROCKS AND WAVES (F 1911), LA CADUTA DI TROIA (I 1910), LITTLE TICH (F 1906).

Programm 2, 21 Uhr: L'ÂME DES MOULINS (F/NL 1912), LANGS DEN BENEDEN-LOOP DER TIJI-LI WONG (NL 1912), DER GEHEIMNISVOLLE CLUB (D 1913), THE POLICEMEN'S LITTLE RUN (F 1907).

Donnerstag, den 1. Februar 2001

Programm 3, 19 Uhr: CONCORSO DELLA BELLEZZA FRA BAMBINI (I 1909), DES ALTERS ERSTE SPUREN (Fragment, D 1913), DIE MACHT DES WALZERS (D 1907), A CAR RIDE IN THE PYRENÉES (F 1912), NATURE'S FAIREST (F 1912).

Programm 4, 21 Uhr: AUX BORDS DE L'YÈRES (F 1910), GRAZIELLA LA GITANE (F 1912), AU JAPON – FABRICATION DE GETAS (F 1911), THE SIGNAL FIRE (USA 1912), HAWAIANEILANDEN IN VOGELVLUCHT (USA 1916).

Eine derartige Arbeit mit frühem Kino an der Universität hat zur Folge, daß der Umgang mit den zunächst so fremden Filmen zur Selbstverständlichkeit wird – und zwar deswegen, weil die Erfahrung da ist, daß die alten Filme ein sinnliches Vergnügen machen und nicht nur zum filmgeschichtlichen Pflichtkurs gehören. Sie gefallen aber nicht zuletzt dadurch, daß sie in ihrer Projektion erstrahlen. Der Unterschied zwischen Videoreproduktion und Zelluloidprojektion wird nebenbei erfahren, und es bildet sich ein entschiedenes Urteil darüber, was vorzuziehen ist. Schließlich entsteht dadurch eine Aufmerksamkeit nicht nur für die Ästhetik des Films, sondern auch für seine Geschichte und deren materielle Überlieferung. Wollen wir Spezialisten in der Film- und Kinokultur ausbilden, müssen wir ein Wissen um den Zelluloidfilm und seine Projektion vermitteln. Aber auch wenn es um die neuen Medien geht, ist ein in der sinnlichen Erfahrung gründendes Unterscheidungsvermögen zwischen den Medien die Grundbedingung für eine kulturelle und nicht nur technologische Medienwissenschaft.

10 Jahre

KINTOP

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films
hrsg. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger

KINTOP 2: George Méliès – Magier der Filmkunst

ISBN 3-87877-782-5

KINTOP 3: Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann

ISBN 3-87877-783-3

KINTOP 4: Anfänge des Dokumentarfilms

ISBN 3-87877-784-1

KINTOP 5: Aufführungsgeschichten

ISBN 3-87877-785-X

KINTOP 6: Aktualitäten

ISBN 3-87877-786-8

KINTOP 7: Stummes Spiel, sprechende Gesten

ISBN 3-87877-787-6

KINTOP 8: Film und Projektionskunst

ISBN 3-87877-788-4

KINTOP 9: Lokale Kinogeschichten

ISBN 3-87877-789-5

KINTOP 10: Europäer in den USA

ISBN 3-87877-790-6

KINTOP 11: Kinematographen-Programme

ISBN 3-87877-791-4

Buchbesprechungen

Livio Belloï, *Le regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Editions Nota Bene, Québec / Méridiens Klincksieck, Paris 2001, 408 S., ill.

Die umfangreiche Studie Livio Bellois, hervorgegangen aus seiner Dissertation, befaßt sich mit vier Bildkonfigurationen des frühen Films, deren unterschiedliche Formen der Autor einer detailgenauen historischen Analyse unterwirft, um ihre Erscheinungs- und Funktionsweisen in all ihren Facetten und Transformationen nachzeichnen zu können: die Straßenszenen der Brüder Lumière; die von Belloï *vues attentatoires* genannten Bilder, in denen die Zuschauer scheinbar zur Zielscheibe einer Bewegung aus dem Bild heraus werden; die Panorama-Aufnahmen und die von ihnen bewirkte »Mobilisierung des Blicks«; schließlich die sogenannten »emblematischen Einstellungen«.

Belloï betrachtet all diese Konfigurationen als »Attraktionsbilder«, als Bildtypen, die dem »Kino der Attraktionen« entstammen, darin aber nicht völlig aufgehen, weil sie durchaus auch im klassischen narrativen Film in ähnlicher Gestalt, aber mit anderen Funktionen auftreten können. Gemeinsam ist den vier Konfigurationen, daß sie auf jeweils unterschiedliche Weise Aspekte oder Elemente enthalten, die sich dem Zuschauer gewissermaßen in einer Art Umkehrung des Blicks zuwenden – daher auch der Titel des Buchs: *Le regard retourné*. Der Autor bezieht sich hier ausdrücklich auf die Arbeiten des französischen Kunsthistorikers Georges Didi-Huberman, dessen Buchtitel *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Eds. Minuit, Paris 1992; deutsche Ausgabe: *Was wir sehen blickt uns an*, Wilhelm Fink Verlag, München 1999) als eine Art Leitmotiv den vorliegenden Band durchzieht.

In den Lumièreschen Straßenszenen ist es vor allem der Gaffer, der sich dem Operateur, der Kamera und somit letztlich dem Zuschauer zuwendet (vgl. dazu auch Bellois »Lumière und der Augen-Blick« in *KINtop* 4, 1995). Aus dieser scheinbar einfachen Begegnung zwischen den neugierigen Blicken der Passanten und dem Objektiv der Kamera entwickelt Belloï eine faszinierende Analyse der Bedingungen, unter denen solche Straßenszenen zustandekommen: Die Gaffer sind einerseits Teil dessen, was in der Aufnahme zu sehen ist, andererseits bedrohen sie oft genug deren Gelingen, weil sie tendenziell der Kamera den Blick verstellen. Das zwingt den Operateur wiederum dazu, Strategien zu entwickeln, die es ihm erlauben, die Situation so weit es geht zu kontrollieren und so das Ereignis, das er filmen will, auf die bestmögliche Weise einzufangen. Darüber hinaus sind die Passanten und vor allem die Gaffer gleichzeitig wiederum Teil des potentiellen Publikums, für das die Aussicht, sich selbst auf der Leinwand sehen zu können, einen besonderen Anreiz darstellt, die Vorführung zu besuchen. Die auf den ersten Blick oft so zufällig wirkenden Straßenszenen der Lumière-Operateure erweisen

sich im Licht der detailgenauen Untersuchung Bellois als das Resultat eines komplexen Geflechts von Beziehungen zwischen Filmendem und Gefilmten.

Die *vue attentatoire* erscheint als eine nahezu typische Bildkonfiguration des frühen attraktionellen Films, bei der die Grenze zwischen Leinwand und Zuschauersaal spielerisch als eine durchlässige dargestellt wird: Ob nun der Bandit Barnes in Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (Edison 1903) »ins Publikum« schießt oder in einem anderem berühmten Film dem Betrachter vorgeführt wird, *HOW IT FEELS TO BE RUN OVER* (Hepworth 1900), immer geht es darum, die Zuschauer zur fiktiven Zielscheibe dessen zu machen, was sich auf der Leinwand abspielt.

In diesem Zusammenhang diskutiert Belloi dann auch den angeblichen Schock- oder gar Panikeffekt, den der Film von der Einfahrt eines Zugs bei der ersten Vorführung des *Cinématographe Lumière* ausgelöst haben soll (vgl. hierzu auch Martin Loiperdinger, »Lumières ANKUNFT DES ZUGS. Gründungsmythos eines neuen Mediums« in *KINtop* 5, 1996). Belloi weist darauf hin, daß der Topos von der scheinbaren Gefahr nicht nur schon 1896 ein gängiges Motiv in Zeitungsartikeln und Anzeigentexten über Zugfilme ist, das dann bald auch in Filme wie *THE COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAFH* (Robert William Paul 1901) und *UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW* (Edwin S. Porter, Edison 1902) als Parodie Eingang findet, sondern daß z. B. auch bei der Vorführung von *ROUGH SEA AT DOVER* (Birt Acres 1895) in den USA 1896 behauptet wird, aufgrund der realistischen Darstellung hätten die Zuschauer in den ersten Reihen befürchtet, sie könnten naß werden. Für Belloi ist der Effekt dieser Art der *vue attentatoire* denn auch nicht der Naivität des frühen Publikums zuzuschreiben, sondern er sieht hier eine besondere Form des Attraktionsbilds, die bewußt die Fiktion einer solchen Grenzüberschreitung inszeniert und in ihrem Funktionieren an frühere Schaustellungen wie die Phantasmagorien anknüpft.

Ähnliches gilt auch für die dritte Bildkonfiguration, die Panorama-Aufnahme, die, wenn auch auf gänzlich andere Weise, ebenfalls Elemente einer historisch älteren Gattung bildlicher Darstellungen wieder aufnimmt. Das Kapitel schlägt den Bogen von Rundgemälden und *moving panoramas* zu den zahlreichen Spielarten der *phantom rides*, deren unterschiedliche Ausprägungen in allen Details diskutiert werden. In der Argumentation Bellois stellt die Panorama-Aufnahme in gewisser Weise eine Umkehrung der *vue attentatoire* dar: War es dort das Bild, das sich auf ein fiktives Gegenüber im Saal richtet und damit ein virtuelles *Objekt* des Blicks postuliert, so ist es nun das Bild als Resultat eines mobilen Blicks, das ein virtuelles *Subjekt* des Sehens impliziert. Die »Fiktion der Panorama-Aufnahme« (so der Titel des Kapitels) resultiert also in der Konstruktion eines schauenden Subjekts, wodurch diese Bildkonfiguration des frühen Kinos sich überraschenderweise in die Genealogie eines der gängigsten Verfahren des klassischen Erzählkinos, der sogenannten »subjektiven Kamera«, einfügt.

Die emblematische Einstellung schließlich – der Begriff ist den Arbeiten Barry Salts und Noël Burchs entlehnt – ist Teil einer Geschichte sowohl des Anfangs wie des Endes der Filme (zu letzterem Aspekt vgl. Bellois »Vielen Dank und auf Wiedersehen. Mitteilungen an das Publikum in den Kinoprogrammen der Frühzeit« in *KINtop* 5, 1996). Ließ sich die Einstellung des »ins Publikum« schießenden Banditen in *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (die damit gleich zwei Bildkonfigurationen zugeordnet werden kann) noch je nach Vorführungskontext am Anfang oder am Ende des Films einmontieren, gehen schließlich zwei unterschiedliche Spielarten aus der emblematischen Einstellung der Frühzeit hervor: einerseits die Bilder, mit denen in einer Art Vorspann in den 1910er Jahren die Darsteller – teilweise in ihren Rollenkostümen – präsentiert werden, andererseits die Schluß Einstellungen, die im Laufe der Zeit immer deutlicher als Teil der Erzählhandlung erscheinen. Hier, wie auch bei den anderen Bildkonfigurationen, sieht Bellois das Verhältnis zwischen frühem Kino und klassischem Spielfilm zwar nicht als bruchlose Kontinuität, aber auch nicht als radikale Differenz. Bellois spricht hier von *Rekonfigurationen*, wodurch die entscheidende Dimension der Funktionsänderung von einem Repräsentationsmodus zum anderen immer mitgedacht wird.

Livio Bellois Buch ist ein stimulierender Versuch, das frühe Kino als Teil einer allgemeinen Geschichte der filmischen Darstellung in Hinblick auf vier seiner wichtigsten Bildtypen zu diskutieren. Kenntnisreich und mit Hilfe zahlreicher Beispiele werden die vielen Facetten dieser Konfigurationen des Attraktionsbilds bis in ihre feinsten Verästelungen ausbuchstabiert. Dadurch wird die Lektüre bisweilen etwas spröde, doch der geduldige Leser wird dafür mit vielen neuen Einsichten belohnt. Wer sich ernsthaft mit der Ästhetik des frühen Films beschäftigen will, wird sich mit Livio Bellois Arbeit auseinandersetzen müssen.

Frank Kessler

Alison McMahan, *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema* (Women Make Cinema, vol. 3), Continuum, New York / London 2002, 384 S., ill., 35 \$.

Unter den Filmemachern der ersten Stunde kommt Alice Guy in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung zu. Guy, die sich nach der Trennung von ihrem Ehemann Herbert Blaché und seit ihrer Rückkehr nach Frankreich 1922 »Guy Blaché« nannte, trat 1894 zunächst als Sekretärin in die Firma Léon Gaumonts ein, für die sie laut Alison McMahan von 1897 bis 1906 als verantwortliche Produktionsleiterin über 400 Filme (darunter mehr als 100 Tonbilder) inszenierte. 1908 ging sie zusammen mit Herbert Blaché in die USA, um dort für Gaumont Tonbilder herzustellen. Von 1910 bis 1914 betrieb das Ehepaar in

Fort Lee, New Jersey, das selbst errichtete Solax-Studio, dessen Produktionsleiterin Alice Guy war und dessen Filmausstoß sie etwa zur Hälfte als Regisseurin bestritt. Bis 1920 produzierte und inszenierte sie auf Vertragsbasis für verschiedene Auftraggeber insgesamt weitere 35 Langspielfilme in den USA, bevor sie sich im Alter von 47 Jahren und als allein erziehende Mutter zweier halbwüchsiger Kinder vom Filmgeschäft zurückzog. Zuvor hatten sich alle Versuche, erneut in der französischen Filmindustrie Fuß zu fassen, rasch zer schlagen.

Als weltweit erste Frau, die kontinuierlich Filme schrieb, inszenierte und produzierte, hat Alice Guy einerseits bald nach ihrem Tod (1968) die Aufmerksamkeit der feministischen Forschung auf sich gezogen, deren anfangs vorrangig biographisch gelagertes Interesse 1976 zur Publikation ihrer Memoiren führte (die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel *Alice Guy. Autobiographie einer Filmpionierin 1873-1969*, tende Verlag, Münster 1981). Andererseits hat die für einen Pionier der Anfangsjahre des Kinos außergewöhnlich lange Dauer ihrer Filmarbeit von 1897 bis 1920 zu einer anhaltenden Debatte über den inneren Antrieb und die äußere Ursachen für den Verlauf ihrer Karriere geführt. In deren Mittelpunkt stehen die Fragen nach der Anpassungsfähigkeit ihres Inszenierungsstils an sich rapide verändernde Normen der Filmproduktion sowie nach ihrer Position innerhalb einer sich zunehmend nach kapitalistischen Prinzipien organisierenden und zentralisierenden (männerdominierten) Filmindustrie.

Als Ausnahmeerscheinung des frühen Kinos ist die Figur Alice Guys dabei seit jeher von zahlreichen Mythen und Spekulationen umgeben, in deren Schatten ihr Werk lange gestanden hat. Auch Victor Bachys erste umfassende Biographie *Alice Guy Blaché (1873-1968): La Première femme cinéaste du monde* (Institut Jean Vigo, Perpignan 1993) ist, obwohl sie in der filmographischen Erfassung von Guys nahezu unüberschaubarem Werk verdienstvolle Pionierarbeit leistet, hinsichtlich der Analyse und Interpretation der Filme selbst eher zurückhaltend. Akribisch in der Aufarbeitung der Quellen, präzise in der Beschreibung der Filme und sorgsam abwägend in der historischen Beurteilung des Materials korrigiert die Studie von Alison McMahan dieses bestehende Ungleichgewicht. Dabei räumt sie mit allen vorschnellen Verherrlichungstendenzen ebenso auf wie mit sich hartnäckig haltenden Vorurteilen. Zur ersten Kategorie gehört etwa die Behauptung, Alice Guy sei nicht nur die erste Filmemacherin gewesen, sondern auch die Regisseurin des ersten narrativen Films; zur zweiten etwa die Ansicht, Guys Aufstieg von der Sekretärin Léon Gaumonts zu dessen wichtigster kreativer Mitarbeiterin hätte seinen Ursprung nicht zuletzt in einer Liebesaffäre der beiden, oder der Untergang ihrer amerikanischen Produktionsfirma Solax wäre ein Resultat der versiegenden Produktivität Guys sowie der fehlenden unternehmerischen Weitsicht ihres Ehemanns Herbert Blaché.

Die sechs Kapitel des Buches, das eine beeindruckende Synthese von Re-

cherchebericht, Biographie, Werkmonographie und allgemeiner Geschichtsschreibung des frühen Kinos darstellt, sind jeweils um eine solche in der Literatur verbreitete These in Verbindung mit Werk und Person Alice Guys strukturiert, die auf der Grundlage des von der Autorin über ein Jahrzehnt zusammengetragenen Quellenmaterials und seiner umsichtig vergleichenden und kontextualisierenden Betrachtung entkräftet, relativiert oder erstmals qualifiziert wird. Chronologisch sind die ersten drei Kapitel der französischen (1896-1907/08), die folgenden beiden der amerikanischen (1910-1920) Schaffensperiode Guys gewidmet, ein abschließendes Kapitel behandelt als besonderen Aspekt ihre »Cross-Dressing«-Komödien.

Die Frage nach dem Status der Narrativität in Guys frühen Filmen nimmt McMahan dabei zunächst zum Anlaß einer grundsätzlichen Begriffs- und Funktionsklärung des »Narrativen« bzw. »Fiktionalen« in der Kinematographie vor der Jahrhundertwende. Angesichts der vielfältigen kulturellen und technischen Anknüpfungspunkte, die sie zu diesem Zeitpunkt noch mit Diskursen aus den Bereichen der Standphotographie, der Bewegungsanalyse und, wie die Autorin auf faszinierende Weise darlegt, der Aviatik verbinden, erscheint die Erzählfunktion vieler Filme als Neben-, wenn nicht gar Abfallprodukt gänzlich anders gelagerter, vor 1900 dominierender Werthierarchien. Damit läßt sich der Anspruch auf Originalität vorderhand von dem Vorhandensein fiktionaler Spielhandlungen ablösen. Mit Blick auf Alice Guy wirft die Frage nach der Originalität ihrer Filme allerdings noch ein historiographisches Problem ganz anderer Art auf, nämlich das der verbindlichen Zuschreibung und exakten Datierung einzelner Werke. McMahan gelingt der Nachweis, daß *SAGE-FEMME DE PREMIÈRE CLASSE*, jener Film, auf den sich die Anhänger der These, er sei der erste narrative Film im eigentlichen Sinne gewesen, berufen, tatsächlich erst 1902 entstand und nicht identisch mit, sondern ein Remake von Guys erstem Film *LA FÉE AUX CHOUX* (1896) gewesen ist. Dieser weist seinerseits kaum Merkmale der narrativen Integration und Fiktionalisierung des präsentierten Geschehens auf. Dies bedeutet jedoch nicht, daß Guy keine wichtige Rolle in der Entwicklung narrativer Sujets und Gestaltungsmittel spielte, wie McMahan im zweiten Teil des Kapitels überzeugend darlegt. Einerseits nämlich handelt es sich bei einer Vielzahl der frühesten Filme Alice Guys um »Kopien« Lumièrescher Produktionen, deren signifikante Abweichungen entsprechende Tendenzen aufweisen. Zum anderen kommt McMahan zufolge einem Film wie *MADAME A DES ENVIES* (1906) tatsächlich eine entscheidende Bedeutung in der Herausbildung des französischen Erzählfilms zu, da sich hier eine der frühesten Verwendungen von Nahaufnahmen zur Steigerung des dramatischen Effekts finden läßt.

Nachdem im zweiten Kapitel – dessen übergreifende Thesen zur Bedeutung des Tons für das frühe Kino unter dem Titel »Stummfilmgeschichte im Licht der Tonbilder« in *KINtop 8* (1999) vorab auf deutsch vorgelegt wurden – Guys alles beherrschende Bedeutung für Gaumonts frühe Tonbild-Produktionen

tion herausgestellt wurde, kehrt das dritte Kapitel zur Frage der Entwicklung eines prägnanten Erzählstils der Regisseurin zwischen 1902 und 1907 zurück. Dieser wurde laut McMahan von einem besonderen Augenmerk auf die Subjektivierung des Handlungsraums und die psychologische Kohärenz der Figuren definiert. Dieser Aspekt gibt sich in den Filmen Guys zeitlich früher zu erkennen als in den weitaus bekannteren, von Richard Abel und anderen als exemplarisch für die Innovation des französischen Erzählkinos zitierten Beispielen aus der Pathé-Produktion. Somit lassen sich, wie McMahans vergleichende Fallanalysen ähnlicher, teils identischer Sujets ergeben, nicht nur zwei unterschiedliche Firmenstile bestimmen, da Pathé-Remakes von Gaumont/Guy-Produktionen das Gewicht zumeist von der psychologischen Figurenzeichnung auf dramatische Aktionen und kausalen Handlungsverlauf verschieben. Auch finden sich damit zwei wichtige Merkmale des Übergangs vom ›Kino der Attraktionen‹ zum ›Kino der narrativen Integration‹, die die bisherige Forschung auf die Jahre zwischen 1904 und 1907 datiert, bereits in Filmen Alice Guys aus den Jahren 1902/03 vorweggenommen.

Wohl nicht ganz zu Unrecht verweist McMahan in diesem Zusammenhang darauf, daß Regisseure wie Ferdinand Zecca, Louis Feuillade, Léonce Perret oder Victorin Jasset ihre ersten Erfahrungen im Filmgeschäft als Guys Mitarbeiter in verschiedenen Funktionen bei Gaumont gesammelt haben. Wie Produktionsabläufe und Dreharbeiten der Stummfilm- und Tonbildproduktion unter der Leitung Guys vonstatten gingen, rekonstruieren die der Zeit bis 1906 gewidmeten Kapitel in bisher nicht gekannter Fülle und Genauigkeit. Dies erlaubt der Autorin in den beiden der amerikanischen Periode Alice Guys gewidmeten Kapiteln fundierte Einschätzungen über Kontinuitäten und Brüche in der Arbeitsweise der Produzentin und Regisseurin zu treffen. Dieser produktionshistorische Ansatz, verbunden mit einer äußerst sensiblen analytischen Arbeit an den überlieferten Filmen der Solax, läßt die Merkmale einer Anpassung an den amerikanischen Publikumsgeschmack (etwa in Guys frühen ›Western‹, d. h. ›militärischen‹ Dramen) in eine produktive Konstellation zu einer Reihe von stilistischen Rückgriffen und thematischen Fortführungen bringen: So besteht, wie McMahan herausarbeiten kann, ein zentraler Werkzusammenhang zwischen Guys amerikanischen ›Melodramen der Vergebung‹ und ihren früheren, vom Katholizismus geprägten ›Wunder-‹ und ›Weihnachtsfilmen‹, die in den letzten Jahren bei Gaumont zu ihren bevorzugten Genreformaten gehört hatten. Neben dem Phänomen des »Cross-Dressing« und eines bewußten Spiels mit Geschlechterrollen und Zuschauererwartungen, das Guys komische Sujets aller Schaffensperioden aufweisen und das traditionell die Aufmerksamkeit der Forschung erregt hat, entdeckt McMahan in diesem Punkt auch für die Dramen eine identifizierbare Handschrift, die sich auf spezifisch weibliche Autoren- und Rezeptionsperspektiven beziehen läßt.

Im Zentrum des fünften Kapitels stehen Krise und Untergang der Solax

Company um die Jahreswende 1913/14. McMahans Kernargument wendet sich vehement gegen eine Sichtweise, die persönliches Versagen als Hauptursache für das Scheitern der Solax zur Geltung bringt: Mit dem Versuch einer vertikalen Integration des Studios habe Herbert Blaché im Gegenteil alles Notwendige zur Rettung der Solax unternommen. Entscheidend, so die These McMahans, sei vielmehr die prekäre Anbindung des Studios an den amerikanischen Vertriebssektor gewesen, zumal es mit seinen Produkten im Machtkampf zwischen den Mitgliedern des Trusts und den Independents in eine zunehmend ungünstige Position geriet, die schließlich auch die Gründung eines eigenen Verleihs nicht mehr korrigieren konnte.

Eine fünfzig Seiten starke Filmographie, die – auf Victor Bachys Arbeit aufbauend – sämtliche Alice Guy zugeschriebenen Filme verzeichnet und den Überlieferungsstand dokumentiert, bildet neben zwei kurzen Texten von Sabine Lenk (über die Zusammenarbeit von Forschern und Archivaren bei der Identifizierung von Filmen Alice Guys) und Graham Melville (über die Bestände von Guy-Filmen im NFTVA, London) den Anhang eines Buches, das nicht nur für die Alice Guy-Forschung neue Maßstäbe setzt.

Michael Wedel

Pelle Snickars: *Svensk film och visuellt masskultur 1900* [Schwedischer Film und visuelle Massenkultur um 1900], Aura förlag, Stockholm 2001, 278 S., reich ill.

Das Institut für Filmwissenschaft der Universität Stockholm ist seit Mitte der 1990er Jahre mit zahlreichen Publikationen hervorgetreten, die den traditionellen Arbeitsschwerpunkt im Bereich einer national orientierten Filmhistoriographie an der gegenwärtigen globalen Forschungsagenda relativieren. Frühe Filmgeschichte wird nun tendenziell als Mediengeschichte, insbesondere als Kultur- und Technikgeschichte des Films entfaltet, wobei die internationalen und intermedialen Bezüge der Produktion und ihrer Ästhetik in den Vordergrund rücken. Themenhefte der Zeitschrift *Aura* zur »Technologie« (Jg. 3, Nr. 3-4, 1997) sowie zu »Stadt und Film« (Jg. 4, Nr. 2-3, 1998), Astrid Söderbergh Widdings Studien zur Produktion der AB Hasselblad (*Stumfilm i brytningstid*, 1998; vgl. *KINtop* 9, S. 151-166), Konferenzbände wie *Moving Images. From Edison to the Webcam* (2000) und Dissertationen wie die nun von Pelle Snickars vorgelegte zeugen von dieser produktiven Umorientierung.

Mit dem Titel »Schwedischer Film und visuelle Massenkultur« läßt Snickars dabei zunächst an jene mitunter etwas modischen Versuche denken, aus regional begrenztem Quellenstudium sozialtheoretisch verallgemeinerte Aussagen zur »modernen Wahrnehmungsgeschichte« abzuleiten. Der Autor

betrifft ein vermintes Feld, wenn er seine Arbeit explizit in den Kontext von *visual mobility studies* wie Guiliana Brunos *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari* (Princeton University Press, Princeton 1993) stellt (S. 17). Ein Feld zudem, das, wie es scheint, auf den ersten Blick nicht einfach zu überschauen ist: Es geht um den frühen Film im Kontext der visuellen Unterhaltungsmedien der Moderne (nicht nur) in Schweden, wobei die Entwicklung einer historischen Medientheorie den Fluchtpunkt der historischen Darstellung bildet.

Umso überraschender ist bei diesem ambitionierten Anliegen, daß Snickars von den Fallstricken einer ›kulturellen Hermeneutik‹ nur selten ins Stolpern gebracht wird. Er begrenzt das Feld der ›modernen Massenkultur‹ auf die Produktions- und Konsumptionsmodi vier damals aktueller Bildmedien, wobei er sorgfältig zwischen deren wechselnden ästhetischen Formen und den jeweils adressierten Teilöffentlichkeiten differenziert. Die Gliederung der Arbeit folgt dabei der topographischen Motivik der frühen Bildmedien und organisiert ihr Material räumlich: In vier Kapiteln wird jeweils ein Zeitpunkt der Mediengeschichte zwischen 19. und 20. Jahrhundert herausgegriffen und mit »panoramatischen« Aufsichten und »mikrohistorischen« Nahaufnahmen kartographiert. Konkret geht es um das Genre topographischer Bilder, wie es sich in den Medien Kaiserpanorama, Skioptikon, Ansichtskarte und Kinematograph zwischen 1889 und 1911 herausbildet, um die Konstanten in der Ortsmotivik und den Wandel von Bildformat, Apparatur und Inszenierung des Topographischen. Zwei Funktionskreise des Genres dienen Snickars als ständiger Bezugshorizont der Argumentation. Zum einen haben es massenproduzierte Bilder geographischen Inhalts gestattet, als Substitut für das Reisen verwandt zu werden. Zum anderen ließen sie sich als historisches Dokument der abgebildeten Orte betrachten (S. 21f.). Die Nutzungskontexte der Filme als simulierte Reisen und geographische Dokumentationen werden nicht nur an der historischen Rezeption belegt, sondern von Snickars auch als Koordinaten historischen Fragens über den Zeitraum der Untersuchung hinaus empfohlen.

Bemerkenswert ist dabei, wie der Autor ein Netz an Begründungszusammenhängen ausspannt zwischen den thematisierten Medien, Orten und Publika, wie er diachron und synchron immer wieder neu auf das Genre topographischer Bilder perspektiviert und die möglichen Einwände einer teleologisch und monokausal verfangenen Modernitäts-Rhetorik abschüttelt. Daß ihm dies gelingt, hängt sicherlich auch damit zusammen, daß ein roter Faden der historischen Erzählung durch alle Kapitel hindurch sichtbar bleibt. Diesen Faden nimmt Snickars im Jahr 1889 auf (1. Kapitel), als in Stockholm die erste Filiale von August Fuhrmanns Kaiserpanorama eröffnete. Er schildert die Konkurrenzsituation des »Panorama International« zu anderen Medien des weitverzweigten Stockholmer Ausstellungs- und Unterhaltungsangebots (darunter dem städtischen Wachsfigurenkabinett) und erklärt dessen Durch-

setzungskraft aus seinen »visuellen Symbiosen« (S. 59). So deutet er das Zusammenspiel einer kreisförmigen Positionierung der Betrachtenden mit der linearen Tiefenperspektive des Stereobildes als eine vorweggenommene Synthese von Panorama und *phantom ride*; er sieht im Kaiserpanorama aber auch den pädagogisch-wissenschaftlichen Bilddiskurs des Skioptikons und den Unterhaltungsdiskurs des Stereobildes mit der kindlichen Faszination für die *Laterna magica* integriert (ebenda). Gerade die pädagogisch-didaktischen Qualitäten des Mediums begünstigten es dabei auch gegenüber den anderen Medien (S. 58f.). Snickars analysiert die Bildästhetik und serielle Anordnung der Städte- und Landschaftsbilder, bevor er den Faden ab dem Jahr 1897 (2. Kapitel) neu aufnimmt und zu einem ganzen Gewebe institutioneller und medialer Bezüge verstärkt. Er benennt die geographischen Skioptikonbilder, die schwedischen Ansichtskarten und die frühe *Lumière*-Produktion als drei »Traditionslinien«, aus der sich die spätere nichtfiktionale Produktion der Svenska Bio speiste. Ausführlich beschreibt er, wie der Schwedische Verein für Tourismus (Svensk turistföreningen) in seiner photographischen Sammlung, mittels Reisehandbüchern, Ausstellungen und der Errichtung von Aussichtstürmen Örtlichkeiten zu Sehenswürdigkeiten rahmte, die dann als *vues* millionenfach auch auf Ansichtskarten zirkulierten. Der touristischen Annäherung an menschenleere Städte, Interieurs und Landschaften stellt er die Produktionspolitik der Firma *Lumière* entgegen, die sich eben dadurch ausgezeichnet habe, daß sie die Menschen ins Bildfeld rückte. Im dritten Kapitel – um 1907 – skizziert er die »idealisierten kinematischen Topographien« (S. 158) des Reisefilms und den besonderen Reiz des lokalen Films. Dieser bestand seiner Meinung nach u. a. darin, daß nicht nur der Aufführungsort zur eigentlichen Attraktion der filmischen Darstellung wurde (Städtefilme wurden in den Städten gezeigt, in denen sie aufgenommen waren), sondern auch die inszenierte Begegnung zwischen Kameraauge und menschlichem Blick, deren »prototypischer *Mise-en-scène*« (S. 148) sich auch die Städtefilme der Svenska Bio verpflichteten. Schließlich stellt der Autor (Kapitel 4) jenen internationalen Trend zur *bricolage*, zur Authentifizierung fiktiver Narrationen durch die Integration nicht-fiktiver Ortsaufnahmen vor, der um 1911 bei schwedischen Produktionen wie etwa *EMIGRANTEN* (Svenska Bio 1910, Regie: Robert Olsson) zu beobachten war. Am Ende konstatiert Snickars in einer »Koda« eine Umfunktionalisierung der früheren Bilddiskurse zum Zwecke der visuellen Dokumentation in der museumspädagogischen Arbeit des Stockholmer Nordiska Museet. Er erkennt darin einen Beleg für seine These, daß sich die mediale Verwendung des topographischen Genres im Zeitraum 1890-1910 verschiebt, daß eine historische Bewegung von eher räumlichen zu zeithistorischen Motiven, von der Simulation zur Dokumentation, vom menschenleeren Bild zum Menschen im Bild, vom Markt zum Museum abzeichnet.

So gelungen Snickars' historische Interpretation im Ganzen ist, so bleiben

doch auch einige Fragen offen. Weitere Vertiefung verdiente etwa die These des dem topographischen Genre und seinen Medien zugeschriebenen Simulations- und Dokumentationscharakters. Inwieweit läßt sich etwa den Reisesuggestionen pauschal eine »demokratisierende Tendenz« (S. 22) zuschreiben? Manch andere Antwort auf die Frage nach der sozialen Funktion der visuellen Medien um 1900 wird durch nachgeschobene Gemeinplätze trivialisiert. So etwa, wenn die Durchsetzungskraft des Kaiserpanoramas – in Paraphrase eines Zitates aus Stephan Oettermanns Standardwerk – über dessen Charakter als »imperialistischer Peepshow« (S. 56) erklärt wird. Oder wenn der Autor die Faszination des Zuschauers, sich selbst auf der Leinwand zu entdecken, »psychoanalytisch« als »Narzißmus« abtut (S. 173). An anderen Stellen hätte man sich eine größere Eigenständigkeit gegenüber bekannten Forschungsthesen (Tom Gunning, Livio Belloi u. a.) gewünscht, und die synchrone Darstellung bedingt schließlich auch hin und wieder Unübersichtlichkeiten. So sind etwa Informationen über Gestaltungsweisen des Stereobildes über verschiedene Stellen des Textes verteilt, was auch zu Redundanzen führt (etwa S. 70). Nichtsdestoweniger arbeitet Snickars an spannendem Material – in über 80 Abbildungen dem Buch beigegeben – Ansätze einer induktiven Theoretisierung der frühen Mediengeschichte heraus, deren Argumente weiter zu entwickeln lohnend scheint. Es ist nicht zuletzt die reichhaltige Illustrierung mit Standbildvergrößerungen, Postkarten- und Stereobildreprints, die ganz vergessen läßt, daß die Studie ursprünglich aus der Auswertung von Periodika hervorging.

Patrick Vonderau

Die Redaktion hat erhalten

Heinz Dieter Finck, Michael T. Ganz, *Bourbaki Panorama*, Werd Verlag, Zürich 2002, 76 S. mit zahlreichen, auch farbigen Abb., 39,90 SFR.

Ansprechend gestalteter und informativer Katalog des neu restaurierten Bourbaki-Panoramas von Edouard Castres in Luzern; mit einer farbigen Ausklapptafel des gesamten Rundgemäldes.

Gian Piero Brunetta (Hg.), *Storia del cinema mondiale*, vol. V: *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Turin 2001, 1239 S., ill., 82,63 €.

Letzter Band der großen italienischen Weltgeschichte des Films mit Beiträgen zur Frühzeit von Carlo Alberto Zotti Minici über optische Kenntnisse und Schauspiele vor Lumière, von Giovanni Fiorentino zu Gebrauchsweisen der Photographie als Kontext für den photographischen *Cinématographe*, Carlo Montanaro über Filmtechnik, André Gaudreault zu Geschichtsschreibung und Theorie des frühen Kinos, Alberto Boschi über die Ursprünge der Filmtheorie vor 1920.

Philippe Dujardin, André Gardies, Jacques Gerstenkorn, Jean-Claude Seguin (Hg.), *L'Aventure du Cinématographe*. Actes du Congrès mondial Lumière, Université Lumière Lyon 2, Aléas, Lyon 1999, 371 S., 21,34 €.

Akten des Lyoner Lumière-Kongresses 1995 mit 39 Beiträgen zu Entstehung und Verbreitung und zur Ästhetik der Lumière-Filme.

Richard Abel, Rick Altman (Hg.), *The Sounds of Early Cinema*, Indiana University Press, Bloomington / Indianapolis 2001, ill., 327 S., 22,95 \$.

Sammelband mit Vorträgen, die auf dem 5. Internationalen Kongreß von Domitor, des Fachverbands zur Erforschung des frühen Films, in Washington präsentiert wurden. Gegenstand war die Dimension des Tons im frühen Kino, was hier nicht nur die Technik, sondern auch die Begleitmusik, Geräuschemacher, Vorführpraktiken sowie stilistische Aspekte bei der Darstellung des Tons zu stummen Filmen mit einschließt.

Laura Vichi (Hg.), *L'uomo visibile / The Visible Man*, Forum, Udine 2002, ill. 421 S., 25,50 €.

Akten des 8. internationalen filmwissenschaftlichen Kongresses 2001 in Udine zum Thema Schauspieler im Film. Mit Beiträgen zum frühen Kino von Jon Burrows, Cobi Bordewijk, André Gaudreault / Frank Kessler und Jean-Pierre Sirois-Trahan.

Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, edition text + kritik, München 2002, 346 S., ill., 23,50 €.

Kohärente Edition von teils bereits publizierten, neubearbeiteten und teils unveröffentlichten Beiträgen Elsaessers zu zentralen Aspekten deutscher Film- und Kinogeschichte aus Sicht der New Film History (ausführliche Besprechung in der nächsten *KINtop*-Ausgabe).

Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hg.), *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*, edition text + kritik, München 2002, 429 S., ill., 29,50 €. Sammlung von Beiträgen über populäre Genres, Stars und Filmformen der deutschen Kinematographie bis 1918; größtenteils bereits auf englisch erschienen (in dem von den Herausgebern besorgten *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1996). Originalbeiträge von Jeanpaul Goergen über das vergessene Genre des pikanten Films, von Michael Wedel über Mime Misus Ereigniskino, besonders seinen Titanic-Film IN NACHT UND EIS (1912), und von Klaus Kreimeier zur Kaiser-Ikone in einem Wiener Kino 1910; deutsche Übersetzungen anderweitig publizierter Artikel von Heide Schlüpmann über Melodrama und soziales Drama, von Ramona Curry über Henny Porten im Ersten Weltkrieg, von Michael Wedel über Harry Piel in den Niederlanden und von Sabine Hake zu selbst-referentiellen Filmen des wilhelminischen Kinos.

Gabriele I. Mages, *Phänomene eines medialen Konstrukts. Die Darstellung des Todes im frühen deutschen Film*, Ars Una Verlagsgesellschaft, Neuried 2001, 325 S., 49 €.

Die Dissertation untersucht Todesdarstellungen in klassischen deutschen Stummfilmen von DER STUDENT VON PRAG (1913) bis METROPOLIS.

Assenka Oksiloff, *Picturing the Primitive: Visual Culture, Ethnography and Early German Cinema*, Palgrave, New York 2001, ill., 227 S., 30 £.

Untersuchung zur Darstellung des ›primitiven‹ Körpers durch das, retrospektiv, ebenfalls als ›primitiv‹ bezeichnete Kino im Zusammenhang sowohl anthropologisch-ethnographischer wie filmästhetischer Debatten der 1910er und 1920er Jahre.

Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, The Modern Library, Random House, New York 2000, 201 S., 14,95 \$.

Reprint der zweiten erweiterten 1922er Ausgabe dieses Klassikers der frühen Filmtheorie, der Ende 1915 in Filmkreisen der USA Furore machte und zum Kursbuch der ersten amerikanischen Filmkritiker avancierte.

Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition. Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*, University of Wisconsin Press, Madison 2001, ill., 306 S., 24,95 \$.

Untersuchung zum sogenannten *transitional cinema* der Jahre zwischen 1907 und 1913 in Hinblick auf Veränderungen in Stil und Narration auf der Grundlage eines breiten Korpus von Filmen der wichtigsten amerikanischen Produktionsgesellschaften. Im letzten Teil des Bandes wird das Phänomen anhand von sechs Filmanalysen illustriert.

Paolo Cherchi Usai (Hg.), *The Griffith Project. Vol. 5: Films Produced in 1917*, BFI, London 2001, 212 S., 40 £.

Fünfter Band der kommentierten Filmographie David Wark Griffith', die parallel zu der von den Giornate del Cinema Muto organisierten Retrospektive veröffentlicht wird. Neben ausführlichen filmographischen Angaben, dem Abdruck der Inhaltsangabe aus dem *Biograph Bulletin* sowie einer Zusammenfassung der Handlung findet man

zu jedem Film eine Analyse. Autoren sind u. a. Richard Abel, Eileen Bowser, Tom Gunning, Russell Merritt und Kristin Thompson.

Pearl Bowser, Jane Gaines, Charles Musser (Hg.), *Oscar Micheaux & His Circle. African-American Filmmaking and Race Cinema of the Silent Era*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2001, 353 S., reich ill., Hardcover, 44,95 \$.

Zur Micheaux-Retrospektive der Giornate del Cinema Muto erschienener, üppig ausgestatteter Konferenzband mit Beiträgen u. a. zur Antwort des afro-amerikanischen Regisseurs auf *BIRTH OF A NATION* und zur Behandlung ethnischer Filme in der afro-amerikanischen Presse.

Andrew Higson (Hg.), *Young and Innocent? The Cinema in Britain, 1896-1930*, University of Exeter Press, Exeter 2002, 420 S., ill., 25 £.

Akten des Kongresses »Cinema, Identity, History: An International Conference on British Cinema« an der University of East Anglia 1998. Beiträge zu frühen britischen Filmen und Filmpionieren von Simon Popple, Frank Gray, Andrew Higson, Luke McKernan und Jon Burrows; außerdem zur Disziplinierung des Publikums von Lise Shapiro Sanders, zu britischen Kinobauten von Nicholas Hiley und zu Einsatz und Rezeption amerikanischer Filme in Britannien 1914-1918 von Michael Hammond. Überaus hilfreich sind die *Guides to Bibliographical and Archival Sources* von Stephen Bottomore (bis 1914) und Jon Burrows (1914-1930).

Alan Burton, Laraine Porter (Hg.), *The Showman, the Spectacle & the Two-Minute Silence. Performing British Cinema Before 1930*, Flicks Books, Wiltshire 2001, 105 S., ill.

Akten des British Silent Cinema Weekend 2000 in Nottingham, mit mehreren Beiträgen zum frühen britischen Kino, u. a. Joe Kembers zu Grimassenfilmen und Vanessa Toulmin zu Wanderkinematographen 1896-1911 auf der Nottingham Goose Fair.

Alan Burton, Laraine Porter (Hg.), *Crossing the Pond. Anglo-American Film Relations Before 1930*, Flicks Books, Wiltshire 2002, 119 S., ill.

Akten des British Silent Cinema Weekend 2001 in Nottingham, mit mehreren Beiträgen zur Frühzeit, u. a. Luke McKernan zur amerikanischen Film Invasion 1894-1903.

Jacques Malthête, Laurent Mannoni (Hrsg.), *Méliès, magie et cinéma*, Paris-Musées, Paris 2002, ill., 280 S., 39 €.

Reichhaltig illustrierter Katalog zu einer Ausstellung in Paris zum Werk des französischen Filmpioniers. Einer der Schwerpunkte waren die Zaubernummern Méliès' in seinem Théâtre Robert-Houdin, zu denen viele bislang kaum bekannte Dokumente gezeigt wurden. Der Katalog enthält Beiträge von Jacques Malthête, Laurent Mannoni, Christian Fechner, Thierry Lefebvre und Laurent Le Forestier.

Marina Dahlquist, *The Invisible Seen in French Cinema before 1917*, Aura förlag, Stockholm 2001, 314 S., mit zahlreichen, teils farbigen Abb.
Inspirierende Dissertation über die Erscheinungen des Unsichtbaren in französischen Trick- und Detektivfilmen.

Aldo Bernadini, *Gli ambulanti. Cinema italiano delle origini*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2001, ill., 195 S., 25 €.

Umfassende Monographie zum Wanderkino in Italien 1896-1908 mit einer resümierenden Darstellung seiner Entwicklung und reichhaltigen Informationen in einem Who's Who der beteiligten Firmen und Personen; im Anhang Chronologien zu den ersten Filmvorführungen und zu den Lumière-Aufführungen 1896/97 in Italien sowie ein Verzeichnis der ersten ortsfesten Säle 1896-1909.

Mauro Bonetto, Paolo Caneppele, *Tutto esaurito... Gli spettacoli cinematografici a Bolzano 1896-1918*, Provincia autonoma di Bolzano-Alto Adige, Centro Audiovisivi Bolzano, Bozen 1999, 319 S., reich ill.

Hervorragend ausgestattete Monographie zur frühen Kinogeschichte Bozens mit zahlreichen ganzseitigen Reproduktionen von deutschsprachigen Inseraten, die den Band zu einer Fundgrube für Kinohistoriker machen. Zu beziehen über Centro audiovisivi, Via Cappuccini 28, Bolzano, e-mail: audiovisive@provincia.bz.it

Marco Bonetto, Paolo Caneppele, *Inizi lo spettacolo! Storia del cinematografo a Trento (1896-1918)*, Museo storico in Trento, Trient 2001, 335 S., ill., 19,80 €.

Lückenlos recherchierte Monographie zu Wanderkinematographen und ortsfesten Kinematographentheatern in Trient bis zum Ende des Ersten Weltkriegs.

Riccardo Redi, *Film d'arte e teatro: la breve parabola di Ugo Falena*, Cuaderni di ›Immagine‹ VII, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Rom 2000, 103 S., ill., 7,74 €.

Monographie über den – neben Gerolamo Lo Savio – maßgeblichen Regisseur der Pathé-Tochterfirma Film d'Arte Italiana.

Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 22, no. 3, 2002, *Visible Evidence – But of What? Reassessing early non-fiction cinema* (hg. von Frank Kessler), ill., 168 S., Jahresabo 50 \$ für IAMHIST-Mitglieder.

Sondernummer zum frühen nichtfiktionalen Film. Kirsten Whissel zur Praxis nachgestellter Schlachten von Buffalo Bills Wildwest-Shows bis zum frühen Kino; Nanna Verhoeff und Eva Warth zur Kombination dokumentarischer und inszenierter Einstellungen bei Stadt- und Landschaftsaufnahmen; Uli Jung zu deutschen Lokalaufnahmen; Pelle Snickars und Mats Björkin zur Analyse schwedischer Reisebilder mit Hilfe kartographischer Theorien; Wolfgang Fuhrmann zu Filmvorführungen der Deutschen Kolonialgesellschaft; Martin Loiperdinger zur Filmpropaganda des Deutschen Flottenvereins; Jennifer Horn zu Edisons »Conquest Program« 1917; Elizabeth Wiatr zum Einsatz von Industriefilmen der 1910er Jahre für Unterrichtszwecke; Oliver Gaycken zu populärwissenschaftlichen Filmen.

Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image before 1914, vol. 1, no.2, 2001, 111 S., 10 £ im Abo.

Beiträge von Patrizia Di Bello, David Mayer und Helen Day-Mayer, Paul Braithwaite, J. A. Sokalski und Tony Fletcher zu verschiedenen Aspekten visueller Unterhaltung im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert.

Film History, vol. 13, no. 1, 2001, *Nordic Cinema* (hg. von John Fullerton), ill., 108 S., 10 £ im Abo.

Mark Sandberg zum frühen dänischen Film, Gunnar Iversen zu den *Hale's Tours* 1907 in Norwegen, John Fullerton zum kulturellen Kontext der Rezeption von Sjöströms *THE GIRL FROM THE MARSH CROFT* (1917); außerhalb des Schwerpunkts eine Studie von André Gaudreault zu Schnitten und Klebestellen in Lumière-Filmen.

Film History, vol. 13, no. 2, 2001, *Non-Fiction Film* (hg. von Stephen Bottomore), ill., 110 S., 10 £ im Abo.

Studien zum frühen nichtfiktionalen Film von Vanessa Toulmin, Paula Amad, Stephen Bottomore und Charles Grimm.

Film History, vol. 13, no. 3, 2001, ill., 97 S., 10 £ im Abo.

Wiederabdruck einer Studie aus dem Jahr 1919, *Motion Pictures as a Phase of Commercialized Amusement in Toledo, Ohio* von Rev. J. J. Phelan, Ph.D.

Film History vol. 13, no. 4, 2001, *Before Screwball* (hg. von Lea Jacobs), ill., 116 S., 10 £ im Abo.

Mit einem Beitrag von Billy Budd Vermillion zu *Remarriage*-Komödien der 1910er Jahre.

Film History, vol. 14, no. 1, 2002, *Film / Music* (hg. von Richard Koszarski), ill., 113 S., 10 £ im Abo.

Mit einem abschließenden Beitrag von Stephen Bottomore zu der in *KINtop* 3-5 publizierten Debatte ‚Smith versus Melbourne-Cooper‘ um Fragen der Autorenschaft an einigen berühmten englischen Filmen sowie einem Artikel von Toby Haggith zur Rekonstruktion der Musikbegleitung für *THE BATTLE OF THE SOMME* (1916).

Film History, vol. 14, no. 2, 2002, *Film and Religion* (hg. von Daniel J. Leab), ill., 117 S., 10 £ im Abo.

Mit Beiträgen von David R. Williams über die englische Zensur von Sonntagsvorstellungen nach dem Cinematograph Act von 1909, von Stephen Bottomore über den Einsatz von *Laterna magica* und Kinematograph in Gottesdiensten durch Reverend Wilson Carlile sowie dem Abdruck einer Denkschrift von Reverend Herbert A. Jump aus Connecticut: »The religious possibilities of the motion picture« (1910).

1895, Nr. 36, Februar 2002, ill., 189 S., 15 €.

Mit einem Artikel von Yves Chevaldonné zu Félicien Trewey, Freund der Lumières und Auswerter des *Cinématographe* in England, sowie zwei Beiträgen von Jacques Malthête zu Filmen von Georges Méliès.

1895, Nr. 37, Juli 2002, ill., 167 S., 15 €.

Mit einer Untersuchung von Laurent Le Forestier zur Produktionspolitik der Firma Pathé frères zwischen 1905 und 1908 sowie dem Abdruck von zwölf bislang unveröffentlichten Briefen aus der Korrespondenz zwischen Léon Gaumont und Alfred Claude Bromhead 1906-1908.

CINEMA & Cie. International Film Studies Journal, no. 1, Herbst 2001, *Where next? Par où continuer ?* (hg. von François Jost), 158 S., 15,50 €.

Erste Ausgabe der neuen Zeitschrift der Udine International Film Studies Conference, die einmal jährlich beim Verlag Il Castoro in Mailand erscheint. Französisch- und englischsprachige Beiträge behandeln künftige Perspektiven der Filmgeschichtsschreibung. Antworten mit Blick auf das frühe Kino geben François Jost, Thomas Elsaesser, Richard Abel und André Gaudreault/ Philippe Marion.

Cinémathèque, Nr. 21, Frühjahr 2002, ill., 181 S., 16 € im Abo.

Glenn Myrent über die Aufnahmen der Lumière-Operateure in den Vereinigten Staaten und Francis Lacassin über den Komiker Roméo Bosetti. (Alle Texte zweisprachig englisch und französisch.)

Cinegrafie, Nr. 15, 2002, 431 S., 17 €.

Enthält zwei Artikel von Mariann Lewinsky und Bernard Bastide zu Léonce Perret, dazu eine Bibliographie und eine Filmographie. Außerdem Beiträge zu Film d'Arte Italiana und zu André Deed. (Alle Texte auf italienisch und auf französisch oder englisch.)

Die vergriffene CD-Rom von Yuri Tsivian zum frühen russischen Kino, »Immaterial Bodies. A Cultural Analysis of Early Russian Films«, University of Southern California, 1999, (vgl. auch den Artikel von Sabine Lenk »Vom Film zur DVD« in *KINtop 8*) ist neu aufgelegt worden. Bestellungen über Facets Multimedia (sales@facets.org) oder die University of Southern California (stimmler@usc.edu).

Autorinnen und Autoren

Ivo Blom unterrichtet Filmwissenschaft an der Vrije Universiteit Amsterdam und ist Autor des Buchs *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (Amsterdam University Press, Amsterdam 2002).

Stephen Bottomore forscht insbesondere über kulturelle und gesellschaftliche Auswirkungen des frühen Kinos und arbeitet als Regisseur von Fernsehdokumentationen in London.

Brigitte Braun, Historikerin, promoviert als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Medienwissenschaft an der Universität Trier über lokale Kinokulturen.

Joseph Garncarz ist Privatdozent für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität Köln. Er arbeitet derzeit an einer Monographie über Auswertungsformen früher Filme in Deutschland für das British Film Institute.

Karola Gramann ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut Theater-, Film- und Medienwissenschaft der J. W. Goethe-Universität, Frankfurt am Main, und freie Filmkuratorin.

François Jost ist Professor für Kommunikationswissenschaft an der Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, und Direktor des Centre d'Etudes sur les Images et les Sons Médiatiques. Er verfaßte Bücher zur Narratologie und über die neueren Fernsehformate. Zum frühen Film erschien von ihm *Le Temps d'un regard. De l'image au spectateur* (Klincksieck, Paris 1993).

Frank Kessler lehrt Film- und Fernsehgeschichte an der Universität Utrecht.

Nico de Klerk ist Researcher am Filmmuseum in Amsterdam mit dem Forschungsschwerpunkt Programme. Er hat zuletzt elf Programmrollen mit Biograph-Filmen zusammengestellt und arbeitet derzeit an der Kinoprogrammierung der umfangreichen Filmsammlung des Filmmuseums aus den niederländischen Kolonien.

Hauke Lange-Fuchs ist Filmpublizist und Leiter der filmhistorischen Retrospektiven der Nordischen Filmtage Lübeck.

Sabine Lenk leitet das Filmmuseum der Stadt Düsseldorf.

Martin Loiperdinger lehrt Medienwissenschaft an der Universität Trier.

Heide Schlüpmann lehrt Filmwissenschaft an der J. W. Goethe-Universität, Frankfurt am Main.

Pelle Snickars hat an der Universität Stockholm über schwedischen Film und Massenkultur um 1900 promoviert und arbeitet derzeit in dem Projekt »Cinema and Cultural Globalization 1905-14: Markets, Audiences and the Public Sphere« zur frühen Berliner Filmkultur und Pathé frères.

Vanessa Toulmin ist Research Director des National Fairground Archive an der Universität Sheffield. Als Mitherausgeberin der Zeitschrift *Visual Pleasures* organisiert sie die zweijährlich stattfindende Konferenz Visual Delights. Derzeit führt sie mit dem British Film Institute ein Forschungsprojekt zum Filmnachlaß der Produktionsfirma Mitchell & Kenyon durch.

Patrick Vonderau ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für zeitbasierte Medien der Universität der Künste, Berlin. Er promoviert über die schwedisch-deutschen Filmbeziehungen in den 1920er und 1930er Jahren, ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Montage/AV* und Autor von Aufsätzen zur Filmgeschichte.

Michael Wedel ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Studiengang AV Medienwissenschaft an der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« in Potsdam-Babelsberg.