KINtop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

13 Wort und Bild

Literaten im Kintop
Wortkünste und visuelle Kultur

Messters Muse
Filmideen von Luise del Zopp

Frühe Drehbücher
Konstruktionen des Kolossalen

Devant le cinématographe
The Cinema in French Fiction

Aeroplane in Brescia
Kafka und Kinematograph

Arthur Melbourne-Cooper
A Documentation of Sources

Stroemfeld/Roter Stern ISSN 1024-1906

KINtop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

herausgegeben von
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

KINtop 13

Wort und Bild

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 (Canberra)
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 13
Wort und Bild
ISBN 3-87877-793-0

Copyright © 2004
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: Mirjam Loch, Frankfurt am Main
Druck: Nexus Druck, Frankfurt am Main

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

Inhalt

Editorial 7

Helmut H. Diederichs
Kino und die Wortkünste 9

Sabine Lenk
Eine Filmidee von Luise del Zopp –
das »kinematographische Manuskript« als Vorläufer
des heutigen Drehbuchs 25

Texte für Kinematographenfilms (1913) 30

Jürgen Kasten
Kohärente Konstruktionen des Kolossalen 31

Vom Schreiben eines Filmstücks –
Tips von Peter Paul (1914) 44

Sabine Lenk
»Ich schrieb ein Stück für den Rollfilm.«
Das Urheberrecht vor dem Ersten Weltkrieg
in Deutschland und Frankreich 45

Katrin Barkhausen
Private Darstellungen von Filmschauspielern
in Berliner Illustrierten der 1910er Jahre 81

Stephen Bottomore
»Devant le cinématographe«
The Cinema in French Fiction (1896-1914) 93

Frank Kessler
Kafka, Brescia, die Aeroplane und die Kinematographie 111

Julio Montero, María Antonia Paz
Kinematographen in Madrid (1896-1900) 135

Tjitte de Vries
Arthur Melbourne-Cooper (1874-1961)
A Documentation of Sources Concerning A British Film Pioneer 146

*

Medienhistorische Erleuchtungen 177

Buchbesprechungen 180

Die Redaktion hat erhalten 192

Autorinnen und Autoren 199

Editorial

Im Editorial zur ersten Ausgabe von *KINtop* 1992 hieß es im Hinblick auf den Stand der Erforschung des frühen Films in Deutschland: »Es gibt nirgends so viele gut dokumentierte Arbeiten, so viele interessante Textsammlungen zu zeitgenössischen Äußerungen über und intellektuelle Debatten rund um das Kino der Kaiserzeit.« Grund hierfür ist zweifellos die Tatsache, daß hierzulande bis dahin die Aussagen der literarischen Intelligenz zum Film weit häufiger als die Filme selbst von der – vor allem germanistischen – Forschung zum Gegenstand gewählt worden waren. Wenn die vorliegende Ausgabe von *KINtop* diesen Themenkomplex unter dem Titel »Wort und Bild« erneut aufgreift, so vor allem deshalb, weil auf dem (scheinbar) vertrauten Feld des Verhältnisses von Literatur und frühem Kino im Licht der Arbeiten der letzten zwölf Jahre neue Fragestellungen sichtbar geworden sind, die über das traditionelle Interesse an den Reflexionen prominenter Autoren hinausweisen.

Helmut H. Diederichs ist einer der Pioniere, die dieses Feld seit den 1980er Jahren systematisch erforscht haben. Sein Beitrag, der diese Ausgabe von *KINtop* eröffnet, skizziert noch einmal die Bandbreite der Argumente, die von den Schriftstellern, Journalisten oder Kritikern der verschiedenen Kunstformen für oder gegen das neue Medium und insbesondere seinen künstlerischen Wert ins Feld geführt wurden, wobei es hier vor allem um die Grenzen und Möglichkeiten des bewegten Bilds im Vergleich zum geschriebenen oder gesprochenen Wort geht.

Das historische Dokument, das in dieser Ausgabe von *KINtop* präsentiert wird, markiert den Bereich, an dem Wort und Bild in der Filmproduktion direkt aufeinandertreffen: das Filmmanuskript oder Drehbuch. Das Skript der Autorin Luise del Zopp aus dem Jahr 1911 dokumentiert den Stellenwert der Vorlage für die Herstellung von Filmen zu einer Zeit, da die Anziehungskraft der erzählten Geschichte eine auch ökonomisch stets wichtigere Rolle spielt. Jürgen Kastens Aufsatz zur Theorie und Frühgeschichte des Drehbuchs in Deutschland stellt nicht nur dieses Dokument in einen breiteren Rahmen, sondern erörtert auch die Bedeutung des Filmmanuskripts für die Rationalisierung des Produktionsprozesses und damit der Institutionalisierung des Kinos als Unterhaltungsmedium.

Das Thema der Vorlage wird in dem Artikel von Sabine Lenk erneut aufgegriffen, diesmal vor allem unter juristischen Gesichtspunkten. Die Frage des geistigen Eigentums stellt sich nicht nur hinsichtlich nichtautorisierter Adaptationen literarischer Werke durch die Filmindustrie (eine in der Frühzeit durchaus gängige Praxis), sondern auch für die schöpferische Tätigkeit des Regisseurs, die zwar urheberrechtlich schon sehr früh thematisiert, insti-

tutionell jedoch erst in den 1920er Jahren als eigenständige Funktion mit Copyright-Anspruch anerkannt wird.

Ein weiteres Element dieser Institutionalisierung ist die Herausbildung des Starsystems. Die illustrierte Presse spielt dabei, wie Karin Barkhausen in ihrer Untersuchung zeigt, eine wichtige Rolle. Die Berichterstattung über das Privatleben von Filmschauspielern, unterstützt durch Photos ihrer häuslichen Umgebung oder ihrer Urlaubsaktivitäten, befriedigt das Interesse einer Leserschaft, die »den Menschen« hinter den Leinwandfiguren kennenlernen will. Gleichzeitig tragen derartige Reportagen dazu bei, daß die Schauspieler als Personen von Bedeutung erscheinen, wodurch auch das Medium, dem sie ihre Bekanntheit verdanken, an Status gewinnt.

Zwei weitere Beiträge behandeln die Frage, inwieweit literarische Texte als filmhistorische Quellen gelesen werden können. Stephen Bottomores Analyse fiktionaler Zeugnisse aus dem Frankreich der Jahrhundertwende zeigt, daß einige Aspekte des neuen Mediums von den Literaten in immer neuen Variationen behandelt werden, was darauf hindeutet, daß diese in der öffentlichen Wahrnehmung der Kinematographie eine wichtige Rolle spielen. Frank Kessler betrachtet die Aufnahmen, welche die italienische Produktionsfirma Croce anläßlich der Flugtage in Brescia 1909 auf den Markt brachte, im Zusammenhang mit Franz Kafkas im selben Jahr veröffentlichten Bericht »Die Aeroplane von Brescia«. Diese Gegenüberstellung läßt erkennen, wie Kinematograph und Literatur auf jeweils verschiedene Weise das Schauspiel der frühen Aviatik wahrnehmen.

Außerhalb des Schwerpunkts veröffentlichen wir eine Untersuchung von Julio Montero und Maria Antonia Paz zu den Anfängen kinematographischer Vorführungen in Madrid, die sich auf eine Analyse der zeitgenössischen Presse stützt und dieses Material auch einer historischen Quellenkritik unterzieht.

Tjitte de Vries, dessen Forschungen zu dem britischen Filmpionier Arthur Melbourne Cooper wir bereits in *KINtop* 3, 1994 vorgestellt haben (gefolgt von einer Diskussion um die Autorschaft des Films GRANDMA'S READING GLASS in *KINtop* 4, 1995 und 5, 1996), präsentiert hier das von ihm und seiner Frau Ati Mul in jahrelanger Arbeit zusammengetragene Quellenmaterial. Diese Dokumentation belegt, daß Melbourne Cooper in jedem Fall eine faszinierende Figur in der frühen britischen Filmgeschichte ist und daß seine Arbeit in mehr als einer Hinsicht das Interesse der Filmhistoriker verdient.

Unser Dank gilt wie immer den Autorinnen und Autoren, die ihre Beiträge für diesen Band unentgeltlich zur Verfügung gestellt haben. Für ihre Hilfe danken wir außerdem Davide Pozzi und der Cineteca del Commune di Bologna, Eva Baaren (Universität Utrecht), Jürgen Kasten (Berlin) und Herbert Birett (München).

HELMUT H. DIEDERICHS

Kino und die Wortkünste

Zur Diskussionen der deutschen literarischen Intelligenz 1910 bis 1915[1]

Ist Film Kunst? Kann Film überhaupt Kunst sein oder steht dem Grundsätzliches entgegen? Wenn Film Kunst sein kann, wie läßt er sich von den existierenden Künsten (Theater, Literatur, Pantomime, Malerei) abgrenzen? Wenn die Filmkunst eine eigenständige Kunstform ist, worin bestehen dann ihre spezifischen, nur ihr zukommenden Ausdrucksmittel? Das sind die zentralen Fragen, um die sich innerhalb der deutschen literarischen Intelligenz in den Jahren 1910 bis 1914 ein umfangreicher und sehr lebhafter theoretischer Disput entspannt.

An der Kunstfrage schieden sich die Geister, resümiert Alexander Moszkowski 1914 im *Berliner Tageblatt*: »Und in hundert Jahren – ohne mich auf den Kalender festzulegen –, wird sich der Kunstschreiber darüber wundern, daß es zu unserer Zeit soviel tüchtige, gescheite Kollegen gegeben hat, die eine gesunde Evolution nicht von einer Pest zu unterscheiden wußten.«[2] Die Priester der Kunst hätten sich nicht als Propheten bewährt und die beginnenden Möglichkeiten des Kinos übersehen. Julius Bab, der das Kino auch 1915 nur als »ein Theater der stummen Dinge, als Zauberbühne«[3] ansieht, stellt sich eingangs eines Beitrags für die *Volksbühne* rhetorisch die Frage, was für eine Kunst das Kino wohl sei: Bildende? Poesie? Theaterkunst? Pantomime? Keine davon, überhaupt keine ernsthafte Kunst, so Bab, eben bloß Zauberbühne. Doch gerade diese Fragen, welcher Kunstform der Film am ähnlichsten sei, generell: wie das Verhältnis des Films zu den alten Künsten sei, haben in den Jahren zuvor die literarische Intelligenz zu einer Vielzahl von aufschlußreichen theoretischen Stellungnahmen angeregt.

Film und die alten Künste

»Das Film*drama* aber ist zur Unkunst verdammt«, bekräftigt Bab 1915, »weil die dramatische Kunst Kunst wird durch *das gestaltende Wort*.«[4] Die entschiedene Abgrenzung von den Wortkünsten ist das Hauptthema der literarischen Filmtheoretiker, und als der wesentliche Punkt bei der Beweisführung,

daß der Film nicht zur Kunst tauge, gilt das Fehlen des Wortes. Der Schriftsteller und Sprachphilosoph Fritz Mauthner schreibt im März 1912 im *Berliner Tageblatt*: Im Gegensatz zum Schund des Kientopps sei die »[...] ganze Schundliteratur des Romans und der Bühne [...] immer noch nicht völlig losgelöst von der Tradition der Poesie, ist immer noch gebunden an das einzige Mittel der Poesie, an eine gewisse ›poetische Sprache‹.«[5] Bab greift diesen Gedanken auf und bezieht sich im *Pester Lloyd* explizit auf Mauthner:

> Denn solange ein Autor sich noch des Wortes bedient, kann er sich in den ältesten und blassesten Konventionen ergehen, ein allerletzter Schimmer des Geistes, der einst Worte, Gedanken, Anschauungen geschaffen hat, muß doch durch die Reden seiner Personen noch nachglänzen; nur der Filmpoet ist in der Lage, den Geist, die Bedeutung, den Sinn völlig auszutreiben und eine bloße Folge von brutal aufregenden Scheintatsachen zu bieten.[6]

Und an anderer Stelle, immer noch 1912, formuliert er, das Menschenwort enthalte selbst in dümmster Anwendung noch einen letzten Hauch des Geistes, noch der primitivste Dialog bedeute gegenüber der rohen Pantomime eine unendliche Verfeinerung der Motive.[7] In einem weiteren Angriff auf das ihm so verhaßte Filmdrama äußert Bab, dieses maße sich die Darstellung psychischer Zusammenhänge an, die nur dem Wort gelänge.[8]

»Die Sprache kann die Psychologie einer Handlung restlos ausdrücken«,[9] scheint Alexander Elster Julius Bab Recht zu geben, das Bild habe dafür nur das Anschauliche, das Schaumoment. Doch im selben Aufsatz hofft Elster auf ein Fortschreiten der Filmkunst, »daß man für seelische Regungen den Ausdruck der Bewegung zeichnen lernt«.[10] Es sei ein Unding, widerspricht dagegen Walter Assmus, »dramatische Vorgänge, die sich auf das Innenleben eines Menschen beziehen, ohne Wort darstellen zu wollen«;[11] der Film könne nicht sprechen und werde es auch nie lernen. Gerade letzteres aber, die Einführung des hörbaren Wortes ins Kino, fordert Emil Kaiser in der *Kölnischen Zeitung*, eben weil »das psychologische Drama im Kino schlechtweg unmöglich«[12] sei. Ausgangspunkt der besonderen mythischen Wirkung auf der Theaterbühne sei vor allem das Wort, so F.M. Hübner: »Das Wort ist der Telegraph der Seele.«[13] – 1924 wird Béla Balázs das menschliche Gesicht als »Semaphor«, also als optischen Telegraphen, der Seele bezeichnen.[14]

Verteidigung des Wortes

In bezug auf Verfilmungen dramatischer Werke stellt Hermann Kienzl fest, der Geist, »dessen letzter, vollkommener Ausdruck nur das Wort sein kann«,[15] sei zum Teufel. Klassikerverfilmungen, so Joseph August Lux, seien rohe Veräußerlichungen des Geistigen, das ans Wort gebunden sei.[16] Die Ad-

aptierung dichterischer Werke sei von Übel, bestätigt Paul Heyse, da das Wort und damit die geistige Bedeutung durch die Beschränkung auf das bloß Mimische ausgeschaltet werde.[17] Mit dem Wort entbehre der Film der Möglichkeit der Individualisierung (Ritscher).[18] Das Kino ersetze niemals »das Beste, was dem Menschen gegeben ist: das *beseelte* und *durchgeistigte Wort*« (Lienhart).[19] Diese Ansicht vertritt auch Johannes Gaulke, soeben als Autor eines Drehbuchs für die Deutsche Bioscop in Erscheinung getreten,[20] als er 1914 im Reformerfachblatt *Film und Lichtbild* schreibt: »Das Wort ist das einzige Mittel des Verständnisses zwischen Menschen, im Leben wie in der Kunst.«[21]

Für Georg von Lukács ist das gesprochene Wort Vehikel des Schicksals; die Gestalten des Kinos aber hätten bloß Bewegungen, keine Seelen, was ihnen geschähe, sei bloß Ereignis, doch kein Schicksal. Lukács gewinnt der Stummheit des Kinos freilich auch Positives ab: »Die *Entziehung des Wortes* und mit ihm des Gedächtnisses, der Pflicht und der Treue gegen sich selbst und gegen die Idee der eigenen Selbstheit macht, wenn das Wortlose sich zur Totalität rundet, alles leicht, beschwingt und beflügelt, frivol und tänzerisch.«[22] Alfred Kerr, dem im Kino angesichts einer »schafsdummen« Geschichte »etwas in die Augen schoß«, erklärt diese Gefühlswirkung ebenfalls mit der Wortlosigkeit: »Worte wenden sich an den Verstand; man käme zum Bewußtsein, wie kindlich, wie dagewesen alles ist«.[23]

Der Kunstwert eines Dramas oder Romans werde von der Sprache, der Wucht des Wortes bestimmt, erklärt der Dramaturg des Berliner Theaters und Direktor der *Nationalzeitung*, Kurt Mühsam, in der *Börsenblatt*-Umfrage: »In dieser Hinsicht wirkt also der Kinematograph als Vermittler von Romanen und dramatischen Werken direkt kunstschädlich.«[24] Und Max Dessoir an gleicher Stelle: »Niemals kann das künstlerisch Wertvolle eines Werkes der Literatur, da es unlöslich mit den Worten verknüpft ist, in eine kinematographische Darstellung übergehen.«[25] Ein Dramatiker ohne Worte sei wie ein Maler ohne Hände, warnt Heinrich Stümcke (unter dem Pseudonym »Kinomastix«) in der von ihm mitbegründeten Zeitschrift *Bühne und Welt* die Bühnenautoren vorm Drehbuchschreiben.[26] Julius Hart zieht die Konsequenz und plädiert für die grundsätzliche Scheidung der Wort- von den Kinokünstlern:

> Alle diejenigen, welche der Meinung sind, alles das, was sie uns künstlerisch zu offenbaren haben, das können sie auch ohne alle Sprache und Wort, rein mit körperlichen Bewegungen, pantomimisch, mit Kulissen, Dekorationen und Kleidern zum Ausdruck bringen, wollen wir nur ja händeringend bitten, sie möchten doch fürderhin nur noch fürs Kino dichten.[27]

Die Ausdrucks- und Darstellungsmittel des Kinodramas reichten nicht, ergänzt Johannes Gaulke, die Wirkung des gesprochenen Wortes hervorzuru-

fen: »Literatur ist Wortkunst, die Kinokunst ist aber eine Bildkunst«.[28] Der Zug der Zeit gehe vom Wort zum Bild, diagnostiziert Georg Fuchs das Kino als einen »weiteren großen Schritt zur ›*Entliterarisierung*‹ *der Menschheit*«.[29]

Hin zu einer visuellen Kultur

Gegenposition zu der Vielzahl der Apologeten des Wortes beziehen vor allem Egon Friedell und Hanns Heinz Ewers. Möglicherweise als »Nachhall jener Sprachkrise, die zumal österreichische Autoren (wie Hugo von Hofmannsthal oder Robert Musil) kurz nach der Jahrhundertwende beschrieben haben«,[30] formuliert der Österreicher Friedell:[31]

> Aber ich glaube, wir werden heutzutage nicht mehr so geneigt sein, dem Wort eine so absolute Hegemonie einzuräumen. Man darf vielleicht eher sagen, daß Worte für uns heutzutage schon etwas Überdeutliches und dabei merkwürdig Undifferenziertes haben. Das Wort verliert allmählich ein wenig an Kredit. [...] Der menschliche Blick, die menschliche Gebärde, die ganze Körperhaltung eines Menschen vermag heutzutage bisweilen schon mehr zu sagen als die menschliche Sprache. Man darf Schweigen nicht mit Stummheit verwechseln.[32]

Hanns Heinz Ewers beruft sich in seiner Kontroverse mit Hans Kyser um die Autorenbeteiligung am Kino auf Goethes »Faust«: »Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen, / Ich muß es anders übersetzen –«.[33] Ewers, der nach eigenem Bekunden das Drehbuch für DER STUDENT VON PRAG schrieb, weil ihn die Möglichkeit reizte, endlich einmal des Wortes entraten zu können, teilt Friedells Ansicht über Mimik und Gestik, die es ermöglichten, »auch ohne Worte die Seele sprechen zu lassen«.[34]

Mehrfach denunzieren Kinogegner den Film als Surrogat,[35] gar als Surrogat eines Surrogats.[36] Ewers wendet denselben Vorwurf gegen das Wort: Es sei »für alle *tiefste* Empfindung nur ein vages und nie voll ausschöpfendes Surrogat«[37] gewesen. Walter Hasenclever sieht es gar als Vorzug des Kintopps, keine sterile Geistigkeit wie die Kunst des Theaters zu sein.[38] Durch das Lichtbild sei gleichsam der Mensch noch einmal entdeckt worden, so Alfred Baeumler im Münchner *März*: »Eine Welt des Ausdrucks tut sich auf. [...] Eine neue Kultur der Physiognomik und des mimischen Spiels bildet sich heraus.«[39]

Im Ansatz nehmen Friedell, Ewers und Baeumler bereits jenen Gedanken der *visuellen Kultur* vorweg, welche die Buchkultur seit Gutenberg abzulösen imstande sei; ein Gedanke, den Béla Balázs zehn Jahre später in seinem Buch *Der sichtbare Mensch* ausführen wird.[40] Ewers hat ja schon 1907 »den Kientopp der Gutenbergischen Erfindung an die Seite gestellt«,[41] desgleichen der Kinoreformer Hermann Häfker 1908,[42] der Filmdramaturg Heinrich Lautensack 1913[43] sowie die Frauenrechtlerin Helene Lange, die es 1912 be-

grüßt, daß das abstrakte Wort nun von der Anschauung ergänzt werden könne: »Soll man nicht die Hoffnung daran knüpfen, daß wir von Buchstabenmenschen wieder mehr Augenmenschen werden?«[44] Friedrich Freksa weiß von einem naiven Augenhunger des Volkes, die »Menschen unserer Tage« würden mit einer ungeheuren Menge gedruckter Buchstaben, mit abstrakten Begriffen, mit Abkürzungszeichen für komplizierte Vorstellungen überfüttert:

> Die Folge dieses Zustandes ist ein Augenhunger von solcher Mächtigkeit und Bedürfniskraft, wie ihn wohl selten eine Zeit erlebte. Die Menschen sehnen sich danach, ihre abstrakten Begriffe mit plastischen Vorstellungen zu füllen.[45]

Von allen Kunstmitteln, beklagt Karl Hans Strobl, sei das Wort der großen Masse des Publikums am gleichgültigsten: »Der Kinematograph drückt diese Gleichgültigkeit unsres Publikums gegen das Wort unzweideutig aus.«[46] P. E. Kipper wirft gar Theaterleuten wie Max Reinhardt eine »Mindereinschätzung der Wortkunst« vor, deshalb besitze das Theater keine Abwehrkraft gegen die ›Kinoseuche‹.[47] Die literarischen Kritiker des Kinos setzen sich für die Wortkünste ein, als deren vornehmstes ihnen das *Bühnendrama* gilt. Doch verbinden sie ihre Verteidigung des Theaters häufig mit heftigen Anklagen: wegen der »fallenden Tendenz des künstlerischen Theaters« (Kienzl);[48] das Theater habe sich mit seinem Bestreben nach vollendeter Illusion verflacht und veräußerlicht (Rapsilber);[49] viele Theater hätten der Geschmacksrichtung des Kinos vorgearbeitet (Stümcke).[50]

Verfilmte Literatur

Nach alledem kann es nicht verwundern, daß *Verfilmungen*[51] von Bühnenwerken von der literarischen Intelligenz – auch von jenen Autoren, die Gemeinsamkeiten von Theater und Kino herausarbeiten – nahezu einhellig abgelehnt werden: Die Dramatiker sollten den lockenden Angeboten, zugkräftige Dramen auszuschlachten, widerstehen, denn unter dem Messer des Filmschneiders sei der festgefügte Bau manches Dramas zu einem Häuflein Fetzen und Lumpen zerfetzt worden (Stümcke).[52] »Der pekuniäre Gewinn lohnt nicht und erlaubt nicht eine Verstümmelung, die ein lebensbegabtes Kunsterzeugnis zum toten, künstlich marschierenden Gliedermann verwandelt.« (Hübner)[53] Es sei eine Torheit, bekannte Bühnenwerke für den Kinematographen zu bearbeiten (Bading).[54] Ein besonderer Greuel sei die Verfilmung klassischer Werke, vor allem von Dramen (Lux).[55] »Die bis jetzt kinematographierten Dramen unserer Klassiker lassen nicht den Schluß zu, daß hier mit Rücksicht und Bemühung verfahren wurde. [...] Hier verlange eine gerechte Kritik und ehrenhafte Verwaltung unvergänglicher Vermächt-

nisse, daß die deutsche Literatur sich nicht in Zerrbildern und entweihten Extrakten an die Straße stelle!« (Neye).[56] Was bleibe von Ibsens Dramen, wenn man sie verfilme? »Ein Klavier ohne Saiten.« (Rabier)[57] Alles, was uns an Schnitzlers Bühnenwerken lieb sei, fehle im Kino, moniert Ritscher an der »Liebelei«-Verfilmung der Nordisk: die eigentümliche melancholische Unterströmung, der echt wienerisch sentimentale Lebensgenuß, der liebenswürdige, spielend geistreiche Dialog; dagegen würden »die manchmal schleppende Handlung, und besonders der hie und da etwas kolportagehaft anmutende Aufbau [...] wie unter dem rücksichtslosen Seziermesser eines Anatomen bloßgelegt«.[58] Die Reihe der Stimmen gegen eine Verfilmung von Dramen ließe sich fortsetzen.

Der Verfilmung von rein literarischen Werken steht man nicht so eindeutig negativ gegenüber. So betont etwa Lux: Roman, Erzählung, Skizze seien ungleich besser zur Verfilmung geeignet, als die dramatische Gattung; der Film wolle im Grunde nichts anderes als die epische Darstellung mit der Wortschilderung, nämlich illustrieren.[59] Und Rauscher: Frische, unterhaltsame Erzähler wie Dumas, Dickens, Hauff, Hackländer könnten im Kino ein Instrument finden.[60] Darauf möchten sich die Anwälte des Wortes natürlich nicht einlassen. Julius Bab geht soweit, ohne empirischen Beleg zu behaupten, die kinematographische Verarbeitung eines literarischen Werkes bedeute für die Buchpublikation einen schweren Schaden – weil der rohstoffliche Reiz vorweggenommen werde.[61] »Glaubt ihr denn«, hält er den kinointeressierten Dichtern vor, »was an euern Ideen etwa geistreich und tiefsinnig ist, ließe sich jemals kinematographisch darstellen? Der bloße Vorgang an sich ist niemals tiefsinnig oder geistreich. Er wird das erst durch die besonderen Verknüpfungen, Abschattierungen, Beleuchtungen, die ihm der Dichter durch das Wort gibt.«[62]

Selbst die ›gelungensten‹ Verfilmungen, schließt sich Hermann Kienzl an, stellten die schrecklichste Verstümmelung alles dichterischen Wesens bloß; der Geist fehle, weil das Wort fehle; geblieben sei das saftlose Faserngewebe der äußeren Tatsachen, das im besten Fall Nervenwirkungen durch Spannung und Überraschung erziele. Als selbständiger Ersatz für den dichterischen Roman sei die Film-Erzählung geradeso abgeschmackt wie das Film-Drama.

Doch wenn künstlerisch ausgeführte kinematographische Bilder, die sich keiner eigenmächtigen Veränderung der im Roman erzählten Vorgänge erdreisten, – wenn im Bewußtsein eines belesenen Zuschauers solche sinnliche Ergänzungen *neben* die Dichtung gehalten werden können, so mag in Ausnahmefällen die kinematographische Darstellung den Zweck von Buchillustrationen erfüllen.[63]

Ein künstlerischer Roman sei kein geeignetes Objekt zur Verfilmung, antwortet Max Bruns auf die *Börsenblatt*-Umfrage, das Kino könne von der Literatur lernen, solle sich Anregung holen, aber sich vom Buche freimachen.[64] Frances Külpe äußert sich an gleicher Stelle differenzierter:

Je *innerlicher*, feiner und vertiefter das Werk ist, je mehr *innere* psychologische Handlung es hat, desto schwerer kann es verfilmt werden; ja, in solchem Fall verbietet sich die Verfilmung von selbst. Eine *äußerlich* bewegte Handlung dagegen läßt sich insoweit ohne Schaden verfilmen, als die Autoren sich davor hüten, die innere Wahrheit der Effekthascherei zu opfern.[65]

Gerade die *Börsenblatt*-Umfrage vom Juni 1913 provozierte mit ihrer Fragestellung, ob eine Verfilmung dem Buchabsatz des entsprechenden belletristischen Werkes schädlich oder nützlich sei, eine Vielzahl gegnerischer oder moderater Aussagen zum Verfilmungsproblem, von denen hier Bab, Bruns und Külpe exemplarisch zitiert worden sind.

Ästhetische Prinzipien von Literatur und Film

Julius Hart ist der gleichen Ansicht wie Külpe: »Je höher das poetische Kunstwerk dasteht, um so weniger läßt es sich verfilmen.«[66] Und er fordert dazu auf, sich über die Grenzen von kinematographischer und poetischer Darstellung klar zu werden. Gerade die *Abgrenzung von Film und Literatur* nehmen sich eine Reihe literarischer Autoren vor – von Raoul Auernheimer im Januar 1912 in der *Neuen Freien Presse*, der glaubt, das Kino werde literarisch werden,[67] bis zu Johannes Gaulke, der Anfang 1914 nach dem Besuch der Hauptmann-Verfilmung ATLANTIS überzeugt ist: »Die Verfilmung eines Romans ist – das haben wir nun schon hundertfach festgestellt – eine glatte Unmöglichkeit.«[68]

Die neue, wortlose »Literatur« der Kinematographie sei zwar Kunst, stellt Karl Neye Ende 1912 im *Literarischen Echo* fest: »Aber ist sie tatsächlich – Literatur?«[69] Er definiert Literatur zwangsläufig sehr allgemein als »der für die Sinne erforderliche Niederschlag der Kunst«[70] und kommt zu dem Ergebnis, die Literatur der Kinematographie sei die Kinematographie selbst. »Inhaltlich gelingt die Einteilung der neuen Literatur in Lyrik, Epik und Dramatik.«[71]

Joachim Benn sieht eine große Verwandtschaft von Kinematographie und impressionistischer Dichtung. Beide seien ihrem Wesen nach naturalistisch, beide hätten ein ungeheuer beschleunigtes Lebenstempo. »Tatsächlich zucken selbst die epischen Dichtungen des Impressionismus, ganze Romane und Novellen mit der Anzahl ihrer fein-naturalistisch ausgemalten Szenen und Szenchen wie kinematographische Filmbilder an dem Leser vorüber.«[72]

Damit deutet Benn an, was Ulrich Rauscher im Januar 1913 in der *Schaubühne* explizit ausspricht: Das Prinzip der Darstellung des Kintopps sei episch, novellistisch, fabulierend.

Er wiederholt, greift zurück, erinnert, läßt nicht einen Handlungszusammenhang ganz ablaufen, sondern greift rasch den und jenen erzählerisch

wichtigen Punkt heraus, macht mit einem abrupt eingeschobenen Bild auf irgendetwas aufmerksam und bringt dann zwischendurch wieder etwas nur zum Ansehen, eine Landschaft, eine Kahnfahrt, ein Autorennen.[73]

Er könne, wie ein Roman, sich immer nur mit einer Person beschäftigen, um welche die Phantasie die andern gruppieren müsse. In einem zweiten Aufsatz spezifiziert Rauscher die erzählerische Tendenz des Kinos: »Für den Film eignet sich alles, was sich für die Ballade eignen würde!«[74] (Vor Rauscher hatte schon Neye auf die Ballade als »stete Quelle der Kinoepik«[75] hingewiesen.) Das Tempo der Ballade, erläutert Rauscher, ihre scheinbare Zusammenhangslosigkeit, die sich im Verlauf als eine höhere, folgerichtigere Ordnung der Vorgänge erweise, ihre rasche Andeutung, ihr Vor- und Zurückgreifen, all das habe auch der Film.[76] Willy Rath lobt Rauscher als scharfsichtigen Schriftsteller, der das balladische Wesen des dramenhaften Lichtspiels sehr richtig erkenne, kritisiert ihn jedoch, er unterschätze das dramatische Element in Pantomime und Ballade, wenn »er meint, der (oder das) Kino habe mit der Bühne gar nichts gemeinsam als eine ›Äußerlichkeit‹, nämlich das Ausdrucksmittel des menschlichen Körpers«.[77] Die »sogenannte Kinoballade«, mäkelt dagegen Richard Dehmel in der *Börsenblatt*-Umfrage, »also die Filmserie mit poetisch angehauchtem Zusammenhang, bedeutet meines Erachtens den Ersatz des Kolportageromans und der Jahrmarktsmoritat durch Schlechteres.«[78]

Das Kino habe mit Dramatik nicht das mindeste zu tun, bekräftigt Ernst Goth im Februar 1913 im *Pester Lloyd*: »Es ist durchaus auf Epik gestellt«[79] – ein orientalischer Märchenerzähler ins Elektrotechnische umgesetzt. Nur höre man jetzt mit den Augen zu.

Der Film fabuliert. Er führt ganz novellistisch Menschen und ihre Handlungen ein, unterbricht diese Handlungen, wo das bessere Verständnis es erheischt, und schiebt aufhellende Episoden ein, greift auf Vergangenes zurück, springt mit der Willkür des Romans von einem Schauplatz nach einem anderen, kehrt wieder zurück, wiederholt, bringt Landschaftsschilderungen und lyrische Ruhepunkte – kurz: er macht sich alle Handwerksgriffe des Epikers zu eigen.[80]

Die Filmdramaturgen müßten begreifen, daß sie nicht vom Drama, sondern vom Roman und von der Ballade lernen könnten (Möller).[81] Die Film-›Dramen‹ seien erzählende, durchaus epische Bilderfolgen (Fuchs).[82] Die immens geweitete Lebensschilderung im Kinodrama sei eine Parallele zum Roman, der sich technisch ebenfalls breitentwickelnder Form bediene (Eckart).[83]

Max Beer sieht im Juli 1913 in der *Frankfurter Zeitung* das »Filmstück« – auch er gebraucht den Begriff vor Kurt Pinthus – dem Roman näher als dem Theater. Film sei Bewegung, sei Handlung: »Die eigentliche Kunstform der Handlung ist das Epos oder, wie wir heute sagen, der Roman.«[84] Roman und Film trenne nichts als die Sprache. Der Film stelle alles dar, was der Roman darstelle. »Die Sprache im Roman, die sein einziges Ausdrucksmittel ist, wird

durch das bewegte Bild ersetzt, welches das einzige Ausdrucksmittel des Films ist. Die Handlung, die ihre Grundlage ist, fassen sie beide in der gleichen Weise auf, als universal, als voller Möglichkeiten und Entwicklungen. Beide erwecken sie eine große reiche Welt.«[85] Dem Phantasie schaffenden Wort der Visionen des Romans entsprächen die Phantasie schaffenden Bilder des Films, die ebenso flüchtig, ebenso unplastisch seien wie das Wort; beide hinterließen im Zuschauer den Schein einer Wirklichkeit.

Kurt Pinthus ist der gleichen Meinung wie Beer: »Viel mehr als dem Theaterstück könnte das Kinostück dem Roman ähnlich genannt werden.«[86] Im Kino wie im Roman könne der Zuschauer sich mit den Handelnden fortbewegen und in steter Bewegung, unabhängig von räumlicher Begrenzung, Handlungen ausführen sehen. Für Pinthus ist jedoch ein verfilmter Roman lediglich Illustration zur Erzählung: Milieudetails, Erläuterungen, Episoden. Ohne Texttafeln bliebe die Romanhandlung unverständlich.

Die Behauptung einer bloß illustrierenden Funktion des Films in bezug auf den Roman wird öfter aufgestellt.[87] Die italienische Verfilmung von Henryk Sienkiewicz' Roman, QUO VADIS?, provoziert entsprechende Reaktionen bei Felix Salten, Alexander Elster und Wilhelm Dreecken. Salten kritisiert, der Regisseur (Enrico Guazzoni) habe Illustrationen, bewegliche Kino-Illustrationen gegeben: »Seine Aufgabe wäre es gewesen, den Roman aus der Verständlichkeit des Wortes in die Verständlichkeit des Bildes zu übersetzen.«[88] Auch Elster mag den QUO VADIS?-Film allenfalls als Illustration zum Roman gelten lassen:

> Wie ein Buchroman aber auch sei: durch kinematographische Darstellung läßt er sich natürlich niemals ersetzen und es fragt sich, ob man nicht davon abkommen sollte, Buchdramen und Romane zu verfilmen, und lieber nur die Gegenstände, die sich für kinematographische Wiedergabe eignen, ohne Rücksicht auf ein bestehendes Werk der Literatur im Sinne der künstlerischen Anforderungen des Kinos komponieren sollte![89]

Dreecken bezeichnet QUO VADIS? als »Illustrationsalbum für den Roman«,[90] das niemand ohne Kenntnis des Romans voll verstehe. Es bestehe wohl kein Zweifel darüber, »daß ein Werk, das einmal ein Prosaepos, also ein Roman war, nicht zu seinem Vorteil [...] dramatisiert werden könne – und ebenso nicht verfilmt.«[91]

Das Lichtspiel rücke vom Drama ab und stehe dem Epos nahe, so J. Thiemann im Januar 1914, weil es in seiner Natur liege, »daß es das vom ihm erweckte Interesse nur durch das Gegenständliche zu befriedigen vermag«.[92] Das Kinodrama stehe auf einer Stufe mit der Vulgärpoesie: Ehemals nannte man sie Spielmannslieder, Legende, Tierfabel, Amadisroman, heute Buffalo Bill-, Detektiv- und Zeitungsroman. »Seiner ganzen inneren Struktur nach gehört das Lichtspiel zu diesen, dem literarischen Stoffhunger des Volkes ent-

gegenkommenden Erzeugnissen der Fabulierkunst.«[93] Das Kino bedeutet damit für Thiemann nicht den Abstieg dramatischer Kunst, vielmehr das überraschende Aufschnellen einer Dichtungsgattung, die im naiven, sich am Gegenständlichen erfreuenden Volksempfinden wurzele.

Für Walter Hasenclever dagegen schöpft der Kintopp gar aus dem gleichen Wesen wie die Lyrik: »Denn er *verkündigt* etwas; er wird zu einer Attraktion, er erregt einen Zustand.«[94] Als Beispiele für eine Lyrik *des* Kinos, als »lyrische Edelstücke voll reifer Poesie« nennt Karl Neye: »Mondschein auf dem Meere, früher Morgen am Strande, Schneefall, hoher Wellengang, Blätterfall, das Gebet eines Kindes, historische Frauentrachten, die Erschließung der Lotosblume«.[95] Oskar Kanehl dagegen erscheint eine Lichtspiellyrik undenkbar; das Kino sei zwar nicht unfähig, Lyrisches überhaupt, Stimmungsbilder und lyrische Szenen wiederzugeben, doch für die Lyrik als Kunstform sei es keine Stätte; allerdings sei vieles, was sich als lyrisches Gedicht ausgebe, nur kinematographische lyrische Szene, z.B. die sprachliche Übersetzung eines Landschaftsbildes. »Es zeigt sich deutlich, wieviel *mehr* ein echtes Gedicht enthält; daß es das *Seelische* als Symbol Sprache werden läßt, das gerade *hinter* dem Bild liegt, oder genauer, erst von dem lyrischen Dichter neu bei dem Bilde erlebt wird, *das* macht es zum Gedicht.«[96] Kanehl, dem das Kino am ehesten dem Bühnendrama verwandt scheint (und der damit exakt die gegenteilige Ansicht vertritt wie beispielsweise Beer), wendet sich folgerichtig auch gegen den Vergleich von Kino und Roman: »Der Roman *spielt* kein Geschehen, sondern er *erzählt* ein Geschehen (Geschichte). Für keine Kunstform ist deshalb das *Wort* so wichtig wie für den Roman«.[97] Wenn in einem Kinoroman die Wirkungen, auf die es die Vorlage abgesehen habe, durch das Spiel noch gesteigert würden, hätte dieser Roman nimmermehr geschrieben, sondern nur gespielt werden dürfen.

Das Eigentlichste und Wertvollste, was der Romandichter biete, die sprachliche Erzählungskunst, könne nicht im Film gezeigt werden, bestätigt Julius Hart: Romanverfilmungen seien »völlig andersgeartete Darstellungen, so grundverschieden von dem, was eine romankünstlerische Darstellung ist«,[98] Alcofribas Rabier ist gleicher Meinung: das Allerwesentlichste, *wie* der Dichter erzähle, vermöge der Film nicht wiederzugeben. »Kurz: der Film schöpft den Kunstgehalt des Romans nicht aus.«[99] Und Paul Fechter wundert sich über die »merkwürdige« Vorliebe des Kinos für die Literatur; es sei doch gerade sein Vorzug, mit ihr nichts zu tun zu haben: »Die Literatur hängt am Begriff: der Film ist doch gerade davon so herrlich unabhängig, daß er es wirklich nicht nötig hat, ihn auf dem Umweg über die sogenannte Dichtung doch wieder einzuschmuggeln.«[100] Woher sonst die Vorlagen nehmen? Aus der Realität, dem »ganz gewöhnlichen Leben«, wie es sich beispielsweise in den Zeitungen manifestiere.

»Der Kinematograph wird nie und nimmer Literatur vermitteln können, aber die Literatur muß von der Kinematographie lernen.«[101] Um Ersteres

wird noch heute leidenschaftlich gestritten, das Zweite sollte nur zu bald in Werken des literarischen Expressionismus Bestätigung finden. Von der schriftstellerischen Praxis her sieht Hanns Heinz Ewers schon 1913 keinen Unterschied mehr zwischen Literatur und Kino: »Heute weiß ich ganz gewiß, daß es genau so schwer ist, und genau solcher Kunst bedarf, ein gutes Filmmanuskript zu schreiben, wie ein Gedicht, einen Roman, ein Drama.«[102] Meint Walther Eckart, das Kino gebe dem Dichter ungeahnte Möglichkeiten der Phantasieentfaltung und Lebensschilderung,[103] so empfindet Julius Hart dies als »Selbstdegradation der Dichter« und beschimpft den prominenten Autor des Films DAS FREMDE MÄDCHEN: »Hofmannsthal, der große Wort- und Sprachkünstler, radikalster Bekenner der formalistischen Ästhetik, wonach in der Dichtung alles das Wort ist, läßt jedes fahren, was ihn uns wert und bedeutend machte, und leistet als Textverfasser stummer Pantomimen eine geistig und künstlerisch völlig untergeordnete Tätigkeit«.[104]

Anmerkungen

1 Leicht bearbeitete Auszüge aus: Diederichs, Helmut H., *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, Habilitationsschrift im Fach Soziologie, Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der J. W. Goethe-Universität Frankfurt am Main 1996, Online-Publikation 2001: http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/pdf/fruefilm.pdf (hier S. 101-120) – und auf der Webseite des Autors: www.soziales.fh-dortmund.de/diederichs/pdfs/habil.pdf.

2 Alexander Moszkowski, »Zukunfts-Kino«, *Berliner Tageblatt*, Nr. 104, 26. 2. 1914, Abendausgabe, S. 1.

3 Julius Bab, »Theater und Kinematograph«, *Die Volksbühne*, Nr. 3, März 1915, S. 9.

4 Ebenda, S. 7.

5 Fritz Mauthner, »Der Kienschund und seine Dramaturgie«, *Berliner Tageblatt*, Nr. 167, 31. 3. 1912, 1. Beiblatt.

6 Julius Bab, »Der Kampf mit dem ›Kientopp‹«, *Pester Lloyd*, Nr. 139, 13. 6. 1912, Morgenblatt, S. 2.

7 Julius Bab, »Die Kinematographen-Frage«, *Die Rheinlande*, Nr. 9, September 1912, S. 311-314.

8 Julius Bab, »Die ›Veredelung‹ des Kientopps«, *Die Gegenwart*, Nr. 47, 4. 1. 1913, S. 742.

9 Alexander Elster, »Neuere Kinodramen. III. Grundsätzliches über Kinodramatik«, *Die schöne Literatur*, Nr. 15, 19. 7. 1913, Spalte 279.

10 Ebenda.

11 Walter Assmus, »Das veredelte Filmdrama«, *Volksbildung*, Nr. 18, 1913, S. 146.

12 Emil Kaiser, »Gedanken über die Gegenwart und Zukunft des Kino«, *Kölnische Zeitung*, Nr. 1148, 12. 10. 1913, S. 2.

13 F. M. Hübner, »Der Dichter und das Kino«, *Allgemeine Zeitung*, Nr. 39, 27. 9. 1913, S. 630.

14 Béla Balázs, *Schriften zum Film. Band 1*, Hanser Verlag, München 1982, S. 52.

15 Hermann Kienzl, »Der ›literarische‹ Film«, *Der Türmer*, Nr. 10, Juli 1913, S. 528.

16 Joseph August Lux, »Filmzauber«, *Münchner Neueste Nachrichten*, Nr. 121, 7. 3. 1913, Morgenblatt.

17 Paul Heyse, Umfrageantwort zu »Kino und Buchhandel«, *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 127, 5. 6. 1913, S. 5986.

18 Wolf Ritscher, »Über die Grenzen von Theater und Kino«, *Bühne und Welt*, Nr. 19/20, 1914, S. 333-335.

19 Friedrich Lienhart, Umfrageantwort zu »Kino und Buchhandel«, *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 129, 7. 6. 1913, S. 6110.

20 DIE LÖWENBRAUT. EIN KÜNSTLERDRAMA (Regie: Max Obal). Vgl. Gerhard Lamprecht, *Deutsche Stummfilme. 1913-1914*, Deutsche Kinemathek, Berlin (West) 1969, S. 461.

21 Johannes Gaulke, »Der gegenwärtige Stand des Kinodramas«, *Film und Lichtbild*, 1914, S. 25.

22 Georg von Lukács, »Gedanken zu einer Aesthetik des Kino«, *Frankfurter Zeitung*, Nr. 251, 10. 9. 1913, 1. Morgenblatt, S. 1-2. In der ersten Fassung dieses Textes fehlt der zitierte Satz. Siehe: Georg von Lukács, »Gedanken zu einer Aesthetik des ›Kino‹«, *Pester Lloyd*, Nr. 90, 16. 4. 1911, S. 45-46.

23 Alfred Kerr, »Kino«, *Pan*, 1912/13, zit. nach dem Nachdruck in: Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte*, dtv, München 1978, S. 76.

24 Kurt Mühsam, Umfrageantwort zu »Kino und Buchhandel«, *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 128, 6. 6. 1913, S. 6031.

25 Max Dessoir, ebenda.

26 Kinomastix (= Heinrich Stümcke), »Die deutschen Dramatiker und das Filmtheater«, *Bühne und Welt*, Nr. 5, 1. Dezemberheft 1912, S. 207. Stümcke enthüllte sein Pseudonym in: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 132, 11. 6. 1913, S. 6234.

27 Julius Hart, »Kunst und Kino«, *Der Tag*, Nr. 257, 1. 11. 1913.

28 Johannes Gaulke, »Die Entwicklungsmöglichkeiten der Lichtbildbühne«, *Über Land und Meer*, Nr. 1, 1914, S. 16, 17.

29 Georg Fuchs, »Kino und Kunst«, *Münchner Neueste Nachrichten*, Nr. 364, 19. 7. 1913, Vorabendblatt.

30 Thomas Koebner, »Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz«. In: Helmut Kreuzer (Hg.), *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, Quelle und Meyer, Heidelberg 1977, S. 17.

31 Laut Walter Fritz schrieb Friedell 1914 das Drehbuch zu DIE BEKEHRUNG DES DR. WUNDT. Walter Fritz, *Kino in Österreich 1896-1930*, Österreichischer Bundesverlag, Wien 1981, S. 44.

32 Egon Friedell, »Prolog vor dem Film«, *Blätter des Deutschen Theaters*, Nr. 32, 1912/13, S. 511. Friedell revidierte diese Auffassung mit dem Aufkommen des Tonfilms. In seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* schrieb er 1931: »Anfangs sah es so aus, als ob sich in ihm eine neue Kunstform ankündige, wozu er aber lediglich durch seine Stummheit verleitete. Die Phantasie auch des nüchternsten und beschränktesten Menschen ist nämlich immer noch hundertmal packender und pittoresker als alle gesprochenen Worte der Welt; die schönsten und tiefsten Verse können nicht annähernd ausdrücken, was der einfachste Galeriebesucher *unartikuliert* empfindet. Solange der Kinematograph stumm war, hatte er außerfilmische, nämlich seelische Möglichkeiten. Der Tonfilm hat ihn entlarvt; und vor aller Augen und Ohren breitet sich die Tatsache, daß wir es mit einer rohen toten Maschine zu tun haben. Das Bioskop tötet nur die menschliche Gebärde, der Tonfilm auch die menschliche Stimme.« Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Band 2, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1976, S. 1512-1513.

33 Hanns Heinz Ewers, »Antwort an Hans Kyser«, *B.Z. am Mittag*, Nr. 44, 21. 2. 1913, Erstes Beiblatt.

34 Hanns Heinz Ewers, »Der Film und ich«, *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 23, 7. 6. 1913, S. 39.

35 So beispielsweise der anonyme Schreiber der Einführung zur Kino-Umfrage »Vom Werte und Unwerte des Kinos«, *Frankfurter Zeitung*, Nr. 129, 30. 5. 1912, 1. Morgenblatt, S. 1-2, ferner Georg Swarzenski in seiner Umfrageantwort zu »Vom Werte und Unwerte des Kinos«, *Frankfurter Zeitung*, Nr. 149, 31. 5. 1912, S. 3; Joachim Benn, »Die künstlerischen Möglich-

keiten des Kinematographen«, *Kölnische Zeitung*, Nr. 737, 30. 6. 1912; Johannes Gaulke, »Der gegenwärtige Stand des Kinodramas«, *Film und Lichtbild*, Nr. 2, 1914, S. 25; Karl Hoffmann, »Das Kino«, *Die Tat*, Nr. 10, Januar 1914, S. 1080.

36 Theodor Heinrich Mayer, »Lebende Photographien«, *Österreichische Rundschau*, Nr. 1, 1. 4. 1912, S. 57.

37 Ewers (Anm. 34).

38 Walter Hasenclever, »Der Kintopp als Erzieher«, *Revolution*, Nr. 4, 15. 10. 1913, zit. nach dem Nachdruck in: Kaes (Anm. 23), S. 48.

39 Alfred A. Baeumler, »Die Wirkungen der Lichtbildbühne«, *März*, Nr. 22, 1. 6. 1912, S. 339, 340.

40 Vgl. Balázs (Anm. 14), S. 51-53.

41 Hanns Heinz Ewers, »Der Kientopp«, *Morgen*, Nr. 18, 11. 10. 1907, S. 578.

42 Hermann Häfker, »Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken«, *Der Kinematograph*, Nr. 86, 19. 8. 1908 (nicht paginiert).

43 Heinrich Lautensack, »Warum? – Darum!«, *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 23, 7. 6. 1913, S. 162.

44 Helene Lange, Umfrageantwort zu »Vom Werte und Unwerte des Kinos« (Anm. 35), Nr. 148, 30. 5. 1912, S. 3.

45 Friedrich Freksa, »Die künstlerische und kulturelle Bedeutung des Kinos«, *Der Tag*, Nr. 267, 13. 11. 1912, zit. nach dem Nachdruck in: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 47, 23. 11. 1912, S. 25-26.

46 Karl Hans Strobl, »Der Kinematograph«, *Die Hilfe*, Nr. 9, 2. 3. 1911, S. 138.

47 P. E. Kipper, »Unser Theater und das Wort«, *Bühne und Welt*, Nr. 15, 1. Maiheft 1914, S. 125.

48 Hermann Kienzl, »Theater und Kinematograph«, *Der Strom*, Nr. 7, Oktober 1911, S. 219.

49 M. Rapsilber, »Film und Kulisse«, *Der Roland von Berlin*, Nr. 14, 31. 3. 1910, S. 453.

50 Heinrich Stümcke, »Kinematograph und Theater«, *Bühne und Welt*, Nr. 15, 1912, S. 94.

51 Elster in seinem Fazit der *Börsenblatt*-Umfrage von 1913: »In vielen der Antworten wird das Wort ›Verfilmung‹ als etwas Scheußliches bezeichnet. Ich habe es in dem obigen Aufsatz vermieden und dadurch gezeigt, daß es vermieden werden kann. Das Häßliche in dem Wort liegt nach meinem Dafürhalten nicht in dem ›Film‹ und der ›Filmung‹, da dies eine gut deutsch klingende, kurze und treffende Bezeichnung ist, sondern in der Vorsilbe ›ver‹, die meist etwas Gewalttätiges, Zerreißendes bedeutet und oft einen tadelnden Nebensinn hat, so daß man unter Verfilmung etwa ein filmartiges Zerstören wittern könnte. Deshalb gebrauchte ich das Wort Filmung und meine, daß dies nicht allein das, was es sein soll, gut ausdrückt, sondern daß es auch jenes unangenehmen Nebensinnes entbehrt.« Alexander Elster, »Buch und Film«, *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 196, 25. 8. 1913, S. 8394.

52 Stümcke, (Anm. 50), S. 93-94.

53 Hübner (Anm. 13), S. 630.

54 Curt Bading, »Die Kulturmission des Kinos«, *Dokumente des Fortschritts*, Nr. 3, März 1913, S. 219.

55 Joseph August Lux, »Die Muse des Films«, *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Nr. 11, Juli 1913, S. 428.

56 Karl Neye, »Die neue ›Literatur‹«, *Das literarische Echo*, Nr. 4, 15. 11. 1912, Spalte 224.

57 Alcofribas Rabier, »Filmdarstellung und Bühnendrama«, *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 27, 5. 7. 1913, S. 22.

58 Wolf Ritscher, »Schnitzlers Dramatik und der Kino«, *Phöbus*, 1914, zit. nach dem Nachdruck in: Kaes (Anm. 23), S. 111.

59 Lux (Anm. 55), S. 429.

60 Ulrich Rauscher, »Die Kino-Ballade«, *Kunstwart*, Nr. 13, April 1913, S. 5.

61 Julius Bab, Umfrageantwort zu »Kino und Buchhandel«, *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 136, 16. 6. 1913, S. 6375.

62 Bab (Anm. 8), S. 741.

63 Kienzl (Anm. 15), S. 328-329.

64 Max Bruns, Umfrageantwort zu »Kino und Buchhandel«, *Börsenblatt für den*

Deutschen Buchhandel, Nr. 127, 5. 6. 1913, S. 5985.
65 Frances Külpe, ebenda, Nr. 128, 6. 6. 1913, S. 6067.
66 Julius Hart, »Der Atlantis-Film«, *Der Tag*, Nr. 301, 24. 12. 1913.
67 Raoul Auernheimer, »Die Kinomode«, *Neue Freie Presse*, 14. 1. 1912.
68 Gaulke (Anm. 35), S. 25.
69 Neye (Anm. 56), Spalte 221.
70 Ebenda, Spalte 222.
71 Ebenda, Spalte 224.
72 Benn (Anm. 35), S. 2.
73 Ulrich Rauscher, »Das Kintop-Epos«, *Die Schaubühne*, Nr. 4, 23. 1. 1913, S. 108. Zu Rauscher siehe: Fritz Güttinger (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1984, S. 132-133.
74 Rauscher (Anm. 60), S. 4.
75 Neye (Anm. 56), Spalte 225.
76 Zu Rauschers Aufsatz über die Kino-Ballade druckte der *Kunstwart* eine zustimmende Zuschrift ab: »Mir ist der Gedanke an die Balladenmäßigkeit der Kino-Kunst gekommen, als ich Schillers Bürgschaft gründlich auf ihren dichterischen Bau betrachtete. Da leuchtete es mir auf: Das ist ja das herrlichste Kinodrama!« (Rauh, »Zum Thema: Kino-Ballade«, *Kunstwart*, Nr. 17, Juni 1913, S. 353.)
77 Willy Rath, »Zur Aesthetik des Lichtspiels«, *Eckart*, August 1913, S. 736.
78 Richard Dehmel, Umfrageantwort zu »Kino und Buchhandel«, *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 127, 5. 6. 1913, S. 5986.
79 Ernst Goth, »Kinodramen und Kinomimen«, *Pester Lloyd*, Nr. 34, 8. 2. 1913, Morgenblatt S. 3.
80 Ebenda.
81 Marx Möller, »Film und Schauspielkunst«, *Die Gartenlaube*, Nr. 13, 1913, S. 274.
82 Fuchs (Anm. 29).
83 Walther Eckart, »Das Kinodrama. II. Teil«, *Die Ähre*, Nr. 3, 19. 10. 1913, S. 7.
84 Max Beer, »Film, Theater und Roman«, *Frankfurter Zeitung*, Nr. 180, 1. 7. 1913, S. 1.
85 Ebenda.
86 Kurt Pinthus, »Einleitung: Das Kinostück«, in: ders. (Hg.), *Das Kinobuch*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1983, S. 21.
87 Bereits im Juli 1912 war im Fachblatt *Kinematograph* zu lesen: »Aber man wird lernen, daß auch die beweglichen Bilder des Kinematographen eine Mission haben: nämlich zu *illustrieren* und der schnelle Szenenwechsel, der im Drama undramatisch ist, gibt dem Kino eine neue Perspektive: die Illustration von Romanen.« (Ferdinand Freytag, »Schauspieler und Kinospieler«, *Der Kinematograph*, Nr. 289, 10. 7. 1912).
88 Felix Salten, »Zu einem Kinodrama«, *Pester Lloyd*, Nr. 82, 6. 4. 1913, Morgenblatt.
89 Alexander Elster, »Neuere Kinodramen. I. Ausländische Films«, *Die schöne Literatur*, Nr. 11, 24. 5. 1913, Spalte 190.
90 Wilhelm Dreecken, »Der Film von heute und morgen«, *Xenien*, 1913, S. 77.
91 Ebenda, S. 73.
92 J. Thiemann, »Kinodrama und Bühnendrama«, *Volkskultur*, Nr. 1, 1. 1. 1914, S. 14.
93 Ebenda, S. 15.
94 Hasenclever (Anm. 38), S. 48.
95 Neye (Anm. 56), Spalte 224.
96 Oskar Kanehl, »Kinokunst«, *Wiecker Bote*, Nr. 2, 1913/14, S. 51.
97 Ebenda.
98 Hart (Anm. 27).
99 Alcofribas Rabier, »Filmdarstellung und Roman«, *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 26, 28. 6. 1913, S. 53.
100 Paul Fechter, »Kinotexte«, *Vossische Zeitung*, Nr. 551, 29. 10. 1913, Abendausgabe.
101 J. Adler in *Der Sturm*, 1913, zit. nach: Viktor Žmegač, »Exkurs über den Film im Umkreis des Expressionismus«, *Sprache im technischen Zeitalter*, Nr. 35, 1970, S. 254. Elster zeigte bereits 1912 die Möglichkeit auf, »daß man heute auch nach einer Geschichte, die man im Kino sah, eine literarische Erzählung schreiben kann« und untersuchte die urheberrechtliche Situation.

Alexander Elster, »Literarische Benutzung von Kinodramen«, *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 216, 16. 9. 1912, S. 10753.

102 Ewers (Anm. 34), S. 39.
103 Eckart (Anm. 83), S. 8.
104 Hart (Anm. 27).

Schrift: [Dem Interesse eines jungen [illegible] zu entgehen]

~~Um der unbequemen Nähe eines Bewerbers zu entgehen~~, reiste Juliane zu ihrer Tante. Dort lernte sie den jungen Doctor Magnus Scholander kennen und lieben.

Bild

Vorher weiter lesen

Schrift: „Jüngling, Jüngling dreht sich
Ringlein fällt zu Füßen
Der die ihm die Liebste ist —
Und er soll sie küssen!

Blumige Wiese im Sonnenschein. Ansteigend rechts der einen Seite Wald, auf der andern nach dem Hintergrund zu, womöglich Wasser vom Schilf umsäumt (Parkpartie! zu vermeiden!) so, dass sich die Silhouette des Reigens von diesem Hintergrund malerisch abhebt. Der Ringelreigen selbst ähnlich dem beigelegten Bilde. Bei Anfang des Bildes ist dieser in vollem Gange. Die Handbewegungen der jungen Mädchen deuten an, dass sie obigen Reim singen. (Schrift vorher) — Der junge Doctor Magnus umringt von einem Kreis

SABINE LENK

Eine Filmidee von Luise del Zopp – das »kinematographische Manuskript« als Vorläufer des heutigen Drehbuchs

ADRESSATIN VERSTORBEN heißt der Film zum gleichnamigen Manuskript der Autorin Luise del Zopp. Die Inszenierung dieses 1911 von der Firma Messter produzierten Werks obliegt dem fest engagierten Regisseur Adolf Gärtner, hinter der Kamera steht Carl Froelich. In den Hauptrollen spielen: Henny Porten als die junge Juliane Crusius, ihr Mann Curt Stark als Dr. Magnus Scholanter, Robert Garrison als Vater Crusius, Rudolf del Zopp als Wolfgang Marberg und Frida Richard als die Juliane im Alter.

Die Handlung des Dramas ist in wenigen Worten erzählt: Juliane verliebt sich 1847 in Dr. Magnus Scholanter, der um ihre Hand anhält. Julianes Vater willigt schriftlich in die Heirat ein, schickt aber versehentlich den Brief nicht ab. Juliane und Magnus warten beide auf ein Zeichen des Partners. Enttäuscht über Magnus' Schweigen heiratet Juliane Wolfgang, den Kollegen ihres Va-

Schrift: dem Interesse eines jüngeren ~~Freundes~~ vertrauten Collegen Hans V. zu [unleserlich],
Um ~~der unbequemen Nähe eines Bewerbers zu entgehen~~, reiste Juliane zu ihrer Tante.
Dort lernt sie den jungen Doktor Magnus
Scholander kennen und lieben.

Bild

Schrift.	»Jüngling, Jüngling drehet sich
Vers	Kränzlein fällt zu Füßen
weiter	Der, die ihm die Liebste ist –
unten	Und er soll sie küssen!

Blumige Wiese im Sonnenschein. Anschließend auf der einen Seite Wald, auf der andern mehr dem Hintergrund zu, womöglich Wasser von Schilf umsäumt, (Havelpartie! zu verwenden!) so, daß sich die Silhouette des Reigens von diesem Hintergrund malerisch abhebt. Der Ringelreigen selbst, ähnlich dem beigelegten Bild. Bei Anfang des Bildes ist dieses in vollem Gange. Die Mund bewegungen der jungen Mädchen deuten an, daß sie obigen Reim singen. - Schrift von oben. Der junge Doktor Magnus umringt von seinem Kreis.

ters. Magnus, durch eine Anzeige informiert, kommt zu spät. Verzweifelt schließt sich Magnus den Aufständischen der Märzrevolution von 1848 an und fällt im Kampf. 63 Jahre später wird der schicksalhafte Brief im Nachlaß des Vaters gefunden.

Diese Geschichte wird umrahmt von einer Erzählung, welche die angebliche Entstehung des Films schildert: Die Firma Messter veranstaltet einen Wettbewerb für kinematographische Ideen. Die alte Juliane liest die Anzeige. Ihr Neffe, der in den Unterlagen seines Großvaters den verhängnisvollen Brief gefunden hat, berichtet seiner Tante vom Kinematographen. Sie schickt die Erzählung ihres Schicksals ein und gewinnt den ersten Preis. Als der Postbote ihr die gute Nachricht bringen will, ist die alte Dame verstorben.

Laut Helga Belach[1] beteiligt sich Luise del Zopp mit ihrem Entwurf »Adressatin verstorben« am Preisausschreiben und gewinnt unter 500 Einsendern den ersten Preis. Bei der Prämierung mag die Tatsache mitgespielt haben, daß die Rolle dem künftigen Messter-Star Henny Porten wie auf den Leib geschneidert ist. Der Erfolg des Films trägt weiter zum Ansehen Henny Portens bei, die bereits seit 1906 in Filmen auftritt: Erstmals erscheint in den Anzeigen auch ihr Name, während zuvor nur mit ihrem Bild geworben wurde.

Die 39-jährige, gutaussehende Autorin hat eventuell bereits etwas Filmerfahrung, denn »Adressatin verstorben« ist möglicherweise nicht ihre erste Arbeit dieser Art. Der Wettbewerb wird Anfang 1911 ausgeschrieben, ADRESSATIN VERSTORBEN kommt am 9.3. auf den Markt. Einen ersten, nachweisbar auf ihren Ideen beruhenden Film bietet Oskar Messter jedoch bereits für den 11.2. an, einen weiteren für den 4.3.1911. Da der Film, der auf dem prämierten Manuskript beruht, ein Dreiakter und damit dreimal so lang ist wie die beiden früher vertriebenen Produktionen, ist aber auch denkbar, daß die Firma durch das Preisausschreiben auf das neue Talent aufmerksam wurde und sie gleich um weitere Vorlagen gebeten hat.

Allein im Jahr 1911 stammen 15 bisher nachgewiesenen Filmtitel von ihr, darunter IM GLÜCK VERGESSEN, EIN LEBEN und SPIEL UM DAS GLÜCK ZWEIER MENSCHEN. In allen drei Filmen spielt Henny Porten die Hauptrolle. Da ihre Dramen beim Publikum gut ankommen, bleibt Luise del Zopp dem Genre weitgehend treu, auch wenn sie bisweilen Abstecher z.B. ins Lustspiel unternimmt, wie die Filme mit dem Komiker Bobby Goldfluß zeigen. Themen wie Kindsmord und Erpressung, falsche Verdächtigungen, uneheliche Kinder, brutale Ehemänner, heimliche, verpaßte oder verbotene Liebe berühren die Zuschauerinnen und locken sie immer wieder ins Kino, auch wenn die Kinoreformer heftig gegen diese Art der Unterhaltung protestieren. Dank einer langjährigen Theatererfahrung besitzt sie ein Gespür dafür, was bei den Zuschauern Erfolg hat. Auf der Bühne hat sie zudem den notwendigen dramatischen Sinn entwickelt, der sie bei der schriftlichen Ausarbeitung ihrer Ideen leitet.

Wer ist die Frau, die von Anfang an bei der Firma Messter so erfolgreich tätig ist?[2] Luise del Zopp, geboren am 16.6.1871 in Brünn (Mähren) als Aloisia Theresia Johanna Luksch, nimmt Gesangsstunden und tritt ab 1884 als Operettensängerin auf. Ihre Engagements führen sie u.a. nach Wien, München und schließlich Berlin, wo sie ab 1909 wohnt und von wo aus sie bis 1914 Tourneen unternimmt. Ab 1911 arbeitet sie als Drehbuchautorin in der dramaturgischen Abteilung der Firma Messter, 1913 wechselt sie zur Firma von Wanda Treumann und Viggo Larsen. 1915 ist sie in dem Film ER SOLL DEIN HERR SEIN (Regie: Rudolf del Zopp) unter dem Namen Luise Zopp-Lingg zu sehen. Die Namensänderung von Luksch in Lingg geschieht auf ihren Wunsch, durch Heirat wird sie Frau del Zopp. Ihr Ehemann, für den sie viele Drehvorlagen verfaßt, stirbt 1927. Ihre finanziellen Verhältnisse verschlechtern sich, so daß die auf die Unterstützung der Wohlfahrt angewiesen ist. 1946 erkrankt sie schwer. Möglicherweise stirbt sie an den Folgen. Ihr Todesdatum ist bislang unbekannt.

Luise del Zopp besitzt eine natürliche Begabung zum Verfassen von kinematographischen Vorlagen, denn Anleitungen zum Drehbuchschreiben existieren zu der Zeit, da sie ihre Karriere in der deutschen Filmindustrie beginnt, noch nicht. Die Anweisungen, die Autoren wie Peter Paul oder die Redakteure der Zeitschrift *Die Feder* geben, erscheinen erst kurz vor dem Ersten Weltkrieg.[3] Sie entstammen der Praxis, die Autoren wie del Zopp mit geprägt haben. Allerdings dürfte sie sich während ihrer aktiven Jahre im Operettengenre die Grundzüge der Dramaturgie angeeignet haben.

Bei der Betrachtung des abgebildeten Manuskripts fällt auf, daß sich 1911 gewisse Gestaltungsprinzipien bereits herausgebildet haben. Durch Absatz und Einrückung hebt sich einer der Zwischentitel vom Rest des Textes ab, der zweite ist mit dem unterstrichenen Wort »Schrift« gekennzeichnet. Die Handlungen der Protagonisten sind zum Teil detailreich beschrieben (»Die Mundbewegungen der jungen Mädchen deuten an [...]«) bzw. durch eine beigelegte Abbildung eindeutig bestimmt. (Im – hier nicht wiedergegebenen – weiteren Verlauf des Manuskripts liefert del Zopp genaue Anweisungen, welche Aktion von welcher Figur in welcher Reihefolge ausgeführt wird.) Hinweise auf den Drehort und sein Ambiente (»blumige Wiese im Sonnenschein«, »Wasser von Schilf umsäumt«) fehlen ebensowenig wie Anweisungen für den Kameramann (die »Silhouette des Reigens« soll sich malerisch vom Hintergrund abheben). Die Szenen sind durch das Wort »Bild« voneinander getrennt. »Bei Anfang des Bildes ist dieses in vollem Gange.« Dieser Hinweis auf das erste Phasenbild der Einstellung, welches bereits die Bewegungen der tanzenden Mädchen um den jungen Arzt herum erwähnt, läßt in der Phantasie des Lesenden ein atmosphärisch dichtes Filmbild entstehen, d.h. der Regisseur und der Kameramann können sich dank dieser Beschreibung von der zu drehenden Szene gleich »ein Bild machen«.

Auch wenn der Text viele Elemente beinhaltet, welche heute zum Stan-

dard gehören, stellt er doch eher einen Vorläufer des Drehbuchs dar. In der Publikation von Helga Belach u.a. als »Drehbuchentwurf« bezeichnet, sollte man es vielleicht besser »kinematographisches Manuskript« oder »Filmskript« nennen, um den Unterschied zur aktuellen Praxis deutlich zu machen. Auch die zeitgenössischen Bezeichnungen »Texte von Filmideen« (*Die Feder*) bzw. »Filmwerk« (Peter Paul) machen die Differenz klar, schließlich handelt es sich um frühe, noch tastende Versuche einer Berufsgattung, die sich mit der zunehmenden Länge der Filme etabliert, aber ihre deontologischen Vorgaben erst noch finden muß.

Filme aus dem Jahr 1911, die auf Vorlagen von Luise del Zopp beruhen und von der Firma Messter produziert wurden:[4]

DER VERGRABENE SCHATZ (Regie: ?, Drama, 220 m, Vertriebsdatum: 11.2.1911)

FRIED(E)L, DER GEIGER (Regie: Adolf Gärtner, Darsteller: Henny Porten, Lotte und Hildegard Müller, Drama nach einem Gedicht von Wilhelmine Gräfin Wickenburg-Almásy, 224 m, Vertriebsdatum: 4. 3. 1911)

ADRESSATIN VERSTORBEN (Regie: Adolf Gärtner, Darsteller: Henny Porten, Curt A. Stark, Robert Garrison, Rudolf del Zopp, Frida Richard, Drama, 3 Akte, Vertriebsdatum: 9.3.1912)

EIN LEBEN, auch bekannt als MASKIERTE LIEBE (Regie: Adolf Gärtner, Darsteller: Henny Porten, Curt A. Stark, Lotte Müller, Frida Richard, Drama nach Motiven von Honoré de Balzac, 1.039 m, Vertriebsdatum: 23.3.1912)

DIE WALLFAHRT NACH KEVELAER (Regie: Hans Oberländer, 224 m, nach Motiven von Heinrich Heine, Vertriebsdatum: 15.4.1911)

SPIEL UM DAS (LEBENS)GLÜCK ZWEIER MENSCHEN (Regie: Adolf Gärtner, Darsteller: Henny Porten, Drama, 256 m, Vertriebsdatum: 29.4.1911)

ZUR RECHTEN ZEIT (Regie: Adolf Gärtner, Drama, 210 m, Vertriebsdatum: 1.7. 1911)

TRAGÖDIE EINES VERRÄTERS (Regie: Adolf Gärtner, Drama, 194 m, Vertriebsdatum: 8.7.1911)

EIN FEHLTRITT (Regie: Adolf Gärtner, Darsteller: Henny Porten, Robert Garrison, Frida Richard, 980 m, Drama, Vertriebsdatum: 14.10.1911)

NUR EINEN HELDEN WILL SIE LIEBEN (Regie: ?, Darsteller: Bobby Goldfluß, Lene Voss, 170 m, Vertriebsdatum: 21.10. 1911)

DIE SCHLECHTE ZENSUR (Regie: Adolf Gärtner, Drama, 265 m, Vertriebsdatum: 30.12. 1911)

BRIEFKASTEN AN DEN LIEBEN GOTT (Regie: Adolf Gärtner, Darsteller: Hildegard und Lotte Müller, Vertriebsdatum: ?)

FRAU RECHTSANWALTS ERSTER ERFOLG (Regie: Adolf Gärtner, Darsteller: Alma Rubner, Bobby Goldfluß, 166 m, Vertriebsdatum: ?)

GROSSSTADT BEI NACHT, WIE SIE WEINT UND LACHT (Regie: Adolf Gärtner, Darsteller: Robert Garrison, Drama, 220 m, Vertriebsdatum: ?)

IM GLÜCK VERGESSEN (Regie: Adolf Gärtner, Darsteller: Henny Porten, Friedrich Zelnik, Rudolf del Zopp, Stefanie Hantzsch, Karl Fenz, Drama, 658 m, Vertriebsdatum: ?)

Anmerkungen

1 Helga Belach, *Henny Porten, der erste deutsche Filmstar 1890-1960*, Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1986, S. 180.

2 Die folgenden Angaben beruhen auf einer Untersuchung von Gabriele Hansch und Gabriele Waz, die auf der Website des Deutschen Filminstituts einige Zeit zur Verfügung stand und Bestandteil einer Recherche mit dem Titel »Filmpionierinnen in Deutschland. Ein Beitrag zur Filmgeschichtsschreibung« ist.

3 Peter Paul, *Das Filmbuch. Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld? 7 Musterfilms und ein Kinoadressbuch*, Bornträger, Berlin 1914; *Material für Filmschriftsteller*, Die Feder, Berlin 1913.

4 Alle Filmangaben sind Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschand 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München 1991, entnommen. Herbert Birett gibt für alle aufgeführten Filme 1911 als Entstehungsjahr an. Ergänzungen beruhen auf Helga Belach (Anm. 1).

Texte für Kinematographenfilms

Im Grunde ergibt sich die Art des Aufschreibens der Texte von Filmideen aus der Beobachtung der Bilder selbst. Man schreibt die Texte, welche bei der Vorführung zwischen die Bilder eingeschaltet werden, als Überschriften hin und darunter die Erklärung des Hergangs der Handlung. Jedoch kann man auch die Handlung ohne Unterbrechung erzählen, wobei man natürlich immer im Auge haben muß, daß die beschriebene Handlung ohne Schwierigkeiten in Szene gesetzt werden kann. Schreiber dieses hat derartige Texte an verschiedene Filmfabriken verkauft, ohne daß sie beanstandet worden wären. Nur wurde öfter der Wunsch ausgesprochen, daß jeder Hergang genau detailliert würde. Es soll also z.B. nicht gesagt werden: jetzt treten nacheinander verschiedene Personen in den Laden um etwas zu kaufen –, sondern es soll heißen: zuerst betritt eine alte Frau den Laden, welche dieses oder jenes kauft, dann kommt ein Betrunkener herein usw. – Es sollen aber auch, namentlich zu den ganz langen Films ernsten Inhalts, Texte in Form von Dramen hergestellt werden. Es werden dann den Personen Worte in den Mund gelegt, welche sie sehr gut durch Gebärden ausdrücken könnten. Die Hauptsache wird ja immer bleiben, daß die Idee neu, gut und darstellungsfähig ist, dann werden die kaufenden Firmen die Mängel der Texte entweder selbst abstellen oder vom Autor abstellen lassen.

aus: *Material für Filmschriftsteller*, Die Feder, Berlin 1913, S. 14f. Mit Dank an Jürgen Kasten für die Zusendung dieses Textes. Die Red.

JÜRGEN KASTEN

Kohärente Konstruktionen des Kolossalen

Zur Theorie und Frühgeschichte des Drehbuchs in Deutschland bis ca. 1914

Auch am Anfang eines Filmes steht fast immer das Wort, also ein schriftlicher Text als spezifisch für den Film verfaßte Vorlage des aufzunehmenden Werkes. Das Drehbuch versucht nicht nur das narrative Gerüst, Figuren und Handlungsgeschehen zu entwerfen, sondern den Film in einer medienspezifischen Form vorzustrukturieren und damit für den arbeitsteiligen Herstellungsprozeß verfügbar zu machen. Das war nicht von Anbeginn so. Die ersten Filme bis ca. 1902 kamen noch weitgehend ohne schriftliche Vorlage aus, auch wenn nicht auszuschließen ist, daß es sie in Form von Stichworten zu dramatischen Ideen und Vorfällen, Lied- und Brieftexten oder von Zwischentitelentwürfen gegeben haben mag. Der Grund dafür liegt in der Länge, der Aufnahmeart und den Genres der damaligen Zeit.

Viele Filme dieser Jahre hatten eine Länge von 20 bis 60 m und wiesen oft nur eine einzige Einstellung auf.[1] Das frühe Kino der Attraktionen bestand vor allem aus einzelnen, im Ablauf fest gefügten »Schaunummer(n)«, bei denen entscheidend war: »nicht *was* sich bewegte, war interessant – sondern, *daß* sich überhaupt irgend etwas bewegte, erregte die staunende Bewunderung des Publikums«.[2] Kurze akrobatische und zirzensische Nummern waren durch die Ausführenden selbst festgelegt. Ähnliches gilt für burleske Situationen, für die sich recht bald konventionalisierte Gags herausbildeten. Kennzeichnend für die Filme mit einer Einstellung ist ein innerer Zusammenhang, der sich in der Regel bereits aus der Wahl der äußeren Parameter ergab. Als die einzelnen Szenen effektvoller und in ihren Aktionen zunehmend verflochtener wurden, gab es Bedarf, die Abläufe vorab etwas genauer festzulegen. Zunächst genügten dafür Stichworte, die auf einem Zettel oder – so die Legende, die auch Rudolf Kurtz erzählt – auf den abknöpfbaren Manschetten des Kameramanns Platz hatten.[3]

Diese knappe und unvollständige Skizze des Films vor 1903 soll hier nur andeuten, warum es ein ausgearbeitetes Drehbuch wohl nicht gegeben hat. Das dürfte sich sukzessive verändert haben, je länger die Filme nach Umfang und Einstellungsanzahl wurden. Längere Szenen waren nicht mehr in der Art eines Stegreifspiels zu organisieren. Weiterhin ist anzunehmen, daß bereits ein

Film mit mehreren Einstellungen nicht mehr allein improvisierend und durch die Ausgestaltungsphantasie der Schauspieler oder des Kameramanns ansprechend zu gestalten war. Wann diese Filmlänge und dieser Einstellungsumfang erreicht wurden, darüber kann angesichts der Überlieferungssituation nur spekuliert werden. Im Jahre 1903 läßt sich der erste deutsche Filmautor in der veröffentlichten Nationalfilmographie nachweisen. Es ist der Dramatiker und Librettist Otto Julius Bierbaum, der den Text für die Operettenszene DER LUSTIGE EHEMANN (Länge: 65 m, d. h. ca. 3 Minuten Dauer) schrieb, welcher auch den Titel und die Handlungslinie dieses Tonbilds von Messter umreißt. In den USA, wo ebenfalls um 1903 Autoren erstmals benannt werden, gab es zu diesem Zeitpunkt bereits Eintragungen von Filmideen in das *Registration Office of Copyrights*, gerade weil diese kurzen Filme oft von einem einzigen Einfall und weniger von dessen Ausarbeitung geprägt waren. Der zweite Eintrag eines Autors im deutschen Stummfilmverzeichnis von Gerhard Lamprecht nennt 1906 wiederum einen als Librettist, Dramatiker, aber auch als Theaterintendant bekannten Autor, der zugleich auch als Filmproduzent arbeitete: Heinrich Bolten-Baeckers hatte den tagesaktuellen Sensationsstoff von DER HAUPTMANN VON KÖPENICK nachgestellt. Obwohl dies sehr wahrscheinlich an realen Schauplätzen erfolgte, sollte wohl auch eine dramatische Akzentuierung oder eine komische Verdichtung der realen Geschichte erreicht werden.[4]

Zwischen 1903 und 1910 fand eine beträchtliche Steigerung der Filmlänge statt. Sie steigerte sich von drei bis vier Minuten auf einen Einakter von etwa sieben bis zehn Minuten Spielzeit um das Zweieinhalb- bis Dreifache. Um 1911/12 setzte sich langsam der Zweiakter durch, der damit die durchschnittliche Filmlänge abermals verdoppelte. Um 1914/15 standen bereits Filme mit der bis heute geläufigen Laufzeit von ca. 90 Min. im Mittelpunkt des Zuschauerinteresses. Diese beträchtliche quantitative Zunahme der Filmlänge erbrachte eine entsprechende Erhöhung der Erzählzeit mit neuen qualitativen Anforderungen an Narration, Inszenierung sowie den gesamten produktionsplanerischen Apparat. So wurden etwa die aufzunehmenden Szenen einerseits länger und damit in jeglicher Hinsicht aufwendiger. Auf der anderen Seite löste sich das unmittelbar Zusammenhängende einer Szene zugunsten einer in mehreren Einstellungen präsentierten Erzählung auf. Dadurch entstanden neue Zeit-, Raum- und Handlungsstrukturen. So klafften etwa Erzählzeit und Filmzeit zunehmend auseinander. Der Verkopplung der einzelnen Segmente kam entscheidende Bedeutung zu, die jedoch ohne eine planvolle Vorab-Festlegung aller erzählästhetischen Schritte kaum noch möglich war.

Angesichts dieser Veränderungen erhöhte sich der organisatorische, materielle und finanzielle Aufwand für eine Filmproduktion zwangsläufig. Produzenten oder ihre Geldgeber wollten zunehmend genauer wissen, in welches Produkt sie investierten und wie sie die Herstellung möglichst kostengünstig organisieren könnten. Dafür benötigten sie vorab eine für sie

nachvollziehbare Vorstellung des beabsichtigten Films. Es kristallisierte sich bald heraus, daß mit der Arbeit an einem vorher schriftlich fixierten Film Durchführung wie Kosten der Aufnahmen besser plan- und kalkulierbar wurden. Zudem bestand die Möglichkeit, diese im Durchspielen von Alternativen, also auf dem Papier des Drehbuchs, zu begrenzen oder zu optimieren, was in gleichem Maße natürlich auch für erzählästhetische Alternativen gilt. Spätestens um 1910 dürfte zumindest bei einem Spielfilm die schriftliche Vorstrukturierung üblich geworden sein. Für ihn war die genaue Festlegung der Abläufe in Form einer szenisch bzw. nach Bildern gegliederten narrativen Beschreibung unabdingbar geworden, die auch als aufnahmepraktisch gegliederter Gesamtplan funktionierte.

Ein weiterer Grund für die schriftliche Fixierung des Films als Drehbuch lag sicherlich darin, daß die Herstellung immer personalaufwendiger und arbeitsteiliger wurde. Um sie koordiniert durchführen zu können, mußte ein für alle Beteiligten leicht handhab- und verstehbares Darstellungs- und Aufschreibsystem entwickelt werden. Und da lag die Schriftsprache nahe, obwohl es um eine Produktrealisierung in einem visuellen Zeichensystem ging. Es gab immer auch Überlegungen, visualisierte Skizzen und Entwürfe heranzuziehen, seien es Einstellungs-Sketches, gezeichnete *Storyboards* oder später Videoexposés. Doch das alles setzte sich zumindest für die Stoffentwicklung und Projektvorbereitung nicht wirklich durch. *Storyboards* wurden allenfalls zur Ergänzung des Drehbuchs hinzugezogen.

K-Fragen: Gründe für die Erfindung des Drehbuchs

Daß Filme in einer eigens zu entwickelnden Darstellungsform vorab schriftlich fixiert wurden, dürfte zwischen 1906 und 1910 eingesetzt und mehrere, in- und miteinander verwobene Gründe haben. Ich versuche im folgenden, diese Entwicklung, die sich wahrscheinlich über einen Zeitraum von mehreren Jahren entfaltete, mit Begriffen zu umreißen, die – der Einprägsamkeit halber – alle mit einem »K« anfangen.

Als ersten Begriff auf der Suche nach den strukturellen Gründen für die Einführung des Drehbuchs bietet sich angesichts der skizzierten Steigerung der Filmlänge der Ausdruck des *Kolossalen* an. Er bezeichnet zunächst nicht viel mehr als die quantitative Ausdehnung des Films, der mit einer Zunahme der aufzunehmenden Einstellungen einherging. Das Kolossale kann jedoch auch auf das Aufzunehmende selbst angewandt werden. Die Vorgänge, die insbesondere im fiktionalen Film zu zeigen waren, mußten – wollte der Film konkurrenzfähig sein – immer spektakulärer werden, da sich die Schaureize abnutzten. Es galt neue zu entwickeln; dies erfolgte häufig durch quantitative Steigerungen, also die Erhöhung des Spektakels im Bild, mit entsprechenden Anforderungen an deren Gestaltung und Vorstrukturierung.

Bis 1900 dürften etwa 90% der Filme dokumentarisch und höchstens zehn Prozent fiktional gewesen sein. Nach 1910 hat sich das Verhältnis nach dem Längenanteil in etwa umgekehrt.[5] Die Erweiterung des Umfangs und die Erhöhung des Kolossalen in Bild und Erzählung führten zu einer Steigerung auch in der *Komplexität*. Selbst wenn der Filmentwurf nur eine Kolportagehandlung enthielt, so ergab sich doch eine zunehmende Tendenz, die Linearität einer um die Hauptfigur kreisenden Handlung durch Verzweigungen, eventuell auch schon in Parallel- und Nebenhandlungen oder in *Subplots* aufzulösen. Das Prinzip des Wechsels der Bilder erzeugte eine entsprechende dramatische Struktur. Spätestens die Einführung des Star-Schauspielers um 1910 erbrachte die Notwendigkeit der figuralen Vertiefungen des Hauptcharakters. Zu dessen genauerer und profilierterer Ausarbeitung wurden Gegen- und Nebenfiguren eingeführt.

Daraus resultierte die Notwendigkeit und bald auch ein Bewußtsein der Zuschauer für eine *Kausalität* des gezeigten dramatischen Geschehens. Die gewählten Charakterzüge und -veränderungen waren ebenso wie die der Behauptung, Herleitung und Verknüpfungen von Vorfällen zu motivieren. Plausibilität, wenn nicht Logik im erzählerischen Ablauf, in der Zeichnung der Charaktere und ihrem Verhalten wurde notwendig. Auch wenn das Sujet etwa eine völlig frei erfundene Märchen- oder Phantasie-Welt darstellte, die scheinbare Kausalität also nur eine aufgrund von Genres oder anderen Zuschau- und Lesekonventionen vereinbarte war, galt sie als Meßlatte. Das wird noch in der bewußten Vernachlässigung deutlich, etwa in den Groteskformen, wo gerade aus der kausalen Differenz Bedeutung und spezifische Unterhaltungsformen entstehen können. In diesem Zusammenhang ist der Hinweis des Schriftstellers und späteren Drehbuchautors Hanns Heinz Ewers interessant, der für den frühen Film vor 1908 gerade den »Genuß der aufgehobenen Kausalität«[6] hervorhob. Ewers' Formulierung verweist einerseits auf die sich erst noch entwickelnde Regel der Kausalität, und er deutet auf die bewußte Abweichung davon hin, die früher die Norm, nun aber zunehmend den ästhetischen Sonderfall darstellt.

Mit dem Anspruch auf Kausalität verknüpft ist die *Kohärenz* des Erzählten. Hier ist vor allem die Berücksichtigung der durch spezifische filmische Aufnahmevorgänge bewirkten Aufsplittungen der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, des filmspezifischen Zwangs zur Verkürzung und Raffung sowie der zeitlichen Diskontinuität gemeint. Daraus ergibt sich die Anforderung einer besonderen narrativen Koordinierung von repräsentativen Einzelszenen und -empfindungen zu einem dramatischen Gesamtgestalt-Zusammenhang.

Ein weiterer Leitbegriff ist der der *Kontinuität*. Das meint sowohl die des Erzählten als auch die Anwendung der sich durch Standardisierung und Konventionalisierung herausbildenden Dramaturgie- und Genremuster.[7] Sie führten alsbald zu einem dramaturgischen System von zunehmend industriell zu

fertigenden Bausteinen. Das Wissen um diese Bausätze wurde von einem professionellen Filmautor ebenso erwartet wie die Anforderung, aus vorgefertigten Teilen eine originelle Geschichte zu fertigen und damit innerhalb solcher *Konventionen* neue *Variationen* anzubieten.

Schließlich sind weitere Umstände für die ›Erfindung‹ des Drehbuchs als ausführlicher schriftlicher Vorstrukturierung des Films erwähnenswert, die der wirtschaftlichen und logistischen Steuerungsfähigkeit der Produktion geschuldet sind: Es sind etwa die *Kalkulationsfähigkeit*, *Kostenplanung* und *-bewußtheit* sowie die Notwendigkeit, eine Grundlage für die Organisation der Arbeitsteiligkeit zu haben. Um die *Kooperation* der an der Filmherstellung Beteiligten organisieren zu können, bedurfte es eines zentralen Planes, auf den stets Bezug genommen werden konnte. Es lag auf der Hand, daß zunehmend länger werdende Filme immer höhere Investitionen erforderten. Das zog eine genauere Feststellung der Kosten nach sich, um den Film finanzieren und effizient vorbereiten zu können. Das Drehbuch entwickelte sich bald auch zu einem Teil der Produktionssteuerung und *Kontrolle*.

Die Leitbegriffe und Gründe für die sukzessive Einführung des Drehbuchs in der Zeit zwischen 1906 und 1913 lassen sich also zusammenfassen in den Anforderungen, die sich aus der Kolossalität, Komplexität, Kausalität, Kohärenz, Kontinuität, Konventionalisierung und Varianz des Erzählten bzw. Aufzunehmenden ergaben. Der dafür notwendig narrative Beschreibungsplan wurde zugleich Basis für die Kalkulation, Arbeitsorganisation im Team, Kostenplanung und Kontrolle eines Filmprojekts.

Das Primat des Bildes als Leitprinzip von Erzählung und Beschreibung

Das Drehbuch hieß zunächst nicht so. Die Begriffsskala reichte von der eher neutralen Bezeichnung Filmmanuskript über poetologisch ambitionierte Begriffe wie Filmdrama, Film- bzw. Kinostück oder Filmerzählung bis zu dem sehr schönen, bereits 1907 verwandten Begriff »Bilderspiel«.[8] Entsprechend fehlte in den 1910er Jahren auch die Berufsbezeichnung Drehbuchautor. Sie wurde ersetzt durch den Manuskript-, zuweilen auch den Filmautor, durch den poetisch angehauchten Filmdichter oder durch eine gezielte Neuakzentuierung der Tätigkeit des Schriftstellers angesichts der gänzlich anderen Entwurfsaufgabe zu einem »Bildsteller«.[9] Der Autor und Regisseur William Wauer wies in seinem 1916 veröffentlichen Text zu Recht auf die visuelle »Ingenieur- und Konstrukteur-Arbeit« des Bildstellers hin, der ein »optisch-logisches Werk« zu schaffen hatte. Allerdings war der Avantgardekreisen nahestehende Autor der Auffassung, dies könne nur jemand schaffen, der »Maler und Dichter zugleich, und zwar in völliger Verschmelzung und gegenseitiger Durchdringung«[10] sei. Doch das war nicht erforderlich. Auch er-

wies sich die Annahme, daß nur literarisch ausgewiesene Autoren den Film befruchten könnten, schon bald als unrichtig. Nur die Literaten, die sich völlig auf den Film und seine besonderen schriftlichen Entwurfs- wie Produktionsbedingungen einließen, reüssierten als Drehbuchautoren, wie etwa Walter Turszinsky, Hans Brennert oder Heinrich Lautensack, die bereits zuvor das Schreiben in und für unterschiedliche Medien, Textsorten und funktionale Publikumsansprüche gewohnt waren.

Sehr früh wurde in den in Deutschland etwa um 1907 einsetzenden fachpublizistischen Erörterungen erkannt, daß es im Drehbuch um ein Erzählen in Bildern geht. Der Schriftsteller Peter von Baer wies 1913 darauf hin, daß nur »bildhafte Vorgänge« für das Film-»Scenario« geeignet sind. In seinem Leitbegriff »bildhafte Tatenreihe«[11] scheint er zudem auf die sichtbare Aktion der Handlung hinzuweisen, die anstelle des Sprechens auf der Bühne die Kommunikation der Figuren und die des Films mit dem Zuschauer leitet. Von Anfang an war das Bewußtsein für das Primat des Sicht- und des Abbildbaren als Leitstruktur des Erzählten bei den ersten Filmautoren vorhanden. Fast alle frühen Aufsätze und Gebrauchsanweisungen zum Drehbuchschreiben, die ab 1912 vermehrt erschienen, deuten darauf hin.

Weniger klar benannt wurde die Leistung der stofflichen, motivischen, thematischen Eingrenzung aus der unendlichen Vielzahl von Ereignismöglichkeiten, die der Autor vornahm, um dem Film eine bearbeitbare Kontur zu geben.[12] Aufgrund des visuellen Anwendungsinteresses präsentierte das Drehbuch seine Erzählung in einer besonderen Ablaufform: Für einen Erzählschritt mußte ein repräsentatives Bild, in dem Figuren handeln, gefunden werden. Im ersten Anleitungsbuch (einem sog. Handbuch oder *manual*, das sich quasi den handwerklichen Aspekten des schriftlichen Filmentwurfs zuwendet) ging man 1913 davon aus, daß »aus der Beobachtung der Bilder selbst« sich der Aufschreibvorgang der Abläufe speisen sollte. Das ist nicht ganz falsch und verweist auf den Deskriptionsvorgang des vor dem inneren Auge bzw. der Phantasie des Autors Geschauten, der damit die Vision eines Films niederlegt. Bei der bildhaft-szenischen Ablaufbeschreibung sollte darauf geachtet werden, »jeden Hergang genau detailliert«[13] zu beschreiben, und zwar hinsichtlich der zeitlichen und räumlichen Abläufe wie hinsichtlich des logischen Voranschreitens der Handlung. Klarheit, Transparenz und Nachvollziehbarkeit wurden eingefordert: »Die Szenen müssen so angeordnet werden, daß die Handlung richtig vorwärts geht, und die Hauptdarsteller von einer Szene in die andere folgerichtig hinüberschreiten.«[14] Peter von Baer markierte mit dem Begriff »Tatenreihe« und Joseph August Lux mit dem Hinweis auf den »Zusammenhang der handelnden Bilder« zudem die narrativ logische und folgerichtige Verklammerungsarbeit, die der Autor zu leisten hatte. Er nahm damit innerhalb eines erzählerisch-dramaturgischen Entwurfssystems eine Art Grobmontage der aufzunehmenden Bilder vor.

Lux macht auf drei wichtige Gattungs- und Formaspekte des Drehbuchs

aufmerksam. Sowohl die erzählerischen Konventionen, die Zusammensetzung der Handlung aus und die Verbindung mit Bildern sowie die Rücksichtnahme bzw. Vorbereitung für den Aufnahmeapparat beschreiben poetologische Merkmale dieser Textsorte: »Hier wird alles zum System nach Maßgabe der technischen Apparate sowie des Tages- oder Publikumsbedürfnisses, natürlich auch das Filmstück, das nichts weiter als ein Schema für die Handlung oder vielmehr den sinngemäßen Zusammenhang der handelnden Bilder liefern soll.«[15] Ein Jahr zuvor erwähnte bereits der Kinoreformer Hermann Häfker, daß der »Kinodichter« »Rücksicht auf die technischen Bedingungen der Kinophotographie und der Projektion« zu nehmen habe. Und auch er wies im erzählästhetischen Bereich auf unumgängliche Konventionalisierungen hin, forderte dies jedoch nicht für die Genres, eine Normdramaturgie oder die sich entwickelnde *continuity*, sondern für die schauspielerische Umsetzung eines zentralen figuralen Vorgangs: »[...] der Kinodichter muß dem Schauspieler nicht besondere, sondern im Gegenteil möglichst allgemeine seelische Vorgänge als Unterlage liefern. Diese Vorgänge sollen jedermann allgemein und von selber verständlich und nachfühlbar sein.«[16]

Der Autor des Filmstücks hatte in den 1910er Jahren nicht nur eingängige, vom Zuschauer ohne Mühe dekodierbare Erzählbilder zu formulieren, sondern gleichzeitig auch den Blickwinkel darauf festzulegen. Letzteres war gedacht für die das Filmmanuskript ausgestaltenden Fachrezipienten, also etwa für den Regisseur oder den Kameramann. Im Grunde genommen wurden zwei Perspektiven hier festgelegt: eine erzählerische und eine darstellerisch-inszenatorisch-aufnahmepraktische, die von der Realisierungsfähigkeit des Films zeugte, auch wenn diese nicht durch technische Begriffe angezeigt wurde. Das Drehbuch besaß also einen Doppelcharakter. Bild und Handlung formen im Film eine unlösbare Einheit, dem Drehbuch kam damit eine doppelgliedrige Entwurfsaufgabe zu: den erzählerischen Gesamtzusammenhang und die erste Vorstellung der visuellen bzw. inszenatorischen Parameter zu geben. Erzählvorgänge, die nicht dem visuellen Primat des segmentierbaren Filmbildes und seiner Aufnahme- und Abbildungsvorgänge unterwerfbar waren, blieben durch das spezifische Darstellungs- und Anwendungsinteresse des Drehbuchs ausgeschlossen.

Die auf die Praxis der Aufnahme zielende Eingrenzung, die der frühe Filmautor vornahm, indem er die Geschichte in abgegrenzte Erzähleinheiten unterteilte, ist in erhaltenen Filmmanuskripten etwa aus den Jahren 1911/12 schon nachvollziehbar. Die als handschriftliche Manuskripte überlieferten Filmtexte von Luise del Zopp[17] zu den Henny Porten-Filmen ADRESSATIN VERSTORBEN (1911)[18] sowie MASKIERTE LIEBE (1911)[19] markieren im vorangestellten Begriff »Bild« oder »Szene« wie in der formalen Darstellung autonome Segmente. Joseph August Lux etwa machte 1914 als kleinste Einheit des Drehbuchs die Szene aus. Er umschrieb sie als einen »Vorgang oder eine Handlung, die von der Kamera an einem und demselben Orte aufgenommen

wird, ohne zu unterbrechen«.[20] Im gleichen Jahr definierte der Autor und spätere Regisseur Peter Paul terminologisch different, funktional jedoch ähnlich: »[...] ein neues Bild beginnt dort, wo der Operateur den Aufnahmeapparat verdrehen oder von der Stelle zu rücken gezwungen ist.«[21]

Es gab Anfang der 1910er Jahre noch ein Nebeneinander der weitgehend synonym verwendeten Begriffe »Szene« und »Bild« als Organisationseinheit eines Drehbuchs. Der filmspezifischere Begriff »Bild«[22] sollte sich jedoch bald durchsetzen. Das in dem Handbuch von 1913 veröffentlichte Musterdrehbuch DER SCHATTEN DES LEBENS (1912) benutzte »Bild« schon deutlich als Segmentierungs- und Organisationsbegriff, was sich auch in einer fortlaufenden Numerierung niederschlug. Dabei handelte es sich nicht nur um einen formalen Vorgang. Numerierung und Bezeichnung der ›Darstellungseinheit‹ erlaubten eine genaue Gliederung, in Verbindung mit einer den Handlungsort kennzeichnenden Überschrift die Abgrenzung vom nächsten Bild und damit eine schnelle Orientierung. Das Stück für Stück, also in Segmenten zusammengesetzte Ganze eines Drehbuchs war eine besondere Erzählform, die gezielt für die Aufnahmeorganisation entwickelt wurde, die ja diskontinuierlich Bild für Bild erfolgte. Das Drehbuch machte sowohl das einzelne Segment als auch seine Stellung im ganzen transparent und verfügbar.

Das einzelne Segment wurde zudem durch eine besondere Formatierung der Bildnummer und Überschrift gekennzeichnet. Beide Angaben wurden durch Absätze und durch Zentrierung vom vorhergehenden Text abgesetzt. An dieser überschriftartigen Kennzeichnung des Bilds, seiner Numerierung und Kurzbeschreibung des Handlungsortes wie auch an der spezifischen Formatierung wird bis heute festgehalten. Sie dient damals wie heute der schnellen, aufnahmepraktischen Orientierung. Bereits 1914 war diese formale Darstellung konventionalisiert. Der Autor Peter Paul faßte die Anforderungen an den Aufbau eines Filmmanuskripts in einem weiteren frühen deutschen Handbuch zum Drehbuchschreiben wie folgt zusammen:

> Die Bilder werden numeriert. Unter dem Bild kurz der Ort der Handlung bezeichnet, z.B. 26. Bild/ In Dorbachs Arbeitszimmer. [...] Dann folgt kurze Schilderung des Ortes, falls er nicht in einem früheren Bilde bereits beschrieben wurde. Hierauf folgt in knappen Worten die Handlung, d.h. die Beschreibung der Bewegungen, der mimischen Gestaltungen, welche die Worte ersetzen sollen.[23]

Der 1913 entstandene, jedoch unrealisiert gebliebene Entwurf von Egon Erwin Kisch mit dem Titel »Das Vermögen in der Spelunke« weist ebenfalls den Organisationsbegriff »Bild« auf. Auch hier wurden die Bilder fortlaufend numeriert. Allerdings ließ der unerfahrene und wohl deshalb mit den formalen Konventionen nicht vertraute Autor in der nächsten Zeile einen vorangestellten Zwischentitel folgen, der zumeist einen Dialogsatz enthält. Um die Verbindung von Bild, Numerierung und Handlungsort wieder herzustellen, fügte er sodann die schlagwortartige Beschreibung des Ortes hinzu, den er,

um die aufnahmepraktische Orientierung zu erhöhen, unterstrich. Ähnlich arbeitete auch Luise del Zopp in ihren handschriftlichen Drehbuchentwürfen von 1911. Auch sie hob die sehr genau und umfangreich gegebenen grundlegenden Bildbeschreibungen des Handlungsortes per Strich hervor. Dadurch markierte sie gezielt Informationen für den Szenenbau und damit für den Filmarchitekten bzw. Ausstatter. Sie grenzte diesen Teil durch die Unterstreichung von der szenischen Ablaufbeschreibung ab, die vor allem für den Regisseur und die Schauspieler von Interesse war.

Aufnahmepraktische Segmentierung

Im erzählerisch als Bild segmentierten Rahmen wurden der Ort und die auftretenden Figuren charakterisiert und mit Handlungsanweisungen ausgestattet, aus denen der Ablauf der Szene ersichtlich wurden. Umstandslos in diesen Text der szenisch-bildlichen Beschreibung eingebunden waren gelegentlich auch filmtechnische Hinweise. Sie wurden nicht besonders gekennzeichnet, um den Fluß der Narration nicht zu stören. Bereits das Musterdrehbuch zu SCHATTEN DES LEBENS (1912) wies an insgesamt drei Stellen solche Hinweise auf, wie etwa: »Vater und Sohn gehen langsam die Straße entlang (auf den Apparat zu), die ausgehängten Mietszettel lesend.«[24] Noch erheblich detaillierter lasen sich die filmtechnischen Anweisungen, die der Schriftsteller Heinrich Lautensack,[25] der seit 1912 als Dramaturg für die Continental Kunstfilm tätig war, seinem »Kinematographischen Schauspiel« ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE (1913) beigab. Lautensack kennzeichnete diese Hinweise vorab mit dem Kürzel »NB.« Im 61. Bild heißt es: »War dieses letzte Bild gegen die untergehende Sonne aufgenommen, so daß es also recht als Silhouette wirkt, folgt dieses nun als *Nacht-Freiaufnahme*.«[26] Erstaunlicherweise tilgte Kurt Pinthus, der diesen Filmtext in seine berühmte Sammlung früher Filmtexte von Literaten *Das Kinobuch* (1913) aufgenommen hatte, gerade diese spezifischen Form- und Darstellungsmerkmale des Textes. Er erreichte damit zwar einen relativ normalen literarischen Lesefluß, um den es in einem Drehbuch aber gerade nicht geht, da dieses sich stets an einen Fachleser richtet, dessen Ausgestaltungsphantasie es gezielt stimulieren will.

Auf Besonderheiten in der Gestaltung von Zwischentiteln wurde in den frühen Texten zum Drehbuchschreiben gern hingewiesen. Dies betraf sowohl ihre erzählerische und bildästhetische Funktion als auch ihre formale Sonderstellung im Filmmanuskript. Die Bezeichnung für den Zwischentitel war damals noch nicht einheitlich geregelt. Luise del Zopp verwendete dafür ebenso wie der Autor von ULTIMO die Bezeichnung »Schrift«, Peter Paul hingegen »Aufschrift«. Der erfahrene Autor und Dramaturg Heinrich Lautensack sowie der unerfahrene Filmautor Egon Erwin Kisch benutzten gar keine besondere Kennzeichnung. Allen Autorinnen und Autoren ist jedoch gemein, daß sie Zwischentiteltexte deutlich vom übrigen Drehbuchtext separierten. Kisch

etwa präsentierte den Zwischentitel unter der Bildüberschrift und in Klammern, Lautensack unterstrich ihn. Die professionellen Filmautoren del Zopp und Paul sorgten zudem für eine Einrückung des vorgeschlagenen Zwischentitels. Erreicht wurde damit eine deutliche Unterscheidung von der Bildbeschreibung. Tendenziell angelegt ist hier bereits die in den 1920er Jahren sich durchsetzende Form der zweispaltigen Darstellung (linke Spalte: Text-, im Tonfilm dann: hörbare Passagen, rechte Spalte: Bildbeschreibung = visuelle Passagen) oder die Separierung durch eine Zentrierung des Absatzes mit einem Zwischentiteltext (später dann: des Dialogs).

Auch die beiden Handbücher von 1913 und 1914 gaben Hinweise zur Abfassung und Stellung der Zwischentitel. Die Redaktion der »Feder« empfahl, sie von der »Erklärung des Hergangs der Handlung« zu trennen und den jeweiligen Bildern als »Überschriften«[27] voranzustellen. Das entspricht der Gepflogenheit, Vorgang und Inhalt einer folgenden Szene vorab knapp zusammenzufassen, so daß das folgende Bild leichter verständlich wird. Peter Paul riet hingegen, möglichst wenig »Aufschriften« zu verwenden, da sie die visuell gegebene Handlung unterbrächen. Sein Plädoyer für das ästhetische Primat des Visuellen im Erzählbild lautete: »Ein schönes, stimmungsvolles Bild zu unterbrechen ist ein Fehler, denn die ganze Stimmung wird dadurch mit grober Faust zerstört.«[28] Erahnbar wird in diesen frühen Drehbuchanleitungen die Divergenz einer Diskussion, die vor allem in den 1920er Jahren über den Einsatz von Zwischentiteln entbrennen wird: nämlich ob sie vermieden werden sollen oder ob sie als einfache, schnelle und konventionalisierte Information den Zuschauer in seiner Wahrnehmung entlasten und ihm quasi ›Sehkomfort‹ leisten.

Dominierendes Interesse im Drehbuch ist es, den gewählten Blick auf einen Vorgang, der eine bestimmte Stellung in einem erzählerischen Gesamtgeschehen hat, in seiner dramaturgisch-kausalen Funktion und visuellen Gestalt nachvollziehbar zu machen. Es verwundert deshalb nicht, wenn das Drehbuch bevorzugt auf Akte des Sehens bzw. des visuell Wahrnehmbaren und Gestaltbaren abhebt und oft die Position eines Betrachters von außen antizipiert. Rudolf Kurtz kolportierte in seiner Geschichte des Filmmanuskripts den Tip eines ungenannten bekannten Filmautors: »[...] ehe Sie eine Zeile schreiben, setzen Sie quer auf die erste Zeile: Man sieht ...!«[29] Peter Paul wies darauf hin, daß der Filmautor seinen zunächst nach erzählerischen Gesichtspunkten entworfenen Stoff alsbald »von einem äußerst wichtigen Standpunkt kritisch unter die Lupe nehmen [muß], nämlich von dem Standpunkte des Operateurs«. Dabei gehe es nicht allein um den Entwurf eines möglichst pittoresken und praktisch aufnehmbaren Erzählbildes, sondern auch um die Beachtung, »daß der Film eine Kette von durchweg schönen Bildern sei«.[30] Angedeutet wird hier ein frühes Bewußtsein für die kohärente Verklammerung von Bild und Erzählung und des dadurch entstandenen Erzählbilds mit weiteren folgenden Erzählbildern.

Die Grundzüge der besonderen formalen Gestaltung des Drehbuchs bildeten sich in Deutschland in den frühen 1910er Jahren aus. Spätestens ab 1913 kann von einer formalen Konventionalisierung ausgegangen werden, auch wenn nicht alle Begriffe, Details und formalen Anordnungen standardisiert waren. Bis heute ist die Form des Drehbuchs in Deutschland – im Unterschied etwa zu den in den USA üblichen formalen Standards – nicht völlig verbindlich normiert. Individuelle Besonderheiten innerhalb des von Peter Paul beschriebenen Grundmusters waren und sind möglich.

Auch eine erzählästhetische und dramaturgische Konventionalisierung zeichnete sich um 1913/14 bereits ab. Sie war weitgehend geprägt von den dramatischen Konstruktionsprinzipien, wie sie Aristoteles in seiner *Poetik* aufstellte und wie sie in unterschiedlichen nationalen oder historischen Zusammenhängen und Epochen adaptiert, oft jedoch auch vereinfacht und zu normativen Formprinzipien vergröbert wurden. Besonders erfolgreich hierin war ein deutscher Schriftsteller: Gustav Freytag mit seiner *Technik des Dramas* (Leipzig 1863). Das Buch wurde 1894 auch in den USA übersetzt und avancierte dort zum Leit- und Vorbild für viele Lehrbücher über das *well made play*. Diese Bühnenleitfäden wiederum beeinflußten die seit 1910 entstehenden Lehrbücher und Normdramaturgien des *screen-* bzw. *photoplays* maßgeblich.[31] Erstaunlicherweise läßt sich ein solcher Einfluß von Freytags populärer Dramentechnik auf die frühe deutsche Drehbuchliteratur hingegen kaum feststellen. Trotzdem sind aristotelische Vorprägungen, Annahmen und Normhinweise auch hier unübersehbar. In der Zeitschrift *Bild und Film* erschienen wiederholt Forderungen, eine spezifische filmdramatische Erzähltechnik zu entwickeln. Diese Forderungen orientierten sich an den klassischen dramatischen Modellen. Das Kinodrama solle enthalten: eine »klare Exposition, zwingende Motivierung, Einheitlichkeit und Straffheit der Handlung«.[32]

Noch deutlicher benutzte Peter Paul die aristotelische Terminologie, um aber dessen Fünf-Akt-Gliederung auf die 1912/13 im deutschen Film sehr verbreitete Drei-Akt-Struktur zu verkürzen: »Im ersten Akt Exposition, Vorbereitung der Handlung, im zweiten Akt die Handlung selbst, volle Entfaltung des Stoffes, im dritten Akt geht die rasche Handlung ihrem Ende entgegen, dann folgt die Katastrophe oder einfache Lösung.« Schon erheblich filmspezifischer gedacht, erscheint heute Pauls Adaption der aristotelischen Wendepunkte, deren dynamische Zuspitzung er für die im dreiaktigen Drama besonders wichtigen Aktschlüsse forderte. Diese sollten »[...] entweder durch eine frappante Szene eine starke Wirkung ausüben, oder [...] die Erwartung des Zuschauers spannen, ihn auf die weitere Handlung neugierig machen.« Auch für einen kontinuierlich voranschreitenden Spannungsaufbau und für dessen Steigerung bis zum furiosen Finale hatte sich Paul aristoteli-

scher Konstruktionsprinzipien versichert: »Nur für den letzten Aktschluß gilt es, daß er der Höhepunkt, die Kulmination des ganzen Spiels sei.«[33] Peter Pauls Handbuch dürfte wesentlich dazu beigetragen haben, die Konventionalisierung sowohl der Form als auch der erzählästhetischen Parameter (und damit auch: der *continuity*) im deutschen Film voranzutreiben.

Anmerkungen

1 Barry Salt (»Filmform 1900-1906«, in: Thomas Elsaesser, Adam Barker (Hg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI, London 1990, S. 32) geht davon aus, daß von den Filmen bis 1906, die bis heute überliefert sind, etwa 50% aus nur einer Einstellung bzw. aus einer Szene bestanden.

2 Rudolf Kurtz, »Die Geschichte des Filmmanuskripts«, *Der Kinematograph*, Nr. 55, 1934, o. Pag. (Weitere Teile dieses ersten Versuchs, sich der Geschichte des Drehbuchs zu nähern, enthalten die Nummern 56, 58, 60, 61, 68, 73, 75, 76 und 78 desselben Jahrs.) Der Autor arbeitete als Schriftsteller, dann als Dramaturg, Presse- und Werbechef sowie Produzent für verschiedene Filmfirmen der 1910er und 1920er Jahre. Später war er auch als Drehbuchautor tätig.

3 Julius Sternheim (»Der Filmautor, gestern und morgen«, *Das Tagebuch*, Nr. 35, 1920, S. 1142) geht davon aus, daß die allerersten fiktionalen Filme vor allem Komödien waren und »kurze humoristische Idee(n)« aus Witzblättern u.ä. illustrierten. »Die Verfertiger, Fabrikanten dieser Filme waren ihre eigenen Operateure, Architekten und auch geistige Urheber des Films.« Sternheim war seit 1917 Chefdramaturg der Decla und gelegentlich auch als Drehbuchautor tätig.

4 Zur Geschichte des deutschen Stummfilm-Drehbuchs vgl. Jürgen Kasten, *Film Schreiben. Eine Geschichte des Drehbuchs*, Hora-Verlag, Wien 1990 (zur Frühgeschichte: S. 12-42). Vgl. ebenfalls Alexander Schwarz, *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, Diskurs Film, München 1994 (zur Frühgeschichte: S. 28-40, 53-60, 66-82). Zum US-amerikanischen Stummfilm-Drehbuch vgl. Edward Azlant, *The Theory, History and Practise of Screenwriting, 1897-1920*, Madison 1980 (ph. D. Thesis).

5 Zum Anteil nichtfiktionaler und fiktionaler Filme im frühen Kino vgl. Joachim Paech, *Literatur und Film*, Stuttgart 1988, S. 26.

6 Hanns Heinz Ewers, »Der Kientopp«, *Der Kinematograph*, Nr. 61, 26. 2. 1908, o. Pag.

7 Zur Genese von erzählerischen Standards sowie eines industriellen *Continuity*-Systems vgl. Kristin Thompson, »The formulation of the classical style, 1909-28«, in: David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1985, S. 167-213.

8 Schwarz (Anm. 4), S. 71.

9 William Wauer, »Filmkunst«, *Der Film*, Nr. 11, 1916, S. 9.

10 Ebenda, S. 10.

11 Peter von Baer, »Der Film und wir Dichter!«, *Lichtbild-Bühne*, Nr. 23, 1913, S. 153.

12 Darauf wird Walter Bloem 1921 in einer frühen filmwissenschaftlichen Dissertation hinweisen, wenn er etwas poetisch und sprachlich überstilisiert, aber im Kern zutreffend schreibt: »[...] aus seiner Seele [des Filmdichters, d. Verf.] quellen Bilder, die ihn nie geschauten. Die Gnade eigenes Werk zu vollenden, ist ihm nicht gegeben: Die Qual verworrene Gesichter aus den Gebirgen der Wünsche auszugraben, ist ihm geblieben.« (Walter Bloem d. J., *Seele*

des Lichtspiels. Ein Bekenntnis zum Film, Grethlein & Co., Leipzig, Zürich 1922, S. 128).

13 *Material für Filmschriftsteller. Zusammengestellt von der Redaktion der »Feder«*, Die Feder, Berlin 1913, S. 14. Besonderer Wert wird auf die genaue zeitliche Abfolge gelegt, etwa mit Hinweisen darauf, was »zuerst« und was »dann« geschieht.

14 Joseph August Lux, »Wie ein Filmstück ›gedichtet‹ wird«, *Bild und Film*, Nr. 12, 1914/15, S. 248.

15 Ebenda, S. 249.

16 Hermann Häfker, »Der Weg zur Kinodramatik«, *Bild und Film*, Nr.1, 1913/14, S. 3.

17 Luise del Zopp wurde 1871 als Aloisia Johanna Luksch geboren und trat als Operettensängerin auf. Zum Ende dieser Karriere wechselte sie 1911 zum Film, wurde Dramaturgin bei der Messter Film und schrieb bzw. bearbeitete allein in diesem Jahr 19 Drehbücher, 1912 waren es 12 und 1913, als sie zur Treumann-Larsen-Filmproduktion wechselte, noch 6.

18 Das handschriftliche Drehbuch befindet sich im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Auszüge sind publiziert bei: Helga Belach, *Henny Porten. Der erste deutsche Filmstar 1890-1960*, Haude & Spener, Berlin 1986, S. 23-26, sowie bei: Jürgen Kasten (Anm. 4), S. 22.

19 Das handschriftliche Drehbuch befindet sich im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Auszüge sind publiziert bei Schwarz (Anm. 4), S. 67-69.

20 Lux (Anm. 14), S. 247.

21 Peter Paul (d. i. Peter Paul Felner), *Das Filmbuch. Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld?*, Wilhelm Borngräber-Verlag, Berlin o. J. [1914], S. 17-18. Paul alias Felner wurde 1882 in Budapest geboren und schrieb mehrere Romane, bevor er zum Film wechselte. Er verfaßte Drehbücher und inszenierte zwischen 1920 und 1922 vier österreichische Spielfilme. Seine bekannteste deutsche Filmregie ist DER GRAF VON ESSEX (1922), vgl. den Eintrag in Kurt Mühsam, Egon Jacobsohn, *Lexikon des Films*, Verlag der Lichtbildbühne, Berlin 1926, S. 54.

22 Etwa in dem Filmmanuskript zu SCHATTEN DER LIEBE (das 1912 von Adolf Gärtner mit Henny Porten in der Hauptrolle für die Messter-Produktion realisiert wurde) und das die Redaktion der *Feder* (Anm. 12, S. 15 ff.) als »mustergültig« empfiehlt. Hier heißt es als segmentierende Überschrift einer segmentierenden Darstellungseinheit z. B.: »1. Bild. Kleinbürgerliches Zimmer.«

23 Peter Paul (Anm. 21), S. 18-19. Peter Paul (Felner) gibt diesem Handbuch eine ganze Reihe von Entwürfen für »Musterfilms« bei, darunter auch das 1913 von Messter verfilmte Skript zu ULTIMO.

24 *Die Feder* (Anm. 13), S. 17.

25 Zu Lautensack und seinen frühen Arbeiten für den Film vgl. Jürgen Kasten, »Auf dem Weg zum ›Erzählkino‹. Der Autor Heinrich Lautensack, der Regisseur Max Mack und der Film ZWEIMAL GELEBT (1912)«, in: Corinna Müller, Harro Segeberg, *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/06-1918)*, Wilhelm Fink-Verlag, München 1998, S. 243-252.

26 Heinrich Lautensack, »Zwischen Himmel und Erde.« Teilabdruck des handschriftlichen Manuskripts und Vergleich mit der Druckfassung in: Kurt Pinthus (Hg.), *Das Kinobuch*, Leipzig 1914, zit. n. Schwarz (Anm. 4), S. 117-119. Das Zitat befindet sich auf S. 117, das Faksimile der Manuskriptseite auf S. 120.

27 *Die Feder* (Anm. 13), S. 14.

28 Peter Paul (Anm. 21), S. 20.

29 Rudolf Kurtz, »Die Geschichte des Filmmanuskripts« (Teil 3), *Der Kinematograph*, Nr. 58, 1934, o. Pag.

30 Peter Paul (Anm. 21), S. 14.

31 Vgl. Thompson (Anm. 7), S. 168-188.

32 Alexander Elster, »Kinodramatik«, *Bild und Film*, Nr. 8, 1912/13, S. 185. Ähnliche Forderungen stellt auch Joseph August Lux (Anm. 14), S. 248.

33 Peter Paul (Anm. 21), S. 16.

Vom Schreiben eines Filmstücks – Tips von Peter Paul

Aus den Flammen wird die todeswunde Erzieherin gerettet und mit ihren letzten Worten bezeugt sie Helens Unschuld. Dann stirbt sie, und das Publikum kann in die Garderobe gehen. Es muß unbedingt ein bißchen Feuer hineinkommen, ob es motiviert oder unmotiviert ist, wer kümmert sich darum!

Deshalb rate ich den Filmschriftstellern auch in ihre schönsten und geistvoll kombinierten Filmwerke möglichst viel sensationelle Handlungen hineinzudichten, denn tun sie es nicht selbst, dann kommt der Regisseur mit seiner Logik, die ja nur in der Praxis fußt, und die alte Schablone muß wieder herhalten, wenn auch der schönste Teil des Films dadurch zugrunde geht.

Dieser Text, den Jürgen Kasten freundlicherweise zur Verfügung stellte, ist Peter Paul, *Das Filmbuch Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld? 7 Musterfilms und ein Kinoadressbuch*, Bornträger, Berlin 1914, S. 64 entnommen.

SABINE LENK

»Ich schrieb ein Stück für den Rollfilm.«[1]

Das Urheberrecht vor dem Ersten Weltkrieg in Deutschland und Frankreich

Im Jahr 1908 erscheint ein Buch in Frankreich, welches sich mit der Frage des Autorenrechts im Filmgeschäft auseinandersetzt: *Le cinématographe devant le droit.*[2] Verfasser sind die Rechtsanwälte Emile Maugras und Maurice Guégan, die beide in Diensten der Pariser Firma Pathé stehen. Daß ihre Argumentation darauf abzielt, den noch jungen Film unter die Künste zu zählen und ihn damit gegen Plagiat zu schützen, entspringt also keineswegs nur einem juristischen Interesse an der Frage. Die Marke Pathé ist damals auf dem Weltmarkt führend und die Sorge um unrechtmäßige Auswertung ihrer Filme daher berechtigt. Beide Autoren erkennen in der Gestaltung der Dekors, der Ausrichtung des Kameraobjektivs sowie der Lichtsetzung eindeutig einen künstlerischen Willen. Doch eine schöpferische Hand hinter dem Gesamtwerk, den Filmregisseur im heutigen Sinne, gibt es bei ihnen noch nicht.[3]

Gut 15 Jahre später hat sich dieser neue Beruf zwar herausgebildet, und er wird auch wahrgenommen, doch juristisch ist sein Status immer noch nicht überall definiert. Als 1924 eine Gruppe französischer Filmregisseure versucht, ihre Ansprüche bei der Pariser Urheberrechte-Verwertungsgesellschaft, der Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), eintragen zu lassen, ist die Empörung unter den dort angeschlossenen Bühnenschaffenden groß. Maurice de Marsan, Rechtsanwalt und Spezialist auf diesem Gebiet, spricht sich eindeutig gegen die Aufnahme aus: Zwar erwerbe ein Filmregisseur manchmal gewisse Rechte am Werk, wenn er die Vorlage verändere und Elemente hinzufüge, doch werde er für seine Arbeit von der Produktionsfirma bezahlt. Damit sieht de Marsan die Urheberschaft abgegolten.[4]

Offenbar herrscht noch 1924, also zur Blütezeit des Stummfilms, bei gewissen Interessensgruppen der Wunsch vor, den Kreis der Anspruchsberechtigten exklusiv zu halten. Denn die Überzeugung, der Verfasser der Drehvorlage sei *der Autor* des Films, ist noch keineswegs verschwunden. Dies wird verständlich, wenn man die Debatte über Urheberrechte betrachtet, die sich vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs abspielt und sich gerade um diese Frage dreht: Wer ist eigentlich der Autor eines Films?

Bereits um 1909 planen der Regisseur Heinrich Bolten-Baeckers und die Berliner Filiale der Firma Pathé, in Deutschland den Kunstfilm nach französischen Vorbild einzuführen. Ein zeitgenössischer Autor, Fedor von Zobeltitz, kommentiert: »Man hat damals vielfach seine Witzchen über die »meterweise bezahlte Literatur« gemacht: aber die Idee war dennoch gut.«[5] Warum der Plan, mit angesehenen Autoren zu arbeiten, damals mißlang, ist bisher noch wenig erforscht. Das Argument der Beteiligten, es läge am Geld, läßt von Zobeltitz jedenfalls nicht gelten. »Entweder fürchtet man, nicht die geeigneten Schriftsteller für diese Zwecke zu finden, was irrig wäre [...]. Oder man schreckt vor den Honoraren zurück, was bei dem Budget, mit dem die Filmindustrie arbeitet, ganz unverständlich wäre.«[6]

Um 1912/13 gelingt der zweite Versuch: Die Filmindustrie lädt renommierte Schriftsteller ein, nicht nur die Adaption ihrer Stücke zu erlauben, sondern vor allem eigens Drehvorlagen zu verfassen.[7] Ein Boykottaufruf der Bühnenverbände vom 18. März 1912 kann diese Entwicklung nicht aufhalten.[8] So entstehen in Deutschland sogenannte »Autorenfilme«, denn sie entstammen der Feder von bekannten Schriftstellern wie Bernhard Kellermann (DER TUNNEL), Hanns Heinz Ewers (DER STUDENT VON PRAG) und Hermann Sudermann (DER KATZENSTEG). Ein »mimisches Spiel« des Österreichers Hugo von Hofmannsthal (DEN OKÄNA / DAS FREMDE MÄDCHEN), ein Roman von Gerhard Hauptmann (ATLANTIS) sowie ein Stück des österreichischen Dichters Arthur Schnitzler (ELSKOVSLEG / LIEBELEI) werden in Dänemark für den deutschen Markt verfilmt. Erzähler Paul Lindau ist sehr gefragt. Neben DER ANDERE erscheinen noch DIE LANDSTRASSE, DER LETZTE TAG und SPITZEN. Auch Hanns Heinz Ewers ist gut im Geschäft. Nach dem Erfolg von DER STUDENT VON PRAG werden noch vier weitere Arbeien aus seiner Feder zu Filmvorlagen: DIE EISBRAUT, EVINRUDE, ... DENN ALLE SCHULD RÄCHT SICH AUF ERDEN sowie EIN SOMMERNACHTSTRAUM IN UNSERER ZEIT.

Die Filmindustrie macht keinen Unterschied zwischen einer eigens für den Film verfaßten und einer adaptierten Vorlage, denn für sie zählt allein der werbewirksame Name auf dem Plakat und in den Anzeigen. Wichtig ist, daß der Verfasser lebt und seine Werke im Theater gespielt werden bzw. sich gut im Buchhandel verkaufen.[9] Die ›Welle‹ der Autorenfilme ebbt jedoch bald ab.

In Frankreich findet die ›Autorenphase‹ früher statt, initiiert durch die im Januar 1908 von Paul Lafitte gegründete und bald von dem Vaudeville-Autor Paul Gavault übernommene Produktionsgesellschaft Film d'Art. Bekannte Namen wie Henri Lavedan (1858-1940, L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE) und Jules Lemaître (LE RETOUR D'ULYSSE) tauchen in der Werbung der Vertriebsfirma Pathé auf, doch auch hier schwindet das Interesse am »Autorenfilm«, »film d'art« (Kunstfilm) genannt, bereits 1909/10 wieder.[10]

Die Filmstudios, die auf den Kunst- bzw. Autorenfilm setzen, versprechen

sich vom Engagement bekannter seriöser Dramatiker und Romanciers ein verbessertes Ansehen des Kinos, eine hohe Anziehungskraft der Werke auf Besucherschichten, die bisher das Lichtspielhaus mieden sowie die Aufmerksamkeit der Presse (die den Film bis dahin als ›nicht besprechenswert‹ erachtet) und somit kostenlose Werbung. Dafür sind sie bereit, gute Honorare zu zahlen. Die Schriftsteller reizt das Geld, einige sicher auch die Neuheit des Mediums, seine ästhetischen Regeln (u.a. Aktionen statt Dialoge) und sein Potential (z.B. schnelle Ortswechsel, Inszenierung an Originalschauplätzen).

Der deutsche ›Autorenfilm‹ bleibt in quantitativer Hinsicht eine Randerscheinung, zumal er laut Helmut Diederichs nicht den erhofften finanziellen Gewinn bringt.[11] Gleiches gilt für das Nachbarland Frankreich: Verglichen mit der ungeheuren Produktionskraft aller Filmfirmen in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, sind auch dort Adaptionen anerkannter lebender Autoren eher die Ausnahme. Die zeitgenössische (Fach-)Presse, später die Filmhistoriker und die damals beteiligten Autoren werten das Phänomen und seine Bedeutung auf.

Statt sich mit dem elitären Kunstfilm abzugeben, setzen die großen Produktionsfirmen wie Gaumont und Pathé in Frankreich, wo vor allem heimische Prouktionen laufen, lieber auf 10 Minuten-Komödien mit Stars wie André Deed und Max Linder. Die Firmen entwickeln ihre eigenen Geschichten je nach Publikumsgeschmack. Interessieren sie sich doch einmal für literarische Vorlagen, adaptieren sie gerne bekannte Groschenromane wie Marcel Allain und Pierre Souvestres FANTÔMAS. Dank deren Popularität geht man selbst bei längeren Filmen wenig finanzielle Risiken ein.

Kleinere Firmen wie Eclair verfilmen gemeinfreie Literatur, d.h. Klassiker, deren Verfasser bereits vor längerer Zeit verstorben sind: EUGÉNIE GRANDET nach dem Roman von Honoré de Balzac (1799-1850), LES MYSTÈRES DE PARIS nach dem Fortsetzungsroman von Eugène Sue (1804-1857), doch auch historische Dramen wie LA DAME DE MONTSOREAU von Alexandre Dumas père (1802-1870), für die Rechteinhaber existieren.

Lebende Autoren werden von Eclair adaptiert, wenn sie ›Kassenschlager‹ produziert haben. So erfährt beispielsweise das Erfolgsmelodrama »La Tosca« von Victorien Sardou (1831-1908) aus dem Jahr 1887 eine filmische Umsetzung wie auch seine seit 1893 im Théâtre du Vaudeville mehr als 1200 Mal aufgeführte Komödie »Madame Sans-Gêne«. Die Kinobesucher sehen desweiteren ›Boulevardschlager‹: LA DAME DE CHEZ MAXIM'S (entstanden 1899) und OCCUPE-TOI D'AMÉLIE (aufgeführt 1908) nach Georges Feydeau (1826-1921). Deren Amortisation ist ebenso garantiert wie die der Komödien von Georges Courteline (LES GAIETÉS DE L'ESCADRON, 1886 (Roman) und 1895 (Stück), und MESSIEURS LES RONDS DE CUIR, 1893, ein durch Robert Dieudonné und einen gewissen Aubry 1911 zur Komödie verarbeiteter Roman) oder der Vaudevilles von Paul Gavault (MADEMOISELLE JOSETTE, MA FEMME (1896) und LA PETITE CHOCOLATIÈRE (1909)).

Doch auch Eclair setzt auf Populärliteratur. Serienhelden wie ›Nick Carter‹ des amerikanischen Journalisten John Russel Coryell (1848-1924; französische Adaption: Jean Petithuguenin) oder ›Zigomar‹ von Léon Sazie, historische und Abenteuerromane *en vogue* des Vielschreibers Pierre Sales (1854-1914), Thriller à la LE PARFUM DE LA DAME EN NOIR von Gaston Leroux (1868-1927) oder Gruselakte eines der Hauptautoren des beliebten Pariser Salon-Theaters Le Grand Guignol, André de Lorde (1871-1942), versprechen Massenerfolg und somit volle Kassen.[12]

Urheberrecht und Kinematographie vor 1914

In all diesen Fällen stammen die Vorlagen von bekannten Autoren. Doch wer ist der geistige ›Urheber‹ der Filme? ›Autor‹ eines Films *im Sinne der Kinoindustrie* vor 1914 ist derjenige, mit dessen Namen auf dem Vorspann geworben wird und der sich offiziell als Ideenlieferant nennen läßt, d. h. in fast allen Fällen ein berühmter Schriftsteller. Regisseure wie Stellan Rye oder Max Mack bleiben dem Publikum unbekannt, desgleichen Schriftsteller, die unter Pseudonym arbeiten, weil sie mit dem Film nicht namentlich in Verbindung gebracht werden wollen. Als Ausnahme gilt der Theaterregisseur Max Reinhardt, der u. a. Die INSEL DER SELIGEN dreht.[13]

Doch wie sieht es in der Rechtsprechung aus? Der Schutz eines Autors beruht auf nationalen Gesetzen, aber vor allem auch auf der »Berner Übereinkunft über internationales Urheberrecht«, die am 9. September 1886 von 15 Ländern verabschiedet wurde: Deutschland, Belgien, Dänemark, Frankreich, Spanien, Vereinigtes Königreich, Italien, Japan, Libyen, Luxemburg, Monaco, Norwegen, Schweden, Schweiz sowie Tunesien. Der länderübergreifende Schutz gilt für Werke, die in »Inhalt und Form etwas Neues bringen und nicht nur ein Abklatsch des Originals sind«.[14]

In den Folgejahren überarbeitet (Paris 1896, Berlin 1908), erwähnt die Konvention seit 1908 auch das Recht am kinematographischen Werk (Artikel 14). Die während der internationalen Urheberrechtskonferenz in Berlin erlassenen Bestimmungen bringen auch auf nationalem Gebiet größere Rechtssicherheit, denn in Deutschland gelten bis dahin Wettbewerbsgesetze, Ministerialerlasse und lokale Polizeiverordnungen, die den Kinodirektoren und Filmvertrieben die Arbeit erschweren, weil sich ihre Aussagen zum Teil widersprechen.

Aus der »Berner Übereinkunft« ergeben sich zwei Bereiche, die im folgenden untersucht werden: a) der Schutz von geistigem Eigentum, welches für den Kinematographen bearbeitet wird; b) die Bewahrung kinematographischer Werke vor Plagiat. In beiden Bereichen gibt es in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg vielfältigen Diskussionsstoff und manchen juristischen Streit. Nicht zuletzt vermitteln die Debatten rund um das Urheberrecht aber

auch einen Einblick, wie es sich mit der Anerkennung der Leistungen des Filmregisseurs verhält.[15]

Plagiatvorwürfe vor Gericht

Filme, die sich auf bekannten Vorlagen beziehen, finden sich bereits in den ersten Jahren der Kinematographie. Schon 1896/97 verzeichnet der »catalogue Lumière« die Titel FAUST: APPARITION DE MÉPHISTOPHELES (Catalogue Lumière Nr. 682) und FAUST: MÉTAMORPHOSE DE FAUST (Catalogue Lumière Nr. 683). Auch Georges Méliès läßt sich immer wieder von diesem klassischen Motiv inspirieren: FAUST ET MARGUÉRITE (1897), DAMNATION DE FAUST (1898), FAUST AUX ENFERS (1903) und FAUST ET MARGUÉRITE (1904). Wahrscheinlich kümmern sich weder die Société Lumière noch Méliès um Autorenrechte, und sie nennen auch keinen Urheber.

Um 1907/08 ändert sich die Lage grundsätzlich. Nicht autorisierte Adaptationen rufen den Widerstand der Autoren hervor bzw. den von Erben, die sich der Verwaltung des Nachlasses eines verstorbenen Familienmitgliedes verschrieben haben. Bereits zu einer Zeit, da gerade die ersten ortsfesten Kinos entstehen und die Filme im Durchschnitt vier bis sechs Minuten dauern,[16] gibt es gerichtliche Auseinandersetzungen. Der Erfolg des neuen Mediums erregt Aufmerksamkeit und weckt Begehrlichkeiten.

Die in der Presse und in juristischen Schriften aus der Zeit immer wieder zitierten Gerichtsfälle betreffen oft Probleme, die sich aus der Konkurrenz zwischen Theater und Kino ergeben. Meist geht es um Plagiatsvorwürfe. Die Diskussionen um die Urheberschaft schärfen über die Jahre den Blick der Juristen für das Wesen des Films und werfen die Frage auf, wer der eigentliche Autor eines Films eigentlich ist.

Die Zahl der Prozesse liegt in Frankreich deutlich höher als im Deutschen Reich, was angesichts der größeren Produktivität dort ansässiger Filmfirmen nicht verwundert.[17] Im folgenden kommen deshalb vor allem Prozesse vor französischen Gerichten zur Sprache. Vertreten die konsultierten juristischen Kommentare für Deutschland eine andere Auffassung, wird darauf hingewiesen.

A. Titelschutz

Anfangs geht es um den Schutz des Titels. Pierre Decourcelle, dessen Theaterstück »Les deux gosses« (1896 uraufgeführt) erscheint, klagt gegen die Produktionsfirma Urban Trading Company. Decourcelle findet, das Filmstudio habe den Titel seines Werks ›usurpiert‹, um von dessen Erfolg zu profitieren. Das Tribunal de Commerce de la Seine gibt Decourcelle am 27. Dezember 1906 recht, denn auch wenn der Inhalt des Films nicht dem Stück entspreche, also kein Plagiat vorliege, gehörten Titel und Werk doch zusam-

Pierre Decourcelle

men. Allerdings erreicht Decourcelle kein Aufführungsverbot des Films, denn die Kopien sind weltweit verbreitet und laufen bereits in den Kinos. Es wird ihm aber das Recht zugesprochen, gegen die Häuser vorzugehen, in denen er den Film entdeckt, und dort die Aufführung untersagen zu lassen bzw. die Besitzer dazu zu zwingen, den Film unter einem anderen Titel aufzuführen.[18]

In seinem Buch *Le cinématographe. Son passé – son avenir et ses applications* verweist J. Rosen auf zwei weitere Fälle, die um 1910 durch die Presse gehen: »L'Arlésienne« (Alphonse Daudet, 1840-1897) und »Le fils de Lagardère« (Paul Féval Jr., 1860-1933). Auch in diesen Fällen wehren sich die Rechteinhaber gegen den Titelmißbrauch durch die Kinoindustrie. Diese benutzt jeweils die bekannte Wortkombination zur Benennung ihrer Produktionen, die laut Rosen ebenfalls keine inhaltliche Beziehung zum Original besitzen.[19] Wie im Fall Decourcelle entscheidet das französische Gericht zugunsten der Kläger, da auch ein Titel eine eigene geistige Schöpfung sei.[20] In Deutschland wird hingegen diese Position fast durchgängig abgelehnt: Hier ist der Titel kein »schutzberechtigter Teil des Werks«.[21]

B. Schutz vor der Adaption des Gesamtwerks

Kann Méliès um 1903/04 noch unbedenklich mit Motiven aus Opern von Hector Berlioz und Charles Gounod (1818-1893) sein Theater füllen,[22] ziehen 1907 die Vertreter von Gounod sowie von Jules Barbier und Michel Carré Sr., Gounods Librettisten, gegen Gabriel Kaiser, Betreiber des Pariser Kinéma-Théâtre Gab-Ka, vor Gericht. Dieser hatte auf Plakaten speziell mit dem Titel der Oper und den Namen der Betroffenen geworben.[23]

Bei dieser Auseinandersetzung, die vom Pariser Gericht am 7. Juli 1908 entschieden wird, wollen die Rechteinhaber der Vorlage an den Einnahmen beteiligt werden und klagen auf Schadensersatz. Gabriel Kaiser zeigte ein vermutlich von der Firma Georges Mendel produziertes Tonbild. Da eine sogenannte »phono-scène« die Arie in ihrem Ablauf möglichst werkgetreu wiedergibt, stellte das Gericht trotz der »unvollkommenen« und »rapiden« Aufführungsform die »fast sklavische« Übereinstimmung in Ausstattung und Kostüm, Musik und Gesang fest.[24]

Das Pariser Gericht macht klar, die Herstellung des Films stelle eine »illu-

strierte Ausgabe des Werks« dar, und seine Aufführung müsse als »Theaterauswertung« angesehen werden, auch wenn der Dialog und die psychologischen Feinheiten derselben fehlten. Es zähle die beim Zuschauer erzeugte Illusion, die bei den aneinandergereihten Szenen an eine Theateraufführung erinnert würden.[25] Da FAUST als Teil eines längeren Programms lief, ist der durch die Vorführung erbrachte Gewinn nicht zu bestimmen. Das Gericht verurteilt dennoch Kaiser sowie einen weiteren Kinodirektor namens Vives, der das Tonbild ebenfalls zeigte, zu Schadensersatz.[26] Dieser frühe Gerichtsfall zeugt von der Bedeutung, die der Kinematograph um 1907 bereits hatte.

Der Unterschied, den das Gericht macht zwischen einerseits der Herstellung (Aufnahme der Bilder) sowie der Vorführung (Wiedergabe der gedrehten Ansichten) und andererseits ihrer Rezeption durch den Betrachter, die der Wirkung eines Bühnenerlebnisses nahe komme, entsteht aus einem Problem bei der Anwendung der französischen Urheberschutzgesetze aus den Jahren 1791 und 1793. Dort ist von »édition« (Ausgabe eines Werks) und »représentation« (Aufführung) die Rede. Ist FAUST nun eine »Ausgabe« der Vorlage, seine Projektion eine »Vorstellung« im Sinne des Theaters? Noch 1904 (Fourcade vs. De Torres) verneinten Juristen beides, nun entscheidet sich das Gericht für diese Interpretation.[27]

Wie dem auch sei: Artikel 12 der »Berner Übereinkunft« untersagt die Veränderung der äußeren Form, d.h. ein Theaterstück darf ohne Zustimmung des Autors nicht in ein ›Kinostück‹ umgewandelt werden. Ähnlich urteilt das Literatur-Urhebergesetz (LUG), welches in seiner Novellierung vom 22. Mai 1910 die Bestimmungen von Bern in die deutsche Urheberrechtsgesetzgebung aufnimmt. Es besagt ausdrücklich, die »Benutzung eines Schriftwerks zu einer bildlichen Darstellung« durch den Kinematographen ohne Erlaubnis des Urhebers unter Strafe zu stellen.[28] So ist es der Kinematographie nach deutschem und internationalem Recht untersagt, sich frei der Bühnenwerke zu bedienen, und auch in Frankreich entscheiden die meisten Richter auf Basis der Landesgesetze von 1791 und 1793 in diesem Sinne.[29]

C. *Adaption oder Neuschöpfung*

Im Fall von Pathés TA FEMME NOUS TROMPE, den Georges Courteline (1858-1929) als Plagiat seines Stück »Boubouroche« (entstanden 1893) ansieht, geht es um folgende Frage: Handelt es sich bei dem Film um eine Adaption des Originals, welches als solches erkennbar bleibt, oder aber entsteht – durch die Umsetzung in Bilder – ein neues Werk? Das Gericht entscheidet am 12. Mai 1909 und in der Revision am 10. November 1910 gegen Courteline.[30] Der Richter sieht zwar inhaltliche Parallelen, doch da ein gehörnter Ehemann und ein im Schrank versteckter Liebhaber zum Standardrepertoire gehörten, lasse sich damit kein Plagiatvorwurf begründen. Der Film, so das Pariser Gericht 1909, könne nicht als »dramatisches Werk« angesehen werden: Dieses erfordere eine persönliche Interpretation durch einen Künstler sowie eine psycho-

logische Fundierung der dargestellten Charaktere. Das sei beim Film nicht der Fall, da seine mechanisch erzeugte, stumme Vorstellung (die durchaus künstlerischen Wert haben könne) eine optische Illusion erzeuge, die nicht auf die Arbeit eines Autors zurückgehe.[31] Gerade bei Courtelines Komödie basiere die Originalität auf der feinsinnigen psychologischen Behandlung des Themas, welches der Film – da ohne Dialoge – nicht wiedergeben könne.[32] Da das Gericht der Klage nicht stattgibt, hält es den betroffenen Film nicht für eine Aneignung der Vorlage, sondern für eine Neuschöpfung auf Basis einer ähnlichen Figuren- und Handlungskonstellation.

Auf derselben Linie wie bei TA FEMME NOUS TROMPE argumentiert das Gericht auch in einem späteren Fall: Bei LA BAGUE nach »Blomfield and Co« von Léon Frapié und Georges Fabre klagt ein Autor vor einem Pariser Gericht 1912 auf Schadensersatz. Die Richter urteilen in diesem Fall, daß Ideen, auf denen Theaterstücke, Romane oder Filme beruhten, durchaus erneut, und zwar auf vielfältige Weise, gezeigt werden könnten, ohne daß ein Plagiat vorliege. Denn wenn die äußere Form verändert sei, müsse die neue Inszenierung des Motivs nicht zwangsläufig einen Bezug zur alten Aufführungsform haben. Dafür spreche auch, daß nur die visuellen Aspekte eines Werkes im Stummfilm übernommen werden könnten, nicht aber die auditiven, die bei einem Bühnenwerk essentiell seien. Das Gericht weist die Klage daher ab.[33] Auch bei dieser Entscheidung ist ausschlaggebend, daß im Stummfilm nicht gesprochen wird.

Während die Juristen im FAUST-Prozess das Tonbild, das aus einer Einstellung besteht, als eine »fast sklavische Kopie der Oper« (Cohn) betrachten, erkennen die Richter im Fall von LA BAGUE zwar durchaus eine Ähnlichkeit in der Idee (welche auch heutzutage nicht geschützt ist), bei TA FEMME NOUS TROMPE sogar im Entwurf (»plan«), nicht aber in der Form der Ausführung.[34] Die Autorenvertreter halten dieses Urteil für einen schweren Rückschlag im Kampf gegen die Filmindustrie und ihre »ausbeuterischen Methoden«.

D. Originalität durch individuelle Merkmale

Mit der zunehmenden Länge der Filme, die detailliertere Inszenierungen erlaubt, und dank einer beachtlichen Zahl vorausgehender Urteile gehen Gerichte in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg härter gegen Versuche der unerlaubten Aneignung geistigen Eigentums vor. In Deutschland und Frankreich hat sich für Personen, die »ohne eigene Phantasie« die Vorlagen anderer »ausplündern«, der Begriff »Arrangeure« eingebürgert, was auf eine gewisse Verbreitung dieser Praxis hinweist.[35]

Bei LAQUELLE? beurteilt 1914 der Autor des 1901 uraufgeführten Erfolgsstücks »L'Enigme«, Paul Hervieu (1857-1915), den Film als Plagiat und erhebt Klage. Er glaubt, in der Episodenfolge, den Charakteren sowie dem gesellschaftlichen Milieu, in dem der Film spielt, seine eigene Schöpfung

wiederzuerkennen. Das Tribunal civil de la Seine gibt ihm am 4. März 1914 recht, da es Übereinstimmungen bei mehreren individuellen Merkmalen konstatiert.[36]

Die Juristen sehen in den spezifischen inhaltlichen Merkmalen Beweise für eine unerlaubte Aneignung geistigen Eigentums. Aufgrund der zunehmenden Ähnlichkeit filmischer Werke mit Bühnenstücken hinsichtlich Länge, Ausstattung, Spiel, Handlungsdetails, Starbesetzung etc. achten die Richter vor allem auf die Handlung. Filmsprachliche Mittel werden von den meisten Regisseuren vor dem Ersten Weltkrieg nicht so eingesetzt, daß sie von den Juristen als Argument für eine Originalschöpfung angesehen werden könnten.

E. Die kinematographische »Aufführung« des Werks

Angesichts gehäufter Klagen nimmt die Pariser Juristenversammlung (Conférence des avocats de Paris) offiziell Stellung. Sie erklärt am 25. Januar 1908 die nicht genehmigte »öffentliche Reproduktion« eines literarischen Werks durch den Kinematographen als »illegale Aufführung« (»représentation illicite«) im Sinne des Gesetzes.[37] Die Bemühungen, Rechtssicherheit zu schaffen, bieten eine Handhabe für die folgenden gerichtlichen Auseinandersetzungen.

Um die Projektion von Filmen geht es in zwei Fällen des Jahres 1908, in welche die Firma Pathé verwickelt ist: Der Autor Pierre Wolff (1865-1944) sieht in der Produktion LE BON GRAND-PÈRE ein Plagiat seines Stücks »Le secret de Polichinelle«, und Paul Gavault, Victor de Cottens sowie der Komponist Louis Varney erkennen Teile ihrer 1896 uraufgeführten »opérette-vaudeville« mit dem Titel »Le papa de Francine« in CAMBRIOLEURS MODERNES wieder.[38]

Paul Gavault

Bei der unerlaubten Adaption des Erfolgsstücks »Le papa de Francine«, einer »geplünderten Pantomime« (Cohn), bitten die Autoren die Richter darum, alle Kopien zurückziehen zu lassen. Das Gericht hat zu entscheiden, ob die Regel des Urheberrechts, welches diese Maßnahme bei Gedrucktem vorsieht, auch beim Film anzuwenden ist. Das Pariser Gericht verurteilt am 7. Juli 1908 Pathé wegen unrechtmäßiger Herstellung der Filmfassung sowie das Kino, welches CAMBRIOLEURS MODERNES zeigte, wegen unerlaubter Vorführung zu

Schadensersatz.[39] Das Zurückziehen der Kopien, die zu diesem Zeitpunkt bereits an die Kinobesitzer verteilt, oft sogar verkauft waren, wurde wie im Fall von LES DEUX GOSSES vermutlich als unpraktizierbar erkannt.[40]

Dieses Urteil ist keineswegs selbstverständlich, lehnt es doch der Appellhof in Pau in einem vorausgehenden Fall (Fourcade vs. De Torrès) am 18. November 1904 noch ab, einen von einer literarischen Vorlage inspirierten Film als »Adaption« derselben und seine Vorführung als »Aufführung« (»représentation«) anzuerkennen: Bei der Filmvorführung handele es sich um einen rein mechanischen Vorgang, die Aufnahmen seien ja schließlich von einem Apparat aufgenommen worden; die Vorführung eines Theaterstücks hingegen beruhe auf der direkten Vorführung durch sprechende Personen vor Publikum.[41]

Der Pariser Richter wendet ebenfalls die Gesetze von 1791 und 1793 an, doch interpretiert er die Begriffe »édition« und »représentation« nun sehr breit: »[...] eine *»édition«* liege vor, weil die Filmserie schon an sich und auch ohne jeden Mechanismus für jedermann lesbar und verständlich sein. [...] Und eine *»représentation«* sei vorhanden [...], da das Werk des Autors [...] vor den Augen des Zuschauers wieder auflebe.«[42] Das Urteil vom 7. Juli 1908 erwähnt die Erweckung der theaterähnlichen Illusion beim Zuschauer und schließt auf Erfüllung des Tatbestandes. Es setzt Filmprojektion und Bühnenaufführung gleich und verleiht somit der literarischen Vorlage Schutz gegen die Adaption durch den Kinematographen.

Auch im Jahr 1913 geht es um diese Fragestellung: So urteilt ein Richter aus Hyères, Film sei ein »spectacle de curiosité«, denn er biete nur die Abbildung eines Stücks, nicht dieses selbst, und er richte sich nicht an ein Theaterpublikum, sondern an Kinogänger.[43] Dieser Jurist unterscheidet offensichtlich zwischen Original und Reproduktion, zwischen der wiederholbaren, immer gleichen, da mechanisch erzeugten Bilderreihe (»Abbildung«, »spectacle de curiosité«) und dem einmaligen persönlichen Vortrag. Er stellt fest, daß jedes Medium für sein jeweiliges Publikum produziert, das sehr wohl den Unterschied zwischen Bühne und Leinwand erkennt.

In Deutschland sind die Meinungen geteilt. Hans Werth lehnt in seiner Dissertation 1910 eine Anwendung des Begriffs »theatralische Vorstellung« für den Film ab, da keine »lebenden Menschen« auftreten; sie sei lediglich eine »bildliche Darstellung«.[44] Er erwähnt aber zwei gegenteilige Meinungen, darunter Cohn, der sich ebenfalls auf die Illusionsparallelen zwischen den beiden Medien beruft. Werth läßt jedoch nur die »technische Beschaffenheit« gelten, nicht die »psychologischen Momente«.[45] Der Gerichtsassessor Bruno May vertritt 1912 dieselbe Meinung und sieht sich darin durch einen preußischen Ministerialerlaß vom 14. Februar 1908 und das Urteil eines Kammergerichts vom 10. November 1911 bestätigt.[46]

F. Schutz von Teilrechten

Nach 1910 haben nicht nur die Schöpfer der Werke, sondern auch deren Vermarkter die Zeichen der Zeit erkannt: Sie wollen mitverdienen. In den folgenden Fällen, die 1911/12 verhandelt werden, geht es um Teilrechte am Werk.

Der Verleger von Alexandre Dumas père (1802-1870) protestiert gegen die seiner Meinung nach unrechtmäßige (geplante) Verfilmung dreier Romane: LA DAME DE MONTSOREAU, LES TROIS MOUSQUETAIRES und LA TOUR DE NESLE. Das Gericht entscheidet, die Filmprojektion einer Theateraufführung gleichzusetzen: Die aufwendige Inszenierung verleihe den Filmen die Illusion eines Bühnenstücks, zumal eine echte Vorstellung die Voraussetzung zu ihrer Herstellung geliefert habe, welche man nur habe aufnehmen müssen. Das Gericht weist deshalb die Klage ab: Der Verleger besitze allein die Rechte am Buch, nicht auch die an der Kinofassung; diese lägen beim Autor bzw. dessen Erben.[47]

Bei der Auseinandersetzung um »Michael Strogoff« von Jules Verne (1828-1905) geht es um die Frage, ob ein Film nach dem gleichnamigen Roman bzw. dem Theaterstück inszeniert wurde. Das Pariser Gericht befindet 1912/13, daß ein Film von seiner Natur her an Theater erinnere, weshalb wohl nicht der Roman, sondern das Bühnenstück als Vorlage gedient habe. Somit sei hier der Rechteinhaber des dramatischen Werks zustimmungspflichtig gewesen.[48] Wiederum wird die Ähnlichkeit der Zuschauererfahrung angesprochen, den Juristen ist hingegen offenbar nicht klar, daß auch das Filmteam – Regie, Kamera, Schnitt – einen eigenen Beitrag leistet.

G. Wahrung geteilter Rechte

Die Co-Autoren Georges Courteline und Jules Lévy geraten 1914 in Streit, als Courteline die Rechte an ihrem gemeinsamen Werk »Le commissaire est bon enfant« ohne Lévys Zustimmung an eine Filmfirma verkauft.[49] Nach anfänglichen Schwierigkeiten mit Pathé tätigt Georges Courteline mittlerweile so ausgezeichnete Geschäfte mit der Filmindustrie, daß er seine Stücke auch im Kino auswerten möchte. Doch nicht alle Autoren sind an der Verbreitung ihrer Werke durch das Medium der Massenunterhaltung interessiert, selbst nicht gegen gutes Honorar. Das Gericht gibt Lévy Recht, denn auch als Miturheber hat Courteline das Urhebergesetz zu beachten und um Erlaubnis zu bitten.

Der nach 1910 häufig geäußerte Vergleich des Stummfilms mit einer Pantomime oder einem Traum, das immer wieder ausgedrückte Bedauern ob des fehlenden Tons sowie die Geringschätzung von Zwischentiteln als »Meterschinderei« in der zeitgenössischen Fachpresse mögen dazu beigetragen haben, daß Lévy sich gegen die Verfilmung wehrt. Denn wie im Fall von TA FEMME NOUS TROMPE beruhte der Erfolg des Stücks auf der Spritzigkeit der Dialoge und der Psychologie der Charaktere. Lévy teilt vermutlich die 1908

von Gericht und Presse betonte Auffassung, der Kinematograph sei unfähig, Feinheiten wie Gedanken, psychologische Motive oder Gefühle differenziert wiederzugeben.[50]

H. Qualität der Adaption

Verfilmungen fallen auch heute nicht immer zur Zufriedenheit der adaptierten Autoren aus. Ein Gerichtsfall aus dem Jahre 1913 macht deutlich, wie alt dieses Problem bereits ist. Der Schriftsteller Léon Sazie verklagt die Société Eclair, da er die Qualität von ZIGOMAR, PEAU D'ANGUILLE als Adaption seines Kriminalromans als ungenügend empfindet. Das Gericht sieht es als erwiesen an, daß eine schlechte Verfilmung dem Original abträglich sein kann und gibt Sazie recht.[51]

Daß gefragte Autoren wie Léon Sazie sich gegen eine ihrer Meinung nach ihnen unangemessene Umsetzung gerichtlich wehren, offenbart das Selbstbewußtsein der Autoren gegenüber der Filmindustrie: Sie wollen eine Filmfassung, die ihren subjektiven Ansprüchen genügt. Da es sich bei Sazies *Zigomar, peau d'Anguille* aus heutiger Sicht um einen Kolportageroman handelt, der auf Handlung und Überraschungseffekten beruht und nicht wie bei Courteline/Lévy auf psychologischen Raffinessen und Wortspielen, da zudem der Film beim Publikum gut ankommt, liegt es nahe, daß es hier möglicherweise um eine Kraftprobe zwischen Sazie und der Firma bzw. dem Filmteam geht. Einige Filmregisseure haben mittlerweile eine Machtposition erlangt. Die Inszenierung von ZIGOMAR, PEAU D'ANGUILLE stammt von Victorin Jasset, einem bereits damals erfolgreichen und anerkannten Vertreter seines Faches.

I. »Unlautere Konkurrenz«

In einer gerichtlichen Auseinandersetzung um die Vorführung des Films TIRE-AU-FLANC nach dem Militärstück von André Sylvane und André Mouëzy-Eon, welche 1913 parallel zur Bühnenaufführung des Stücks im Kino gleich nebenan stattfindet, sieht das Gericht eine verbotene Konkurrenz: Es spricht dem Film in seinem Urteil Bühnenqualitäten zu, denn dieser liefere eine »Illusion von Leben, Bewegung und Spiel der Darsteller« und richte sich an dasselbe Publikum wie das Theater, nehme diesem also Besucher weg. Es entstehe dadurch dem Theaterinhaber Schaden, doch sei dessen Höhe schwer zu bestimmen.[52]

Der Richter widerspricht damit dem Urteil seines Kollegen aus Hyères, der von zwei Adressatenkreisen spricht. Er sieht eine Überschneidung der kommerziellen Interessen und nimmt Partei für das Theater. Eine Konkurrenz mit der Literatur kann er wie seine Vorgänger nicht erkennen: Ein illustriertes Buch befriedige Individuen, die es in nichtöffentlicher Sphäre läsen; der Verkauf des Romans habe durch die filmische Adaption sogar zugenommen.[53]

In einem der bekanntesten Gerichtsfälle vor Ausbruch des Ersten Welt-

kriegs sind Sarah Bernhardt und Edmond Rostand (1868-1918) involviert. In dessen Drama »L'Aiglon« (»Der junge Aar«, 1900 geschrieben und uraufgeführt) spielt die große, bereits 56jährige Schauspielerin in ihrem eigenen Theater mit kurzen Unterbrechungen bis zum Kriegsbeginn die Rolle des 21jährigen Herzogs von Reichstadt. Die Verfilmung ihres Lieblingsstücks durch den Schauspieler Jean Coquelin und den Theaterleiter Henry Hertz wird nicht nur im Kino gezeigt, sondern auch von Hertz in seinem Théâtre de la Porte-Saint-Martin vorgeführt.[54]

Der Film hat am 3. Juni 1914 in dem ihrem eigenen gegenüber gelegenen Théâtre municipal du Châtelet Premiere. Sarah Bernhardt geht gegen die Konkurrenz vor und will Rostand gerichtlich untersagen, »L'Aiglon« als Film aufführen zu lassen. Rostand überläßt am 5. Juni seiner Freundin seine Filmrechte, d.h. 12% der Einnahmen. Sarah Bernhardt zieht die Klage zurück. Sie behauptet am 6. Juni in einem Brief, Rostand vor zwei Monaten gebeten zu haben, dem Film einen anderen Titel zu geben, verzichtet aber auf die ihr zugesagten kommerziellen Ansprüche. Der kommentierende Journalist hält die Affäre für eine geschickt inszenierte »Werbung« für Bernhardts Inszenierung. Bernhardt wiederum begründet ihr Verhalten mit dem Hinweis auf Geschäftsschädigung: Ihr Konkurrent Hertz habe die Aufführung des Rostand-Stücks »La princesse lointaine«, auf das sie seit acht Jahren warte, für 1915 angekündigt.[55] Hertz hatte zuvor in einem Interview erklärt, er habe alle Filmrechte an Rostands Stücken erworben.[56]

Die Auseinandersetzungen um TIRE-AU-FLANC und L'AIGLON sind um eine Stufe härter ausgetragene Gefechte zwischen Theater- und Filmindustrie, die schon vor 1910 begonnen haben. Das Theater sieht seine kommerziellen Interessen bedroht und schickt, wie im Fall von Sarah Bernhardt, bekannte Persönlichkeiten in die Schlacht.

Das »Urheberrecht«

Die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg ist also geprägt von Vorwürfen an die Adresse der Filmindustrie. Daß diese berechtigt sind, daß also plagiiert wurde, geben Autoren der Filmblätter wie »A. Dufilm« unumwunden zu.[57] Allgemein ist festzustellen, daß die Unterschiede zwischen den verschiedenen Gesetzesauslegungen durch die Justiz und die Diskussion darüber mit dazu beiträgt, daß die Richter mit den Jahren die Natur des neuen Mediums immer präziser zu definieren versuchen.

Auch wenn sich bereits aus der Beschreibung der Gerichtsprozesse manche Hinweise auf das damals sich entwickelnde Urheberrecht entnehmen lassen, soll nun die komplexe Gesetzeslage auf strukturierte Weise wiedergegeben werden.

Worum geht es beim »droit d'auteur« bzw. »Urheberrecht«? Seit der Er-

findung des Buchdrucks ist die Reproduktion eines Werks einfach geworden. Die geistige Schöpfung eines Menschen wird daher per Gesetz gegen unerlaubte Benutzung durch andere geschützt, wobei materielle wie ideelle Gesichtspunkte zu berücksichtigen sind.

In Deutschland regelt dies zuerst das »Gesetz betr. das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken« vom 11. Juni 1870, dann das »Gesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst« vom 19. Juni 1901, welches wie erwähnt am 22. Mai 1910 durch die Bestimmungen der Berner Konvention ergänzt wird.[58] In Frankreich finden die Urheberschutzgesetze vom 13.-19. Januar 1791 und vom 19.-24. Juli 1793 Anwendung, auch wenn sie für andere Kunstgattungen erlassen wurden und die Gerichte nach Analogien suchen müssen; nach den Paragraphen 425 bis 428 des Code pénal (Strafgesetzbuch) wird die Strafe verhängt. Der länderübergreifende Schutz der Verfasser beruht, wie bereits erwähnt, vor allem auf der mehrfach angepaßten »Berner Übereinkunft über internationales Urheberrecht« von 1886.

Was im einzelnen schützt vor 1914 das »Recht der Autoren«? In einem Programmheft der Firma Pathé, welches Anfang 1914 an die Besucher eines Brüsseler Pathé-Kinos verteilt wird, erklärt Marc Mario den Besuchern die Grundsätze des geistigen Eigentumsschutzes:

a. Das Autorenrecht (»droit d'auteur«) im eigentlichen Sinne ist »rein materiell«. Es verleiht dem Autor die Befugnis, sein Werk 1. zeitlich begrenzt oder unbegrenzt, 2. in Teilen oder im Ganzen, 3. zu einem vorher vertraglich festgelegten Zweck 4. gegen Geld abzugeben.

b. Das moralische Recht des Autors (»droit moral de l'auteur«) bewahrt die Form, die der Verfasser seinem Werk gegeben hat. Dieses Recht ist ihm eigen und währt ewig, weshalb keinerlei Veränderungen am Werk vorgenommen werden dürfen, ohne daß er jenes Recht weitergegeben oder die Veränderung vorher autorisiert hat. Zudem darf der Titel nicht ausgetauscht werden und der Name des Autors nicht ungenannt bleiben. Als Grund gilt, daß nach dem Tod des Verfassers dieser sein Gedankengut nicht mehr selbst schützen kann.[59]

Der Schutz geistigen Eigentums gilt 1895, also zur Beginn der Kinematographie, nicht nur zu Lebzeiten des Künstlers, sondern in Frankreich weitere fünfzig, in Deutschland weitere dreißig Jahre.[60]

Strategien der Verfilmungen vor 1914

A. Aneignung rechtefreier Werke durch die Filmindustrie

Der fünf Jahrzehnte währende Schutz nach dem Tode spielt bei Autoren wie Dante Alighieri keine Rolle mehr. Eine Adaption ist erlaubt, denn Dante ist seit rund sechs Jahrhunderten tot. Bei der Verfilmung von Klassikern wie *La*

Divina Commedia (*Die göttliche Komödie*) als L'INFERNO (I 1909, Giuseppe de Liguoro) durch die italienische Firma Milano-Film entstehen folglich keine Unkosten durch die Vergütung von Rechten. Ist also der Autorenschutz erloschen und steht die geistige Schöpfung anderen zur freien Verfügung, ist es »Gemeingut« geworden (»tombé dans le domaine public«).

Daß der rechtefreie (klassische) Kanon genug Themen bietet, darauf weist die Kinoindustrie auf ihrem Internationalen Kongreß am 25. März 1912 in Paris ausdrücklich hin. Der erste Kongreßausschuß äußert sogar den Wunsch, daß sich die Kinobeschäftigten »[...] monatlich den Katalog der Werke, die Gemeingut geworden sind oder mit denen keine Rechte verbunden sind, besorgen.«[61] Empfohlen wird von der französischen Fachpresse gerne die Adaption von William Shakespeare, denn die Werke des vor fast 300 Jahre verstorbenen Genies sind nach Meinung z.B. des Journalisten Emile Thiercelin wie Filme aufgebaut: »[...] die Szenen folgen einander ohne sichtbare Verbindung; der Autor läßt sein Drama von Gegend zu Gegend reisen: weder Raum noch Zeit halten es auf [...]«.[62] Sich bei alten Meistern zu bedienen bedeutet, risikofreie Stoffe von hoher Qualität zu verfilmen, die beim Publikum garantiert auf Interesse stoßen und sich daher mit Sicherheit verkaufen bzw. verleihen lassen.

B. Verfilmung moderner literarischer Vorlagen

Offensichtlich ist die Nachfrage nach aktuellen Schöpfungen aber größer, denn 1911 beschwert sich J. Rosen in seinem Buch über »unerlaubte Anleihen« bei der zeitgenössischen Literatur: »Das Gemeingut gewordene Repertoire ist ziemlich groß und reich genug an Meisterstücken, welche die Masse noch nicht kennt, um die Filmproduzenten in Versuchung zu führen und ihnen zu erlauben, ihrem lobenswerten Wunsch nach allgemeiner Verbreitung von Werken freien Lauf zu lassen.«[63]

Was Rosen nicht anspricht, ist der Umstand, daß auch jüngere Werke schnell zum »Gemeingut« werden können. In verschiedenen Ländern, mit denen Frankreich kein Schutzabkommen geschlossen hat, werden französische Werke bereits 10 Jahre nach ihrer Erstpublikation »frei«. Marc Mario beklagt dieses Unrecht: Die Ungeschützten würden für den Film ausgewertet, das Ergebnis sodann mit neuem Titel und unter anderem Namen auf den Markt gebracht. Nur eine kleine Anzahl Autoren, deren Arbeiten bereits zuvor Erfolg hatten und die daher übersetzt wurden, seien davon ausgenommen. Mario interpretiert die Adaption der ungeschützten literarischen Werke als Versuch, ihnen ohne Zustimmung des Urhebers eine »neue Form« zu verleihen. Deshalb fordert er die Verwertungsgesellschaften auf, sich hier für die Wahrung des »droit moral« einzusetzen und sich gegen die Plünderung der französischen Kultur zu wehren.[64]

Wie viele seiner Kollegen ist Marc Mario offensichtlich schlecht informiert. Denn die Berliner Konvention zum Schutz des Urheberrechts spricht

sich in Artikel 8 ausdrücklich gegen diese Möglichkeit des Plagiats aus, hat die Zehnjahresfrist aus der Vereinbarung von 1896 verworfen und zudem ausdrücklich das dramatische Werk in Artikel 11 unter seinen Schutz gestellt, was eine öffentliche Aufführung genehmigungspflichtig macht.[65] Es gilt jeweils die im »Ursprungsland« verabschiedete zeitliche Regelung (also in Frankreich 50 und in Deutschland 30 Jahre). Deutschland z.B. wendet hier nicht das Personalprinzip (als Ursprungsland gilt dasjenige, dessen Staatsangehöriger der Autor ist), sondern das Territorialprinzip an, d.h. der Staat, auf dessen Gebiet das Werk erschien, gilt als sein Herkunftsland.[66]

Die Position der Autorenvertreter

Auf der Suche nach publikumswirksamen Stoffen ziehen die Filmstudios, wie erwähnt, Werke der Literatur und der Bühne heran, ohne sich um die Klärung der Rechte zu kümmern. J. Rosen spricht 1911 von einer »ärgerlichen Tendenz« und mahnt: »Der Kinematograph muß selbst viel zu sehr darauf dringen, daß man seine Rechte achtet, weshalb er die anderer unangetastet lassen sollte.«[67] Rosen erinnert in diesem Zusammenhang an Betrugsfälle innerhalb der Branche: das Kopieren der Kassenschlager anderer Produktionsfirmen, die unter neuem Titel herausgebracht werden, oder das Zusammenschneiden von Szenen der Konkurrenz zu neuen Filmen.[68] Für die Berechtigung der Vorwürfe spricht die Niederlegung des »scénario« seit 1896 bei der Bibliothèque Nationale zur Sicherung von Eigentumsrechten.[69]

Da selbst die Filmseite eingesteht, daß es bei der Berücksichtigung geistiger Eigentumsrechte nicht immer ganz korrekt zugeht, wundert es nicht, daß die Vertreter der Autoren erst recht über die »Machenschaften der Filmindustrie« klagen.

A. Die Rechteverwertungsgesellschaften

Wer sind die Vertreter der Literaten? In Frankreich sind Stückeschreiber offiziell von der Pariser Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD, 8, rue Hippolyte-Lebas, später rue Henner) vertreten, die seit 1829 besteht und um 1914 rund 3.000 Mitglieder hat. So gut wie niemand kann Ende des 19. Jahrhunderts die Leitung einer Bühne übernehmen, wenn er nicht einen Vertrag mit dem Schutzverband abgeschlossen hat.[70] Und kein Mitglied darf mit einem nicht vertraglich gebundenen Haus zusammenarbeiten. Per Abkommen mit den Theatern hat sich der Verein sogar die Rechte verstorbener Dramatiker gesichert, die keine Erben hinterlassen haben.[71]

Um Musikrechte sowie um Einnahmen aus Aufführungen von Werkteilen (Arien, Konzertsätze) in Theatern, Konzert- und Ballsälen, Gaststätten etc. kümmert sich die 1851 gegründete Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM, 17, rue du Faubourg-Montmartre, später rue

Chaptal). Sie erhält zwischen vier und sechs Prozent der Bruttoeinnahmen einer Veranstaltung.

In Deutschland gehören die Künstler dem Verband deutscher Bühnenschriftsteller oder der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen an. Die 1871 in Leipzig gegründete Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten ließ sich die Urheberrechte der Mitglieder übertragen, um automatisch vor Gericht gegen Verstöße gegen unerlaubte Aufführungen vorgehen zu können. Sie arbeitet auch als Agentur für die Autoren.[72]

Die französischen Theater führen je nach Größe und Bedeutung zwischen 15% (Comédie-Française, als Nationaltheater vom Staat subventioniert) und 6% der Bruttoeinnahmen eines Werkes an die SACD ab. Bei der Verteilung der Gelder unter den Autoren gilt die Zahl der aufgeführten Akte, so daß ein Drama mit mehreren Szenen mehr erbringt als ein Einakter.[73] Die nach ihrem Sitz gemeinhin »Société de la rue Henner« genannte Vereinigung nimmt die Rechte ihrer Mitglieder nicht nur im Heimatland, sondern auch im Ausland wahr.

B. Aktivitäten der Gesellschaften

Im Winter 1911 gibt die Société de la rue Henner eine Untersuchung zum Autorenrecht im Kino in Auftrag, die eine hochrangig besetzte »sous-commission du cinématographe«, an der u.a. der Präsident der Gesellschaft, Pierre Decourcelle, teilnimmt, von Januar 1912 bis Mai 1913 durchführt. Sie befragt sowohl Dramatiker wie Vertreter der Filmindustrie, darunter die Firmenleiter Léon Gaumont sowie Charles Jourjon und Marcel Vandal (beide Eclair), den Rechtsanwalt E. Meignen, die Chefredakteure der Branchenblätter *Ciné-Journal* (Georges Dureau) sowie *Le Courrier Cinématographique* (Charles Le Fraper) sowie die Kinobesitzer Léon Brézillon, den die Kinodirektoren Mitte Januar 1912 zum Leiter ihrer Vereinigung (Syndicat français des exploitants du cinématographe) wählen, und Léonard Meillat, Schatzmeister des Vereins.

Warum wird gerade Ende 1911 die Untersuchung in Auftrag gegeben? Zu jener Zeit geht es dem Kino nach Ansicht der während der Untersuchung Befragten materiell sehr gut: Es hat sich ein Stammpublikum mit Stars wie André Deed, Sarah Duhamel, Max Linder, in Deutschland Asta Nielsen und Henny Porten erobert. Luxuriös sind die Kinopaläste, die seit 1910/11 in beiden Ländern eröffnet werden und das Renommee des neuen Unterhaltungsmediums verbessern. Die Bühnenschaffenden spüren die Konkurrenz immer deutlicher, auch bei ihren Einkünften. Das Wort »Theaterkrise« taucht ab 1906/07 in den französischen Theaterfachblättern auf, Anfang 1910 dann auch in der Filmpresse, denn ein Teil der Bühnen steckt in Schwierigkeiten.[74] Der Endbericht der Kommission, vorgetragen von dem Theaterkritiker Adolphe Aderer, beklagt die Bedrohung der auf Kunst spezialisierten Theater durch das kostengünstigere Kino, welches sich zudem auch noch für das

»Theater von morgen« halte. Seine Forderung vorab lautet: Man unterwerfe den Film denselben Regeln, die auch für die in seinen Augen von finanziellen Forderungen erdrückten Bühnen gelten.[75]

Die französische Rechteverwertungsgesellschaft läßt ihren Rechtanwalt, Maître Jallu, prüfen, ob sich ihre Statuten auch auf das neue Medium anwenden lassen. Wie zu erwarten, fällt die Antwort positiv aus: Die Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques schütze die Schöpfungen ihrer Mitglieder, wenn es um deren Vervielfältigung geht, gleichgültig, auf welche Weise dies geschieht.[76] Allerdings hält der Anwalt im gleichen Atemzug fest, daß diese Regelung nicht rückwirkend angewendet werden könne.

Die praktische Umsetzung von Jallus Ideen hätte Konsequenzen für die Schriftsteller, die dem Verband angehören. Sie dürften nicht mehr selbst mit der Filmindustrie die Preise aushandeln, sondern wären an Tarife gebunden, die auch für die Theater gelten. Doch der Vorschlag Jallus, die neue Regel direkt einzuführen, wird vorerst nicht realisiert. Die Société de la rue Henner fürchtet, mit dieser radikalen Lösung ihren Autoren zu schaden. Die befragten Mitglieder, die bereits für die Filmindustrie arbeiten, hatten der »sous-commission« deutlich gemacht, daß ihre Arbeitgeber sich bei Einführung der vorgeschlagenen Konditionen schnell von ihnen trennen würden und sie so diese »bescheidene Einnahmequelle« verlören.[77]

Die Société handelt vorsichtig: Sie tritt an Rechteverwertungsgesellschaften im Ausland (u.a. in Deutschland) heran, um diese zu gemeinsamem Handeln zu bewegen. Sie sagt zu, bereits geschlossene Verträge zu respektieren. Und sie wünscht das Gespräch mit der ausländischen Kinoindustrie, um mit dieser eine für beide Seiten akzeptable Übereinkunft zu suchen.[78] Im Heimatland hingegen bereitet sie offensichtlich kurz vor dem Ersten Weltkrieg eine Offensive gegen die eigene Filmindustrie vor: Im Laufe des Jahre 1914 sammelt die Autorenvertretung der rue Henner Klagen gegen verschiedene Produktionsfirmen.[79] Der Kriegsbeginn verhindert jedoch diesen Vorstoß.

Die Position der Filmindustrie: 1. Das »Schweigen« des Films

Als Verteidigungsargument der Filmbranche, warum sie sich moderne Stoffe aneignet, ohne dafür zu bezahlen, dient der Hinweis auf die besondere Eigenheit des neuen Mediums: Es »schweigt«. Daraus ergibt sich für die des Plagiats Beschuldigten folgender Schluß: Das Bühnenstück beruhe vor allem auf den Dialogen, so daß der Kinematograph von der Vorlage allenfalls Titel und Inhalt übernehmen könne, schließlich handele es sich bei den Filmaufführungen um Pantomime.[80] Rosen und ein Teil der Gerichte folgen dieser Argumentation begreiflicherweise nicht, auch wenn mit der Zeit die Klagen der Journalisten über den »Telegrammstil des Films« immer zahlreicher werden.

1913 drückt Max Nordau dies wie folgt aus: »Was bleibt übrig, wenn das Stück verstummt? Gesichterschneiden und Gestikulation.«[81] Die juristische Regelung dagegen besagt, daß ein Rückgriff auf die Pantomime, die »Gesichterschneiden und Gestikulation« erlaubt, die Filmindustrie nicht von der Abgeltung von Rechten befreit, denn »pantomimische Werke fallen, sofern der Bühnenvorgang schriftlich oder auf andere Weise festgelegt ist«, ebenfalls unter die Bestimmungen der Urheberrechtskonvention.[82]

Die Bühnenvertreter gehen von derselben Prämisse aus: Laut der »sous-commission« der Société de la rue Henner unterscheiden sich Bühnen- und Filmaufführung eines Stücks lediglich durch das Fehlen des Dialogs. Doch kommt sie 1911 zu einem anderen Schluß, den wie gesehen die Gerichte teilen: Auch ohne das gesprochene Wort biete eine Farce, ein Vaudeville oder ein Drama im Film denselben Eindruck wie auf der Bühne.[83] Deshalb müsse das Kino genauso Autorenrechte zahlen wie die Theater.[84] Je nach Interessenlage führt derselbe Sachverhalt zu gegensätzlichen Schlußfolgerungen.

Die Position der Filmindustrie: 2. Freiwillige Zahlung oder Vergütung unter Zwang

Um 1906/07 nehmen zwei mächtige Vertreter der Filmindustrie hinsichtlich der Abgeltung von Rechten entgegengesetzte Haltungen ein. Die eine vertritt der Filmmogul der Frühzeit, Charles Pathé, der offensichtlich zu diesem Zeitpunkt nicht an einer gütlichen Einigung mit den Rechteverwertungsgesellschaften interessiert ist.[85] Wie gesehen regelt er die Beziehung zu den Autoren von Fall zu Fall und findet bei Prozessen die klagende Partei lieber ab, als einer generellen Regelung zuzustimmen. Pathé geht also eher das Risiko einer Verurteilung ein und läßt sich von der Presse als Dieb geistigen Eigentums anprangern, als mit den Rechtevertretern zu verhandeln. Ausgehend von der Zahl der Prozesse handelt es sich jedoch im Vergleich zu den legalen Adaptionen offenbar um relativ wenige Fälle. Dies erklärt möglicherweise Pathés Haltung.

Die gegensätzliche Linie verfolgt Edmond Benoit-Lévy, Leiter der Pathé-Filiale Omnia. Er organisiert zusammen mit der Société Gaumont die Verfilmung von »L'Enfant prodigue«, einer Pantomime von Michel Carré Jr. Ausgehandelt von einer Kommission der Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) erhält Carré sechs Prozent der Einnahmen aus jeder Vorführung. Die Summe entspricht dem Satz, der bei einer Musikaufführung zu entrichten wäre. Im Sommer 1907 im Pariser Théâtre des Variétés 122 Mal aufgeführt, bringt der Film Carré bedeutende Einnahmen (und dem Theater in der gewöhnlich spielfreien Zeit volle Kassen).[86] Benoit-Lévy will nach eigener Aussage mit dem Engagement des Schriftstellers das Niveau des Film-

mediums heben. Aufgrund der sechs Prozent Autorenvergütung an die SACD und Carré gelingt ihm jedoch nicht, andere Theaterbesitzer zur Übernahme von L'ENFANT PRODIGUE zu bewegen.[87] Doch Benoit-Lévy sieht offenbar Vorteile in der Einigung mit den Rechteinhabern und deren gesetzlichen Vertretern. Mit dem kommerziellen Erfolg der Kunstfilme 1908 ändert sich auch die Haltung von Charles Pathé. Er investiert nun selbst bei der Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL), die in ihren Statuten »die Adaption [...] von literarischen und dramatischen Werken« vorsieht.[88]

A. Abrechnungsmodi

Mit dem Engagement bekannter Bühnenpersönlichkeiten für den ›Kunstfilm‹ führt die französische Filmindustrie zwei unterschiedliche Abrechnungsmodi ein. Meist erhält der Verfasser der Drehvorlage einmalig zwischen 50 und 60 Francs und tritt damit alle Rechte an die Produktionsfirma ab. Die SCAGL hingegen vergütet nach der Anzahl ›verkaufter‹ Kopien: Pro Meter Positivfilm, der abgesetzt wird, erhält der Autor einen mit ihm vereinbarten Preis. Dies sei vorteilhafter für den Einzelnen, behauptet Alphonse Aderer im Namen der Autorenvereinigung.[89] Um 1913 gibt man sich mit dieser finanziellen Regelung nicht mehr zufrieden. Der Generalsekretärs der Société des Auteurs, H. Barré, fordert nun eine Gewinnbeteiligung von 15% der Verleihsumme in der Premierenwoche, für alle folgenden Wochen mindestens 10 Prozent.[90] Vermutlich ignoriert die Filmindustrie die Forderungen. Auf Attacken der Autorenvertreter reagiert sie mit Klagen: Früher seien die Dichter und Dramatiker mit der Zusatzeinnahme zufrieden gewesen, urteilt z.B. »A. Dufilm« im Mai 1914.[91]

In Deutschland, wo der Autorenfilm erst später eingeführt wird, erkennt die Filmindustrie schneller die Vorteile, die sie aus der Kooperation mit den Autoren ziehen kann. So schlägt die Projektions A(ktien)G(esellschaft) Union (PAGU) beim Treffen mit dem Verband Deutscher Bühnenschriftsteller zwecks Gründung einer gemeinsamen Produktionsfirma 1912 vor, jeden Vertrag über »Filmmotive« mit 1000 Mark abzugelten und zudem den Autor mit 10% an den Bruttoeinnahmen zu beteiligen.[92]

B. Einflußsphäre

Die Gewinnchancen in der Filmbranche animieren die Société des auteurs et compositeurs dramatiques um 1913, eine Vergrößerung ihrer Klientel anzustreben. Die Tageszeitung *La Lanterne* berichtet, die Vereinigung bemühe sich um die rechtliche Gleichstellung des Drehbuchs mit dem Theaterstück, damit auch Drehbuchautoren an den Gewinnen beteiligt würden. Die Filmindustrie wehre sich natürlich gegen diese Maßnahme.[93] In dieser Meldung, die aus einer Serie von Hetzartikeln gegen das Kino stammt, bemäntelt *La Lanterne* den eigentlichen Grund der Auseinandersetzung: Die Gesellschaft

versucht, eine offizielle juristische Anerkennung des Drehbuchs als Literatur zu erreichen und damit ihren Wirkungskreis auszudehnen.

Denn es geht um Macht. Die direkte Abrechnung zwischen Autor und Produktionsgesellschaft und die daraus folgende Unabhängigkeit ihrer Mitglieder im Filmgeschäft stört den mächtigen Verein. Jeder, so behauptet jedenfalls das *Ciné-Journal*, von dem erstmals in Frankreich ein Stück auf der Bühne aufgeführt würde, finde sich automatisch bei der Société eingeschrieben, die dafür einen gewissen Prozentsatz der Gewinne einbehalte.[94] Die Société de la rue Henner sieht also in den einfachen Filmautoren eine zusätzliche Einnahmequelle. Sie möchte mitverdienen, denn sie nehme, wie das *Ciné-Journal* berichtet, in Frankreich 10-20% [sic] der Gesamteinnahmen des Theaters, nicht nur des Nettogewinns wie in anderen Ländern.[95] Es wundert also nicht, wenn sich Filmfirmen gegen die Begehrlichkeiten der Lobbyisten wehren.

Die Position der Filmindustrie: 3. Verwendung eigener Drehvorlagen

Die Verfasser von Drehbüchern sind seit 1905/06 oft Angestellte der Produktionsfirmen. Der Beruf entsteht in der Zeit, da ortsfeste Kinos errichtet werden und die Nachfrage nach Filmen steigt. Zwar beschäftigen französische Filmstudios um 1906 erst wenige festangestellte Mitarbeiter als Ideenlieferanten, doch die zunehmende Länge der Werke erhöht den Bedarf an professionellen Filmautoren. Zur ersten Generation der »scénaristes« gehören in Frankreich André Heuzé, Georges Zecca genannt Rollini, Lépine, René Leprince, Camille de Morlhon und Henri de Brisay bei Pathé, Louis Feuillade bei Gaumont.[96]

Die Regeln des »Szenariums« entwickeln sich mit den Jahren aus der Praxis. Allerdings hält sich die alte Gewohnheit, ohne Vorlage zu drehen, bei einigen noch länger: Erfahrene Profis wie Max Linder, Darsteller, Regisseur und Ideenlieferant in einer Person bei Pathé, arbeiten lieber nach einer Gedächtnisskizze und improvisieren auf dem Set.[97] Gerade bei »Kurzformen« wie den von Linder bevorzugten Komödien (durchschnittliche Länge 10 bis 20 Minuten) fehlen z. B. fertig formulierte Dialoge. Die Crew folgt den Anweisungen des Regisseurs, und die Darsteller entwickeln ihre Sätze aus dem Stand heraus. (Dies soll bei tauben Kinogängern angeblich Proteste hervorgerufen haben, da die von den Lippen abzulesenden Worte nicht immer passend gewesen seien.)[98] Improvisationen liefern im übrigen nichts Schutzwürdiges, da laut Artikel 2 der Berner Konvention die Idee allein nicht zählt; sie muß niedergelegt sein, schließlich fallen nur Arbeiten, die in irgendeiner Form (Text, Stich, Photo, Partitur etc.) reproduzierbar sind, unter die geschützten »Werke der Literatur und Kunst«.[99]

Die Gewohnheit, nur das Notwendigste zu Papier zu bringen und gleich darauf zu drehen, koste viele Meter teures Negativ, da viele Szenen nachher beim Zusammenkleben keine Verwendung fänden, bemängelt ein gewisser Grainville im *Courrier Cinématographique*. Er schlägt vor, Autoren Drehbücher schreiben zu lassen, die präzise Regieanweisungen enthielten, so daß die Regisseure sich auf die Umsetzung der Vorgaben konzentrieren könnten.[100] Die Arbeitsteilung hat sich also nicht überall durchgesetzt.

Soweit es sich um eigene Mitarbeiter handelt, ist es damals bei den Filmfirmen nicht üblich, den Autor des Drehbuchs z.B. auf dem Vorspann des Films anzugeben. Ausnahmen sind, wie im Fall des »Autorenfilms«, bekannte Persönlichkeiten, mit deren Namen geworben werden kann. Doch bevorzugen renommierte Schriftsteller manchmal auch die Anonymität, da der Kinematograph in ihren Kreisen lange als unschicklich gilt und »ernsthafte« Bühnenschriftsteller eventuelle Renommeeverluste befürchten müssen.[101]

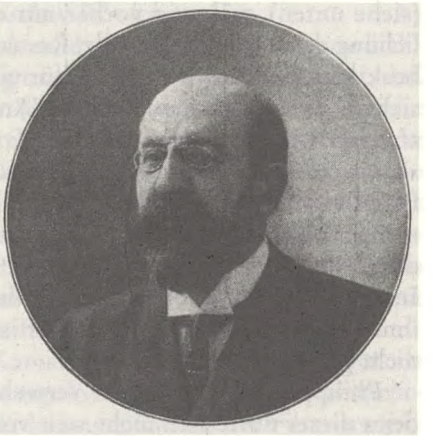
Einige bedeutende Autoren wie Paul Gavault (1866-1939), Michel Carré (1895-1945), Léon Hennequin oder Romain Coolus, weniger bekannte wie Daniel Riche (1864-1939), Emile Milo (1862-?), Emile Moreau (1852-1922) und René Chavance[102] haben sich für das »Kinozubrot« entschieden, ohne dies publik zu machen, und sie verdienen gut dabei. Neue Konkurrenz durch Kollegen, die ihrem Vorbild folgen, ist also nicht unbedingt erwünscht. Möglicherweise verzichten auch deshalb einige unter ihnen darauf, genannt zu werden. Denn um *Zusatz*einkünfte geht es allen, nicht nur den Schlechterverdienenden im Theater. Manche verbrämten dies mit dem Hinweis auf die »literarische Caprice«, er hingegen gebe es offen zu, so der Bühnenschriftsteller Fernand Vandérem.[103]

Mitunter verstümmele der Filmregisseur auch die Vorlage. Er entnehme nur die Idee und entwickle selbst den Ablauf der Szenen, berichtet »A. Dufilm«.[104] Auch diese Praxis mag dazu geführt haben, daß ein Autor seinen Namen lieber nicht mit einem Film in Verbindung gebracht sehen will.

Das Aufsetzen eines Drehbuchs gilt vor 1914 noch nicht als »Kunst«, da u.a. bekannte Literaturkritiker wie René Doumic es nicht ernst nehmen.[105] Wohl gibt es Vorlagen wie Henri Lavedans Manuskript zu L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE, welche als schriftstellerische Leistung anerkannt werden.[106] Auch liegen Anweisungen in Artikelserien vor bzw. verbreiten ab 1912/13 Handbücher in Europa und den Vereinigten Staaten Ratschläge, wie ein für die Filmindustrie geeignetes Drehbuch auszusehen hat.[107] Doch noch arbeiten die Drehbuchautoren im Verborgenen.

Den Neulingen auf diesem Gebiet begegnet viel Skepsis. Vor allem den Bühnenschriftstellern traut die Filmindustrie bis 1913/14 immer weniger zu.[108] Offensichtlich sind die Erfahrungen der Firmen eher negativ. Die professionelle Forderung lautet: »Jede Szene ist in 6 oder 7 Zeilen zusammenzufassen, nur die Hauptszenen erfordern eine längere Ausführung.«[109] Gerade dies jedoch widerspricht der Bühnenpraxis. Viele – vor allem auch deutsche –

Theaterautoren beklagen den Verlust des Wortes, der zu rudimentärster Darstellung zwingt und sie intellektuell nicht herausfordert. Die »Stummheit« des Kinematographen gilt ihnen als Beweis für die künstlerische Minderwertigkeit der Films.[110] Ausnahmen bilden die Verfasser von Pantomimen, da hier bei der Ausarbeitung ähnliche Regeln gelten.[111]



Emile Moreau

Die Autorenvertreter in Deutschland wie in Frankreich beteuern hingegen, daß ohne ihre Mitwirkung keine Besserung der Filmqualität möglich sei. Die von der Société de la rue Henner vertretenen Autoren seien die einzige Chance, daß das Kino nicht wieder zu den Verfolgungsjagden bzw. den Dokumentaraufnahmen der Anfangsjahre zurückkehre, so Léo Marchès, Sekretär der Theater de l'Ambigu und de la Porte-Saint-Martin.[112]

Die Regiearbeit als eigenständige Leistung

Liest man die zeitgenössischen Quellen, drehen sie sich gewöhnlich um die Vorlage und deren Autor. Juristische Texte wie der von Meignen oder Filmbücher wie das von Rosen gehen nur am Rand auf die Arbeit des Filmregisseurs ein.[113] Trotz einiger bekannter Namen wie Victorin Jasset und Louis Feuillade scheint die Berufsgruppe wenig Interesse zu wecken. Ein kurzer Blick auf die Gepflogenheiten der Bühne zeigt, wie es dort um die Stellung des Theaterregisseurs bestellt ist.

A. Urheberrechte an der Bühnenaufführung

Die Theaterwelt diskutiert vor 1914 die Rechte des Bühnenregisseurs an der Inszenierung. Dieser legt im Regiebuch seine Interpretation eines Stücks nieder, sieht sich daher als Autor, denn Schriftwerke bzw. die im Theater gebräuchliche Unterkategorie »Bühnenwerke«[114] werden nach § 1 LUG geschützt. Zwei konträre Meinungen kursieren damals in der Fachwelt.

Für Ludwig Kuhlenbeck ist die Regieleistung schützenswert, wenn das »[...] fremde Werk nur zur Schaffung eines neuen benutzt, nicht aber in der Hauptsache wiedergegeben wird.« Die Inszenierung müsse ihm eine veränderte »innere Form« verleihen. Mit »innerer Form« ist der Inhalt gemeint, der seit der Novellierung des deutschen LUG vom 22. Mai 1910 geschützt ist

(siehe unten), während vorher nur die »äußere Form«, d.h. die Veröffentlichung des Stoffs als Novelle, Roman oder Drama Schutz genoß.[115] Kuhlenbeck hält die »Bearbeitung«[116] für eine Schöpfung geistigen Eigentums und sieht es daher als neues Werk an. Angesichts der Summe von einzelnen Leistungen wie die Festlegung von Kostüm, Bauten, Requisiten, Musik, Geräusch, Licht, Spiel, Tempo usw., wodurch Literatur bzw. Bühnendichtung in Handlung verwandelt wird, ist die Meinung des Kommentators nachvollziehbar. Allerdings ergibt sich hier die Schwierigkeit, daß die Ausarbeitung durch den Regisseur im Regiebuch[117] zwar die detaillierte Konzeption der Inszenierung enthält, daß die Aufführung an sich jedoch das angestrebte, von ihm künstlerisch geschaffene Ziel ist. Diese jedoch kann nach dem Gesetz nicht geschützt werden.

Philipp Allfeld hingegen verwehrt 1902 dem Regisseur Urheberrechte, denn dieser dürfe sich nicht weit von dem entfernen, »[...] was der Dichter gewollt hat, und [habe] vielmehr in der Hauptsache nur die Intention des Dichters zur Geltung zu bringen [...].«[118] Nach Allfeld liegt demnach keine Bearbeitung vor und somit kein Anspruch auf Rechte. 1914 vertritt El. Lilia in einer Dissertation dieselbe Meinung: Eine Bearbeitung verlange eine Veränderung der äußeren Form (z.B. Dramatisierung eines Romans, Verfilmung einer Erzählung), und eben dies sei ein »Eingriff in den Bestand, eine Umgestaltung der gegebenen Form des Geisteswerks«.[119]

Allfeld gibt seinen Kommentar vor Verabschiedung des LUG am 22. Mai 1910 ab. Lilia hingegen kennt das modifizierte Gesetz. Dieses bezieht sich in § 12, Ziffer 6 neben der äußeren Form nun auch auf den Inhalt, hierin § 12 der Berner Übereinkunft folgend.[120] Diese erklärt nur eine Wiedergabe eines Werks für unerlaubt, welche dieses »[...] in derselben oder einer anderen Form, mit unwesentlichen Aenderungen, Zusätzen oder Abkürzungen darstellt, ohne die Eigenschaft eines neuen Originalwerks zu besitzen«.[121] Die Umgestaltung einer Novelle in ein Theaterstück bzw. in ein »Filmstück« ist also nicht grundsätzlich verboten.

Damit ist Kuhlbecks Auffassung nicht nur gesetzlich abgesichert, sondern auch wirklichkeitsnäher als die Meinung seiner Kollegen. Denn die Arbeit des Theaterregisseurs erregt immer mehr Aufmerksamkeit. Reformer wie beispielsweise André Antoine in Frankreich und Max Reinhardt in Deutschland führen neue Aufführungsmethoden ein, die künstlerische Bedeutung ihrer Bühnenästhetik wird von vielen Kritikern begrüßt und anerkannt. Ihre von großer Individualität geprägten Arbeiten machen die gestalterische Leistung des Regisseurs sichtbar und lassen sie in den Vordergrund treten.[122] Die Diskussion um die Anerkennung der Regierechte auf der Bühne dauert allerdings selbst in den 1920er Jahren noch an, auch wenn niemand bestreitet, daß kaum ein Bühnenregisseur je ein Stück »wortgetreu« übernimmt.[123]

B. Recht an der eigenständigen schöpferischen Filmleistung

Da sich die Bühnenschaffenden auch nach rund 2000 Jahren Theatergeschichte in der Anerkennung der Regieleistung uneinig sind, wundert es nicht, daß sich die Filmindustrie vor dem Ersten Weltkrieg ebenfalls schwer tut, die Filmregie als eigenständige Schöpfung anzuerkennen. Dies zeigt sich nicht nur an der »Film d'art«- bzw. Autorenfilm-Produktion, bei der nur die schöpferische Leistung von Schauspielern und Schriftsteller herausgestellt wird. Max Reinhardts Versuche als Filmregisseur ändern wenig an dem Umstand, daß dem Inszenierenden eine eher untergeordnete Rolle zugesprochen wird. Der gewöhnlich fehlende Regisseurname auf Filmvorspann und Plakat wird zu dieser Einschätzung beigetragen haben.

Die Firmen sehen den *hinter* der Kamera agierenden Filmregisseur als ihren Angestellten, der für seine Arbeit entgolten wird und damit offensichtlich kein Recht auf ein »Signieren« seiner Leistung hat. Da der Film vom Inszenierenden nicht »gezeichnet« wird, also anonym »erscheint«, nehmen die Filmfirmen die sich eventuell ergebenden Urheberrechte wahr. Zur Legitimation der Autorenschaft gilt nach Artikel 15 der Berner Konvention der auf dem Werk angegebene Name, der auch für den Verleger eines Buchs oder den Produzenten eines Films stehen kann.

Wie eingangs erwähnt, kommt der Regisseur in den Betrachtungen der Juristen Emile Maugras und Maurice Guégan aus dem Jahr 1908 nicht vor. Da beide ranghohe Pathé-Mitarbeiter sind, wollen sie möglicherweise vermeiden, einer Angestelltengruppe den Weg zur Lohnerhöhung zu ebnen. Daß die Arbeit des Regisseurs für die Produktion eines Films essentiell sein kann, dürfte ihnen und ihrem Arbeitgeber durchaus bekannt sein. Schon Georges Méliès hebt in seiner Schrift von 1907 hervor, daß ein präzise arbeitender »metteur en scène« Zeit und Geld sparen hilft.[124] Als Direktor des Théâtre Robert-Houdin steht Méliès jedoch in der Bühnentradition und leitet von dorther seine Aufgaben ab. Doch auch bei den Journalisten herrscht Schweigen. Wie Jean Giraud für Frankreich nachweist, taucht der Begriff »réalisateur« für den Film erst 1918 auf.[125]

In Deutschland hingegen erscheint das Wort früher, so z.B. 1911 bei Fedor von Zobeltitz, doch ohne daß der Tätigkeit besonderer Wert beigemessen wird: »Im Kinematographengewerbe [...] wird die Hauptsache vernachlässigt: der schaffende Teil. Der schaffende Teil: das sind nicht die Regisseure und Darsteller und Photographen, sondern die Erfinder der Films.«[126] Von Zobeltitz vertritt hier die Position der Schriftsteller, spricht aber wohl auch im Sinne der Filmindustrie, deren Werbung für DER ANDERE und weitere Autorenfilme im Verlauf mehrerer Monate nur den Namen des »Vorlagendichters« nennt.

Die Juristen hingegen kümmern sich zwangsläufig um den Akt der »Filmschöpfung«, die Reform der Urhebergesetze sowie Gerichtsprozesse zwingen sie dazu. So spricht die Berner Übereinkunft 1908 in Artikel 14 dem Urheber »selbständiger kinematographischer Erzeugnisse« Schutz vor Plagiat zu. Damit steht sie in einer Linie mit dem Tribunal civil de la Seine von 10. Februar 1905, welches in der Auseinandersetzung Doyen vs. Parnaland/Pathé zu entscheiden hatte.

Der filmende Arzt Dr. Eugène-Louis Doyen wollte seinem Ex-Kameramann Ambroise-François Parnaland und der Société des phonographes et cinématographes Pathé 1905 verbieten, seine Operationsfilme zu verbreiten. Parnaland hatte die Negative der Aufnahmen behalten und 1902 zahlreiche Kopien an Filmgesellschaften, vor allem an Pathé, verkauft. Sie liefen als Attraktion auf Jahrmärkten, wo Plakate mit dem Namen des Arztes für die Vorstellungen warben.[127]

Doyen gewinnt mit dem Hinweis auf den Schutz der Persönlichkeitsrechte (»Recht am eigenen Bild«).[128] Des weiteren wird der Hinweis, die Filme seien 1898 ausschließlich zu Unterrichtszwecken gedreht worden und nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, zugunsten von Doyen gewertet: Durch die Veränderung des Aufführungskontexts habe Parnaland gegen die ursprüngliche Idee seines Auftraggebers verstoßen.[129] Das Gericht sieht es zudem als erwiesen an, daß Pathé mit der Nennung des Arztes auf den Plakaten von dessen Reputation profitieren wollte, um Zuschauer in die Säle zu locken. Pathé und Parnaland müssen 8.000 Francs Schadensersatz zahlen, da sie mit der Namensnennung den Anschein erweckten, Doyen habe der Aufführung zugestimmt.[130]

In dieser frühen gerichtlichen Auseinandersetzung taucht – vermutlich erstmals – die Idee der Urheberschaft am Film auf: Im Urteil verkündet das Seine-Tribunal, der Chirurg habe alle Aufnahmebedingungen bestimmt: »Er bediente sich der Hilfe zweier Photographen. Dabei erteilte er selbst die Instruktionen, disponierte über die Instrumente und versicherte sich der sogenannten ›mise en plaque‹.«[131] Das Gericht erkennt das »künstlerische Urheberrecht« an der Inszenierung der Szene an, denn Doyen habe die Verantwortung für den Verlauf des Gezeigten inne gehabt, die Kameraleute seien nur Ausführende gewesen.[132] Doyens Regieleistung ist damit offiziell anerkannt.

Wer ist der Urheber des Films?

Das französische Gericht wertet also die filmische Inszenierung (»mise en plaque«) schon 1905 als schutzwürdig, wie dies wenig später auch die Berner

Übereinkunft tun wird. Das ist angesichts des Umstandes notwendig, daß ein Film sowohl durch Kopieren wie auch durch Nachspielen des *plot* plagiiert werden kann. (Darum wurde das Dépôt légal- bzw. Copyright-System eingeführt.)[133] Artikel 14, Absatz 2 der Konvention bezieht sich eindeutig auf die »Anordnung des Bühnenvorgangs« und die »Verbindung der dargestellten Begebenheiten«, die sich durch Originalität auszeichnen müßten. Cohn fügt noch das Choreographieren der »Bewegung der Schauspieler« hinzu.[134] Bei zwei Urteilen (Courteline vs. Pathé 1909/10, LA BAGUE 1912) erkennt das Gericht sogar auf Neuschöpfung.

Damit ergibt sich die bemerkenswerte Situation, daß die Justiz die schöpferischen Leistungen des »kinematographischen Künstlers« (Cohn) anerkennt, die Filmindustrie vor 1914 dies jedoch nicht tut. Während bis dahin nur schriftlich Niedergelegtes vor Diebstahl sicher war, kann jetzt auch geschützt werden, was der Kinematograph »nur mittels seiner Technik«, d.h. auf photomechanische Weise schafft. Der Film wird »Werken der Literatur oder Kunst« gleichgestellt.[135]

Warum übernimmt die Filmindustrie diese Position nicht? Zum einen sind ihre Vertreter in beiden Ländern in Streitereien mit Autoren verwickelt, die immer wieder ihre zentrale Rolle bei der Gestaltung »guter Films« betonen. Die Kinoreformbewegung, die um 1907 in Deutschland einsetzt und in der auch viele Literaten ihre Stimme erheben, ist letztlich der Grund für die Autorenfilmwelle. Um 1912 profilieren sich die in der Strömung vertretenen Literaten, zu einer Zeit also, da es immer weniger Filmschaffende wie Georges Méliès und Max Linder gibt, bei denen gestalterische Idee, darstellerische Umsetzung und künstlerische Organisation in einer Hand liegen. Die Aufgaben werden nun immer stärker verteilt, und die ›Aufsichtsfunktion‹ konzentriert sich bei einer zentrale Figur.

In Frankreich halten sich die Reformbestrebungen zwar in Grenzen, doch arbeiten u.a. mit Decourcelle und Gavault Dramatiker für die Kinoindustrie, die ihre Herkunft nicht verleugnen. Die starken Urheberrechtsvertreter tun ein Übriges. Vor allem aber lenken die auch in der Tagespresse geschilderten gerichtlichen Auseinandersetzungen um angebliches oder nachgewiesenes Plagiat die Aufmerksamkeit auf den Schriftsteller als dem geistigen »Urheber« der Vorlage. Zudem benutzt die französische Gesetzlage Begriffe wie »édition« (Herausgabe eines Textes) und »représentation« (Aufführung eines Textes). Auch setzen einige Richter Film- und Theateraufführung von der Wirkung auf den Betrachter her gleich, so daß das eigentlich Kinematographische nicht wahrgenommen wird.

In beiden Staaten versperrt die Diskussion um die Autoren wohl lange den Blick auf die zunehmende Bedeutung des Regisseurs für die ästhetische Form des Gesamtwerks. Noch in den 1920er Jahren beispielsweise spricht der Gesetzeskommentar von Wenzel Goldbaum dem Autor des Drehbuchs die alleinige Urheberschaft am Film zu.[136] Den Produktions- wie den Vertriebs-

firmen geht es letztlich vor allem um eine juristische Handhabe, die es ihnen ermöglicht, gegen die unrechtmäßige Verbreitung oder Veränderung (Kürzen, Umschneiden) ihrer Werke durch die Konkurrenz vorgehen zu können. Wichtig für sie ist der Schutz vor kommerziellen Einbußen, für die Autoren darüber hinaus auch die rechtliche Anerkennung ihrer geistigen Schöpfung. Die Rolle des Regisseurs wird zumindest von außen, d.h. von den Autoren der konsultierten Quellen kaum wahrgenommen, obwohl die gerichtliche Entscheidung im Fall Doyen vs. Pathé/Parnaland bereits dessen Verantwortung für den kreativen Prozeß herausarbeitete. Da sich sogar das Theater vor 1914 schwer damit tut, dem Regisseur Urheberrechte an der Inszenierung zuzuerkennen, wird verständlich, warum dessen Tätigkeit zu einer Zeit, da sich das Bewußtsein um Rechte am Film gerade erst entwickelt, im Schatten der traditionell als Autoren anerkannten Personengruppe bleibt.[137]

Liste der erwähnten Filme

AIGLON, L' (Eclair, 1914, Emile Chautard)
ARLÉSIENNE, L' (Pathé-SCAGL, 1908, Albert Capellani)
ASSOMMOIR, L' (Pathé-SCAGL, UA: 1908, Verleih 1909, Albert Capellani)
ASSASSINAT DU DUC DE GUISE, L' (Film d'Art, 1908, André Calmettes, Charles Le Bargy, Vertrieb: Pathé)
ATLANTIS (Nordisk, Dk 1914, August Blom)
ANDERE, DER (Vitaskope, 1913, Max Mack)
BAGUE, LA (Gaumont, 1909, Louis Feuillade)
BARBERINE (Eclair, 1910, [Emile Chautard])
BON GRAND-PÈRE, LE (Pathé, 1907)
CAMBRIOLEURS MODERNES (Pathé 1907)
DAME DE CHEZ MAXIM'S, LA (Eclair, 1912, [Emile Chautard])
DAME DE MONTSOREAU, LA (Eclair, 1913, Emile Chautard o. Charles Krauss)
... DENN ALLE SCHULD RÄCHT SICH AUF ERDEN (Deutsche Bioscop GmbH, 1913, Stellan Rye)
DEUX GOSSES, LES (Urban Trading Company, [1905])
EIN SOMMERNACHTSTRAUM IN UNSERER ZEIT (Deutsche Bioscop GmbH, 1914, Stellan Rye)
EISBRAUT, DIE (Deutsche Bioscop GmbH, 1913, Stellan Rye)
ELSKOVSLEG (dt.: LIEBELEI, Dk 1913, Forest Holger-Madsen)
EUGÉNIE GRANDET (Eclair, 1910, Emile Chautard o. Victorin Jasset)
EVINRUDE (Deutsche Bioscop GmbH, 1913, Stellan Rye)
FANTÔMAS (Gaumont, 1913, Louis Feuillade)
FAUST (Tonbild, vermutlich: Georges Mendel, 1905)
FILS DE LAGARDÈRE, LE (Gaumont, 1906)
GAÎETÉS (GAÎTÉS) DE L'ESCADRON, LES (Eclair, 1913)
INSEL DER SELIGEN, DIE (Pagu, 1913, Max Reinhardt)
KATZENSTEG, DER (Pagu, 1915)
LANDSTRASSE, DIE (Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft, 1913, Paul von Woringen)
LAQUELLE? (Gaumont, 1912, Léonce Perret)
LETZTE TAG, DER (Vitascope, 1913, Max Mack)
MADAME SANS-GÊNE (Film d'Art, 1911, André Calmettes)
MADEMOISELLE JOSETTE, MA FEMME (Eclair, 1914, André Liabel)
MESSIEURS LES ROND DE CUIR (Eclair, 1914, André Liabel)
MYSTÈRES DE PARIS, LES (Eclair, 1909, Victorin Jasset)

NICK CARTER (Eclair, 1908-1910, Victorin Jasset)
OCCUPE-TOI D'AMÉLIE (Eclair, 1912, Emile Chautard)
OKÄNA, DEN (dt: DAS FREMDE MÄDCHEN, Svenska Biografteatern, S 1913, Mauritz Stiller)
PARFUM DE LA DAME EN NOIR, LE (Eclair, 1914, [Maurice Tourneur])
PETITE CHOCOLATIÈRE, LA (Eclair, 1914, André Liabel)
RETOUR D'ULYSSE, LE (Film d'Art, 1908, André Calmettes, Charles Le Bargy, Vertrieb: Pathé)
SPITZEN (Nordisk, Dk 1914)
STUDENT VON PRAG, DER (Deutsche Bioskop, 1913, Stellan Rye)
TA FEMME NOUS TROMPE (Pathé, 1907)
TOSCA, LA (Pathé, 1909, Charles Le Bargy)
TOUR DE NESLE, LA (Film d'Art, 1909, Vertrieb: Pathé)
TROIS MOUSQUETAIRES, LES (Film d'Art 1912)
TIRE-AU-FLANC (Les Grands Films Populaires, 1912)
TUNNEL, DER (Pagu, 1913/14, William Wauer, uraufgeführt 1915)
ZIGOMAR (Eclair, 1911, Victorin Jasset)
ZIGOMAR, PEAU D'ANGUILLE (Eclair, 1913, Victorin Jasset)

Anmerkungen

1 Die Autorin dankt Margret Schild (Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf) für die Beschaffung der konsultierten juristischen Bücher, sowie Peter Hippler und Heinz Meierhoff für ihre Unterstützung.
Das Zitat im Titel stammt von Hanns Heinz Ewers, der in einem Beitrag für die *Lichtbild-Bühne* (Nr. 23, 7. 7. 1913, zit. n. Anton Kaes, *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, dtv, Max Niemeyer Verlag, München, Tübingen 1978, S. 104) über die »schwere Kunst«, für den Film zu schreiben, spricht.
2 E[mile] Maugras, M[aurice] Guégan, *Le Cinématographe devant le droit*, V. Giard & E. Brière, Paris 1908. Ich danke Stephen Bottomore für diese Quelle.
3 Vgl. André Gaudreault, Roger Odin, »Le Cinématographe, un ›enfant prodigue‹, ou l'enfance de l'art cinématographique«, in: Leonardo Quaresima, Laura Vichi (Hg.), *La decima musa, il cinema e le altre arti/The tenth muse, cinema and other arts*, Forum, Udine 2001, S. 67-81, hier vor allem S. 75 und 77.
4 Maurice de Marsan, »Auteurs Dramatiques, Auteurs de Films et droit d'Auteur«, *Hebdo-Film*, Nr. 457, 29. 11. 1924, S. 6 und 11. Auch den Theaterregisseuren wird in dieser Zeit unter dem Hinweis, sie würden für ihre Leistung bezahlt, der Anspruch auf Urheberrecht abgestritten. Vgl. Claus-Dieter Koch, *Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs*, Verlag von Franz Vahlen, Berlin 1927, S. 132, 137.
5 Fedor von Zobeltitz, »Film-Literatur«, *Literarisches Echo*, Nr. 15, 1911, Spalte 1102.
6 Ebenda, Spalte 1105.
7 Vgl. Helmut H. Diederichs, *Der Student von Prag. Einführung und Protokoll*, Focus, Stuttgart 1985, S. 5-8, der die Entstehung des deutschen Autorenfilmes beschreibt.
8 Die drei Vereine der Bühnenschaffenden – der Verband deutscher Bühnenschriftsteller, der Bühnenverein und die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen – wollen 1912 ihre Mitglieder verpflichten, nicht für das Kino zu arbeiten. Am 11. 11. 1912 schließt der Schriftstellerverband einen Vertrag mit der Pagu und schert damit aus dem Abkommen aus. Vgl. Kinomastix, »Die deutschen Dramatiker und das Filmtheater«, *Bühne und Welt*, Nr. 5, 12/1912, S. 204ff.
9 Die 1913 veröffentlichten »Kinostükke« im *Kinobuch* von Kurt Pinthus bleiben allerdings Buchstaben auf dem Papier, ver-

mutlich weil die oft jungen Autoren den Verantwortlichen zu wenig populär sind. Vgl. Kurt Pinthus, *Das Kinobuch*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt/Main 1983.

10 Andere Kunstfilmgesellschaften sind u.a. die Association des Comédiens et Auteurs dramatiques (ACAD), eine Eclair-Gesellschaft, und die Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL), eine im Juni 1908 von Pathé gegründete Marke, die unter der Leitung von Theaterautor Pierre Decourcelle sowie Eugène Gugenheim auf die Produktion von Boulevardkomödien bzw. Melodramen setzt und nicht auf den künstlerische Ziele anstrebenden Film, wie ihn die Firma Film d'Art anfangs hervorbringt. Zur Film d'Art und SCAGL vgl. Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palace ou le temps des cinémas (1894-1918)*, CNRS Editions, Paris 1995, 226ff. Meusys Einschätzung lautet: »Die Film d'Art steht für eher Homer und Racine, die SCAGL für Labiche und Courteline.« (S. 235).

11 Vgl. Diederichs (Anm. 7), S. 7. Vgl. auch Helmut Diederichs, »Ursprünge und Recht des Autorenfilms«, Manuskript im Besitz d. Verf., der für 1913 nur 38 Originaldrehbücher unter 344 insgesamt produzierten deutschen Filmen nachweist.

12 Zu den Regisseuren der Filme vgl. die Titelliste am Ende des Artikels. Georges Sadoul führt in *Histoire générale du cinéma*, Band 3: *Le cinéma devient un art (l'avant-guerre, 1909-1920)*, Denoël, Paris 1973, S. 33-53, eine große Zahl verfilmter Stücke und Romane auf.

13 Zur Filmarbeit von Max Reinhardt vgl. u.a. Ludwig Greve, Margot Pehle, Heidi Westhoff, *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*, Kösel Verlag, München/Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1976, S. 135-143.

14 Vgl. Artikel 2 der Convention de Berne, zit. in: Hermann Dungs, *Die Berner Übereinkunft über internationales Urheberrecht*, J. Guttentag Verlagsbuchhandlung, Berlin 1910, S. 27.

15 Die Interpretation der Rechtstexte, die in diesem Text benutzt werden, geschah aus filmhistorischer, nicht aus juristischer Sicht.

16 Vgl. Thomas Guillaudeau, »Les productions Pathé et Méliès en 1905-06«, *Iris*, Vol. 2, Nr. 1, 1984, S. 35.

17 Die Anzahl der Bücher, die sich mit Kinematographenrecht befassen, differiert in beiden Ländern bis 1914 wenig. Vgl. u.a. die Auflistung von Georg Cohn, *Kinematogaphenrecht. Vortrag gehalten in der juristischen Gesellschaft zu Berlin am 12. Juni 1909*, R. v. Decker's Verlag, Berlin o.J., S. 8f.

18 Vgl. Maugras, Guégan (Anm. 2), S. 115ff. Vgl. auch Charles Havermans, Maurice van der Moesen, *Le cinéma et le droit d'auteur*, Imprimerie Jacques Godenne, Namur 1926, S. 87 sowie E. Meignen, »Le code du cinéma. Chapitre II: Droits des auteurs d'œuvres littéraires. Titre 2: Protection des œuvres littéraires et artistiques«, *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 11, 14. 3. 1914, S. 43. Vgl. zudem Cohn (Anm. 17), Fußnote 170, S. 45.

19 Um welchen Film es sich handelt, konnte nicht herausgefunden werden. L'ARLÉSIENNE folgt der Erzählung von Alphonse Daudet. Vgl. Meusy (Anm. 10), S. 229f.

20 Vgl. E. Meignen, »Le code du cinéma. Chapitre II: Droits des auteurs d'œuvres littéraires. Titre 4: Propriété des titres«, *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 13, 28.3.1914, S. 62ff.

21 Vgl. Cohn (Anm. 17), S. 28. E. Meignen (»Le code du cinéma. Chapitre II: Droits des auteurs d'œuvres littéraires. Titre 7: Protection des œuvres cinématographique«, *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 22, 30. 5. 1914, S. 34) verweist allerdings auf einen in deutschen Quellen nicht erwähnten Prozeß: Am 5. 9. 1913 verurteilt ein Kölner Gericht eine Filmgesellschaft (vermutlich die Deutsche Filmgesellschaft Cöln GmbH), die einen Film unter dem Titel DIE LETZTEN TAGE VON POMPEJI herausgebracht hatte, um vom Erfolg des gleichnamigen Kassenschlagers der italienischen Produktionsgesellschaft Ambrosio (GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI, 1913, Mario Caserini) zu profitieren.

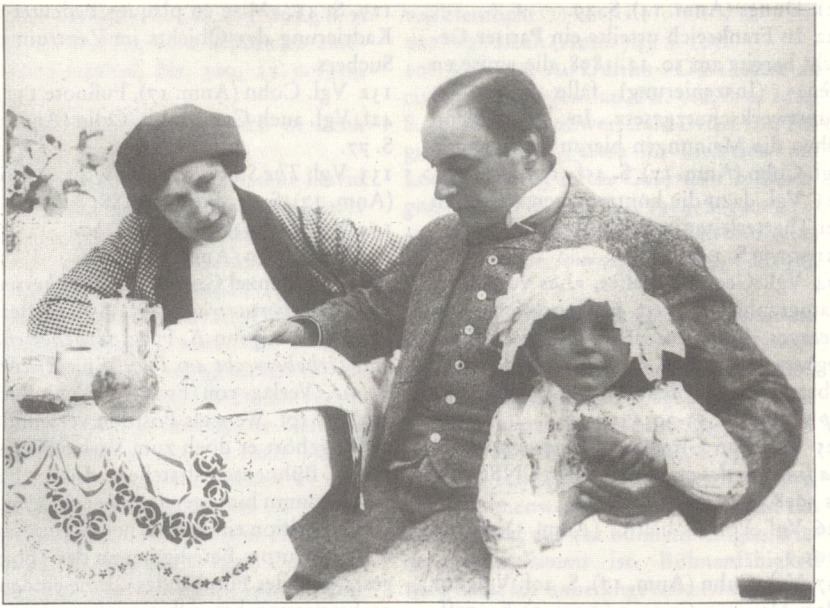
22 Vgl. Jacques Malthête et.al., *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film*, CNC, Bois d'Arcy 1981, S. 191.
23 Vgl. Meusy (Anm. 10), S. 186f. Vgl. auch E. Kress, »Droit d'auteurs«, *Cinéma-Revue*, Nr. 4, 1913, S. 105, der sich noch 1913 auf diesen Fall bezieht.
24 Vgl. Advokat José Théry in *Mercure de France*, 16. 8. 1908, zit. n. Cohn (Anm. 17), S. 24. Die angerufene zweite Instanz bestätigt diese Entscheidung am 12. 5. 1909. Vgl. auch Maugras, Guégan (Anm. 2), S. 119.
25 Zit. n. E. Meignen, »Le code du cinéma. Chapitre II: Droits des auteurs d'œuvres littéraires. Titre 1: Considérations générales«, *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 10, 7. 3. 1914, S. 33.
26 Die Höhe des Schadensersatzes für insgesamt 35 Vorstellungen könnte rund 1.500 Francs betragen haben. Allerdings ist diese Angabe bei Cohn (Anm. 17, S. 23) nicht eindeutig FAUST zuzuordnen.
27 Vgl. Meusy (Anm. 10), S. 187f.
28 Vgl. Paragraph 12,6 des LUG, zit. n. Koch (Anm. 4), S. 32.
29 Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais kämpfte 1777 dafür, daß er für »Le barbier de Séville« gerecht entlohnt werde. Er und Kollegen, die sich ebenfalls von den Theatern ausgenutzt fühlten, wandten sich in einer Petition 1790 an die Nationalversammlung. Diese Aktion führte zum Gesetz von 1791. Vgl. Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Firmin-Didot, Paris 1885, als Faksimile erschienen bei Editions d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour 1985, Band 1, S. 312.
30 Vgl. Havermans, van der Moesen (Anm. 18), S. 28. Im Jahr 1911 kommt BOUBOUROCHE (Georges Monca) bei Pathé heraus, wobei die Werbung direkt auf Courteline hinweist. Pathé und der Autor fanden offensichtlich einen Weg der Zusammenarbeit.
31 Vgl. Meignen (Anm. 25), S. 32.
32 Vgl. Meusy (Anm. 10), S. 187.
33 Vgl. Meignen (Anm. 25), S. 33 sowie E. Meignen, »Le code du cinéma. Chapitre II: Droits des auteurs d'œuvres littéraires. Titre 3: Limites de la protection«, *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 12, 21. 3. 1914, S. 10.
34 Die Ausführung besteht um diese Zeit aus einer *Bilder*folge, die ab und zu durch eine Texttafeln unterbrochen wird. Um 1912 setzt sich jede Szene aus mehreren Einstellungen zusammen und nicht mehr aus einer einzigen. Es liegt also eine Neuschöpfung vor. Zur Entscheidung über TA FEMME NOUS TROMPE vgl. Meignen (Anm. 33), S. 10 wie auch Cohn (Anm. 17), S. 25 und Fußnote 156, S. 44.
35 Vgl. Cohn (Anm. 17), S. 23.
36 Vgl. Havermans, van der Moesen (Anm. 18), S. 81 sowie Meignen (Anm. 33), S. 11.
37 Vgl. Cohn (Anm. 17), Fußnote 48, S. 36.
38 Vgl. Meignen (Anm. 25), S. 33.
39 Vgl. Meusy (Anm. 10), S. 187. Ein Katalog von Georg Mendel (Paris), dessen Erscheinungsdatum nicht bekannt ist, bietet eine 20 m lange Verfolgungsjagd unter dem Titel LES CAMBRIOLEURS OU LE PAPA DE FRANCINE an, bei dem es sich möglicherweise um den genannten Film handelt. Bei Cohn (Anm. 17, S. 24) heißt der Film CARAMBOLAGE PARISIEN, doch dürfte es sich hierbei um einen Irrtum handeln.
40 Noch 1914 lehnt der Kino-Advokat E. Meignen diese Maßnahme ab, obwohl sie nun durchaus praktizierbar wäre, schließlich verleihen die Distributeure ihre Kopien, könnten also dazu gezwungen werden. Er findet, der Autor könne wie beim Theater die Aufführung des plagiierten Werks im Kino untersagen. Wie der Autor Kenntnis über alle Kinos im Lande, die das Plagiat spielen, erhalten soll, verrät er nicht. Vgl. Meignen (Anm. 18), S. 43.
41 Vgl. Maugras, Guégan (Anm. 2), S. 100ff. sowie Cohn (Anm. 17), Fußnote 152, S. 44. Fourcade, Photograph aus Tarbes, verlangte Schadensersatz von De Torrès, Bankier aus Lourdes, der ohne Erlaubnis monatelang den Film APPARITION DE LA TRÈS SAINTE VIÈRGE À BERNADETTE gezeigt habe, dessen Autor Fourcade zu sein behauptete.

42 Tribunal civil de la Seine, zit. n. Cohn (Anm. 17), S. 24.
43 Vgl. Meignen (Anm. 25), S. 32.
44 Vgl. Hans Werth, *Öffentliches Kinematographen-Recht. Inaugural-Dissertation der juristischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität zu Erlangen*, Heinrich Höltje, Hannover 1910, S. 9.
45 Ebenda, S. 10f. Allerdings widerspricht er seiner eigene Argumentation wenig später (S. 25f.) in anderem Zusammenhang.
46 Vgl. Bruno May, *Das Recht des Kinematographen*, Verlag von Richard Falk, Berlin 1912, S. 12 sowie S. 16ff. Ein Gerichtsurteil aus Dresden vom 22. Juni 1910 kommt allerdings zu dem Schluß, daß eine von einem Kinoerklärer begleitete Vorstellung den Eindruck einer Marionettenvorführung erwecke, bei der ja auch die »Illusion, als sprächen und sängen die dargestellten Personen«, entstehe (S. 20).
47 Vgl. Havermans, van der Moesen (Anm. 18), S. 47. Vgl. auch Meignen (Anm. 25), S. 33.
48 Vgl. Havermans, van der Moesen (Anm. 18), S. 47 sowie Meignen (Anm. 33), S. 11. Angaben zu einem Film nach Vernes Roman konnten nicht ermittelt werden.
49 »Le commissaire est bon enfant«, *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 19, 9. 5. 1914, S. 23.
50 So schließt der mächtige Theaterkritiker Adolphe Brisson (»Chronique théâtrale«, *Le Temps*, 27. 4. 1914) »Meditation, abstrakte Idee, konzentrierte Leidenschaft« kategorisch aus, da diese nur das Wort vermitteln könne.
51 Vgl. Havermans, van der Moesen (Anm. 18), S. 54. Auch im Fall der Oper MONNA VANNA (Uraufführung: Pariser Oper, 10. 1. 1909, Adaption eines lyrischen Dramas von Maurice Maeterlinck durch Henri Février) entschied das Tribunal civil de la Seine am 25. 3. 1909 in diesem Sinne. Vgl. E. Meignen, »Le code du cinéma. Chapitre II: Droits des auteurs d'œuvres littéraires. Titre 5: A qui doivent être demandées les autorisations ?«, *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 15, 11. 4. 1914, S. 49.
52 Vgl. Havermans, van der Moesen (Anm. 18), S. 48 sowie Meignen (Anm. 51), S. 49 und 52 sowie Meignen (Anm. 18), S. 43.
53 Vgl. Havermans, van der Moesen (Anm. 18), S. 48 sowie Meignen (Anm. 51), S. 52.
54 Vgl. dazu *La Cine-Fono*, 13. 6. 1914, S. 4of. sowie A. Dufilm, »Du théâtre au cinéma«, *Ciné-Journal*, Nr. 306, 4. 7. 1914, S. 56.
55 C.C., »Cabotinage«, *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 24, 13. 6. 1914, S. 9f.
56 Hertz in *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 17, 25. 4. 1914, zit. n. Meusy (Anm. 10), S. 396.
57 Vgl. A. Dufilm, »Du théâtre au cinéma«, *Ciné-Journal*, Nr. 299, 16. 5. 1914, S. 52.
58 Das »Gesetz betr. das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie« vom 9. Januar 1907 (KUG) fand mitunter Anwendung.
59 Vgl. Marc Mario, »Le droit moral de l'auteur«, *Le Cinéma*, zit. n. *Pathé Programme* (Bruxelles), 6. Jg., Nr. 20, 1914, ohne Pag.
60 Jules Martin, *Nos artistes des théâtres et concerts. Portraits et biographies*, Paul Ollendorff Editeur, Paris 1895, S. 413 sowie Artikel 7 der Convention de Berne, zit. in: Dungs (Anm. 14), S. 10, 35.
61 Alfred Castaigne, »Rapport à l'A.B.C.«, *Cinéma-Revue Belge*, [April 1912], S. 4.
62 Emile Thiercelin, »Le théâtre de Shakespeare et le cinéma«, *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 24, 13. 6. 1914, S. 18. Thiercelin hat möglicherweise schon mehrere Shakespeare-Adaptionen gesehen, denn laut Robert Hamilton Ball (*Shakespeare on Silent Film. A Strange Eventful History*, Theatre Art Book, New York 1968, S. 303) stammt die erste aus dem Jahr 1899. Insgesamt weist Hamilton Ball für 1899 bis 1913 weltweit 151 Filmtitel nach, für 1914 kommen noch 26 weitere hinzu.
63 J. Rosen, *Le cinématographe. Son passé, son avenir et ses applications*, Société d'Editions Techniques, Paris o. J. [1911], S. 113.
64 Vgl. Mario (Anm. 59), ohne Pag.

65 Vgl. Convention de Berne, zit. in: Dungs (Anm. 14), S. 40, 41 und 47.
66 Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß bei der Veröffentlichung eines Werks in zwei Staaten, welche die Konvention unterschrieben haben, derjenige als Ursprungsland zählt, welcher die *kürzere* Frist hat. Wird in einem anderen Land der Schutz benötigt, so kann dieser nicht länger ausfallen als im Ursprungsland, auch wenn letzteres längere Zeiten gewährt. Vgl. Artikel 7 der Convention de Berne, zit. in: Dungs (Anm. 14), S. 38 sowie Absatz 6 des Kommentars zu Artikel 6 auf S. 38.
67 Rosen (Anm. 63), S. 112.
68 Vgl. ebenda, S. 113. Maugras/Guégan (Anm. 2, S. 110ff.) verweisen auf die Firma Pathé, die am 17. 3. 1905 vom Tribunal civil de la Seine zu 1200 Francs Schadensersatz verurteilt wird, da sie hinter dem Rücken des Kameramanns Félix Mesguich dessen Aufnahmen verbreitete, obwohl sie an den Bildern vorher Desinteresse verkündet hatte.
69 Diese schriftlichen Belege befinden sich heute in der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris, die zur Bibliothèque Nationale de France gehört. Zur Sammlung vgl. Emmanuelle Toulet, »The Pathé scripts of the Bibliothèque Nationale de France«, in : Eric de Kuyper et.al., *Alfred Machin Cinéaste/ Film-maker*, Royal Belgian Film Archive, Brüssel 1995, S. 238 und 240.
70 Vgl. Pougin (Anm. 29), S. 313.
71 Vgl. Félix Duquesnel, »La quinzaine théâtrale«, *Le Théâtre*, Nr. 205, Juli 1/1907, S. 3.
72 Herbert A. Frenzel, *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1890*, dtv, München 1984, S. 498.
73 Vgl. Martin (Anm. 60), S. 412f.
74 Vgl. Sabine Lenk, *Théâtre contre cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich*, MAkS Publikationen, Münster 1989, S. 254f.
75 Vgl. »Une opinion autorisée sur la question du droit d'auteur cinématographique. Extrait du rapport présenté par M. Adolphe Aderer, au nom de la sous-commission du cinématographe, à la commission des auteurs dramatiques«, *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 19, 10. 5. 1913, S. 62, Nr. 20, 17. 5. 1913, S. 54, 58, 60 und 62.
76 Vgl. Une opinion (Anm. 75), S. 54, 58.
77 Vgl. ebenda, S. 54, 60.
78 Vgl. ebenda, S. 60, 62.
79 Vgl. Dufilm (Anm. 57), S. 49.
80 Vgl. Rosen (Anm. 63), S. 112.
81 Max Nordau, »Kinokultur«, *Pester Lloyd*, 23. 3. 1913.
82 Artikel 2 der Berner Konvention, zit. in: Dungs (Anm. 14), S. 8 bzw. 25.
83 Vgl. Une opinion (Anm. 75), S. 54.
84 Die hier zitierte Quelle erscheint 1913, doch drückt sie nur laut aus, was bereits vorher mehrfach vor Gericht betont wurde. Vgl. Léo Marchès, »Le théâtre et le cinéma«, *L'Intransigeant*, zit. n. *Cinéma-Revue*, Nr. 12, 1913, S. 374f.
85 Vgl. Meusy (Anm. 10), S. 188.
86 Im Sommer 1907 holt auch das Théâtre du Châtelet den Kinematograph ins Haus und zeigt zur Überbrückung der Sommerpause »drei Stunden Spektakel für 40 Sous«. »Der Kinematograph ist für das Theater so verheerend wie die Reblaus für den Weinstock [...]«, protestiert Theaterkritiker Félix Duquesnel (Anm. 71, S. 3).
87 Vgl. Meusy (Anm. 10), S. 188. Laut Meusy verbreitet Pathé unter demselben Titel eine andere Version, die ebenfalls von Carré mit denselben Darstellern inszeniert ist. Diese sei statt 1600 m (Gaumont) nur 215 m lang (Fußnote 135, S. 507).
88 Zit.n. Meusy (Anm. 10), S. 228.
89 Vgl. Une opinion autorisée (Anm. 75), S. 54.
Nach Auskunft des Generalsekretärs der Société, H. Barré, erhalten die Autoren 2 ½ Centimes pro gezogener Kopie. Vgl. H. Barré, »Da le perception des droits d'auteurs en matière cinématographique«, *Ciné-Journal*, zit. n. *Cinéma-Revue*, Nr. 12, 1913, S. 376.
90 Vgl. Barré (Anm. 89), S. 377.
91 Dufilm (Anm. 57), S. 52.
92 Vgl. Greve, Pehle, Westhoff (Anm. 13), S. 124.
93 Vgl. *La Lanterne*, zit. n. *Ciné-Journal*, Nr. 270, 25. 10. 1913, S. 29, 32.

94 Vgl. A. Dufilm, »Du théâtre au cinéma«, *Ciné-Journal*, Nr. 298, 9. 5. 1914, S. 7.
95 Vgl. A. Dufilm, »Du théâtre au cinéma«, *Ciné-Journal*, Nr. 300, 23. 5. 1914, S. 15.
96 Weitere Namen finden sich in Lenk (Anm. 74), S. 104.
97 Gleiches gilt für den Regisseur David Wark Griffith, der ebenfalls nach dieser Methode arbeitet, welche noch aus den Anfängen des neuen Mediums stammt. Laut Franck [sic] E. Woods, Leiter der Drehbuchabteilung des amerikanischen Filmstudios Reliance, waren bis 1908 in den USA sogenannte »suggestions« (Spielideen) üblich, die mit 25 US-Dollar vergütet wurden. Daraus entwickelte sich das Drehbuch, welches 1914 je nach Thema und Status des Autors zwischen 25 und 100, ausnahmsweise auch 1000 US-Dollar bringt. Vgl. Franck E. Woods in *The Kinematograph Weekly*, zit. n. Léon Demachy, »Le scenario«, *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 12, 21. 3. 1914, S. 28.
98 Vgl. u.a. Moritz Heimann, »Der Kinematographenunfug«, *Die neue Rundschau*, Heft 1, 1913, zit. n. Greve, Pehle, Westhoff (Anm. 13), S. 122. Vgl. auch die »Anweisungen für Schauspieler« der Selig Polyscope Co., *KINtop* 7, 1998, S. 32 (Anweisung 19).
99 Vgl. Artikel 2 der Berner Konvention, zit. in: Dungs (Anm. 14), S. 8 bzw. 25.
100 Vgl. Grainville, »Les abus«, *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 22, 31. 5. 1913, S. 14.
101 Vgl. u.a. Adolphe Brisson, »Quelques reflexions sur le cinéma et le théâtre«, *Le Temps*, 18. 5. 1914, S. 2.
102 Vgl. Sadoul (Anm. 12), S. 40.
103 Fernand Vandérem zit. in: *Le Figaro*, 6. 8. 1912, S. 5.
104 Vgl. A. Dufilm, »Du théâtre au cinéma«, *Ciné-Journal*, Nr. 296, 25. 4. 1914, S. 21.
105 Vgl. René Doumic, »L'âge du cinéma«, *La Revue des Deux Mondes*, 15. 8. 1913, 924ff.
106 Vgl. die Reproduktion des Textes in *La Revue du cinéma*, Band 4, Paris 1979, S. 3342-3358. Die Vorlage zu LE BAISER DE JUDAS wurde in *L'Illustration*, 26. 12. 1908 veröffentlicht.
107 Vgl. Lenk (Anm. 74), S. 105f.
108 Vgl. u.a. A. Dufilm »Du théâtre au cinéma«, *Ciné-Journal*, Nr. 302, 6. 6. 1914, S. 30 sowie das abwertende Urteil von Regisseur Joseph Faivre im Interview mit Léon Demachy in: *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 16, 18. 4. 1914, S. 44.
109 Vgl. auch A. Dufilm, »Du théâtre au cinéma«, *Ciné-Journal*, Nr. 302, 6.6.1914, S. 25.
110 Vgl. Sabine Lenk, *La discussion sur théâtre et cinéma en Allemagne: 1907–1914*, Maîtrise an der Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1983/84, S. 79-84.
111 Vgl. hierzu Lenk (Anm. 74), S. 155ff.
112 Vgl. Marchès (Anm. 84), S. 374.
113 Vgl. z.B. Rosen (Anm. 63), S. 99-101.
114 »Bühnenwerk ist ganz allgemein das Schriftwerk, das zur bühnenmäßigen Wiedergabe *bestimmt* ist. Bühnenfähigkeit wird nicht für unbedingt *notwendig* erachtet.« (Koch [Anm. 4], S. 28.)
115 Ludwig Kuhlenbeck, *Urheber- und Verlagsrecht*, Leipzig 1901, zit. n. Koch (Anm. 4), S. 62f. und S. 32.
116 Laut Koch Anm. 4), S. 32f. liegt eine Bearbeitung vor, wenn »das ursprüngliche Werk im Zweiten erkennbar bleibt«. Bei einer Inszenierung kann der Zuschauer trotz der umgestalteten Erscheinungsform gewöhnlich das dramatische Werk erkennen.
117 Im Regiebuch sind laut Koch (Anm. 4, S. 29f.) enthalten: alle Eingriffe ins ursprüngliche Stück wie Streichungen, Textänderungen, zudem Regiebemerkungen, Ideen für Kostüme und Bauten, Beleuchtungsanweisungen, Spielvorgaben für die Darsteller und Erläuterungen zu ihren Positionen auf der Bühne, technische Vorgaben für den Inspizienten etc.
118 Vgl. Philipp Allfeld, *Kommentar zu den Gesetzen betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und über das Verlagsrecht*, C.H. Beck, München 1902, zit. n. Koch (Anm. 4), S. 64.
119 El. Lilia, *Urheberrechte an der Regie* (Dissertation), Leipzig 1914, zit. n. Koch (Anm. 4), S. 32.

120 Vgl. Koch (Anm. 4), S. 32.
121 Dungs (Anm. 14), S. 49.
122 In Frankreich urteilte ein Pariser Gericht bereits am 30. 12. 1898, die »mise en scène« (Inszenierung) falle unter das Kunstwerkschutzgesetz. In Deutschland gehen die Meinungen hierzu auseinander. Vgl. Cohn (Anm. 17), S. 45f., Fußnote 171.
123 Vgl. dazu die kontroversen Aussagen der Theaterleiter in Koch (Anm. 4), S. 119-141 sowie S. 14ff.
124 Vgl. Georges Méliès, »Les vues cinématographiques«, zit. n. Georges Sadoul, *Georges Méliès*, Cinéma d'Aujourd'hui, Seghers, Paris 1970, S. 112f. Eine deutsche Übersetzung des Textes findet sich in *KINtop* 2, 1993, S. 13-30.
125 Vgl. Jean Giraud, *Le lexique du cinéma français des origines à 1930*, CNRS, Paris 1958, S. 171.
126 Vgl. Von Zobeltitz (Anm. 5), Spalte 1105.
127 Vgl. Cohn (Anm. 17), S. 20f. Vgl. vor allem Maugras, Guégan (Anm. 2), S. 105ff.
128 Vgl. Havermans, van der Moesen (Anm. 18), S. 60. Dieses Recht ist in Deutschland im Kunstschutzgesetz vom 9. 1. 1907 verankert.
129 Vgl. Maugras, Guégan (Anm. 2), S. 108.
130 Vgl. Cohn (Anm. 17), S. 20.
131 Cohn (Anm. 17), S. 20 sowie Fußnote 129, S. 42. »Mise en plaque« bedeutet die Kadrierung des Objekts im Zentrum des Suchers.
132 Vgl. Cohn (Anm. 17), Fußnote 131, S. 42f. Vgl. auch Gaudreault, Odin (Anm. 3), S. 77.
133 Vgl. *The Stage*, 9. 4. 1908, zit. n. Cohn (Anm. 17), S. 47, Fußnote 188.
134 Vgl. Cohn (Anm. 17), S. 30.
135 Vgl. Cohn (Anm. 17), S. 55.
136 Vgl. Wenzel Goldbaum, *Urheberrecht und Urhebervertragsrecht* (Stilke, Berlin 1922), zit.n. John A. Fagg, *Urheberschaft und Urheberrecht am Film. Eine kritische Studie*, Verlag von Franz Vahlen, Berlin 1928, S. 10f. Wenzels Position verwundert nicht, gehört er doch zum Verband Deutscher Bühnenschriftsteller. John Fagg (S. 22) nimmt hingegen fast die entgegengesetzte Position ein und verneint grundsätzlich des Autors Beteiligung an der »Formgestaltung des Filmbandes«. Eine eindeutige Festlegung hat selbst 1928 noch nicht stattgefunden.
137 Erst nach Drucklegung des Artikels erhielt ich Kenntnis des in diesem Zusammenhang wichtigen Buches von Alain Carou, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une encontre 1906-1914*, AFRHC/Ecole nationale des Chartres 2002.

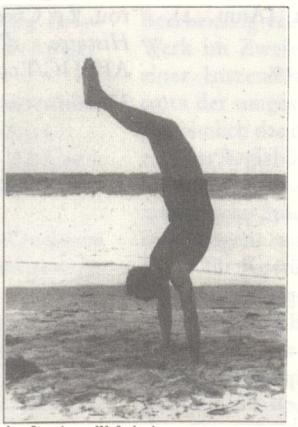


Phot. Balfe / Weſterland

Albert Baſſermann mit ſeiner Familie

Albert Baſſermann / Von Walter Turszinsky

Albert Baſſermann hat es geſchafft. Als ich zuletzt den Verſuch unternahm, dieſen Schauſpieler — ich brauche hier abſichtlich nicht das Wort dieſe »Individualität«, weil das nicht ausreichen würde — auf Herz und Nieren zu prüfen, zu zeigen, was er kann, und wie er es macht, da mußte ich mein kleines Büchlein gerade in dem Augenblicke, in welchem ſich die beiden Faktoren Albert Baſſermann und Max Reinhardt miteinander verbanden, mit dem Satze abbrechen: »Es iſt nicht abzuſehen, welche Kräfte Baſſermann, heute zweiundvierzig Jahre alt, in dem Schachte ſeiner Kunſt noch zu löſen lernt: zu welchen Reſultaten ihn ſein Arbeitseifer, ſeine Selbſtverleugnungskraft noch zu erziehen vermögen.« Aus dieſer Zukunftsmuſik hat ſich inzwiſchen für die Genießer der Gegenwart eine große künſtleriſche Harmonie entwickelt: und Albert Baſſermann, dem es Fritz Mauthner bereits im Jahre 1895 nach einem aus dem Melodramatiſchen ins ergreifend Menſchliche überſetzten »Pechler-Lehnl« in Ganghofers und Neuerts Rührſtück: »Der Herrgottſchnitzer von Ammergau« ſchriftlich gegeben hat, daß er »im Begriff ſei, ein großer Schauſpieler zu werden«, hat ſich von dieſem kritiſchen Fanfarenruf ſo anregen laſſen, daß er ſeither nicht nur ein großer, ſondern der größte Schauſpieler der deutſchen Theatergegenwart geworden iſt. Hier kommt zum techniſchen Training Baſſermanns, das ſich die Mimik der Geſichtsmuskeln durch ſtarke Zucht und eiſernen Willen widerſpruchslos hörig gemacht hat, das ſelbſt aus den natürlichen Widerſtänden des ſpröden und dem badenſiſchen Dialektanklang nachgebenden Organs Stimmungsgewinn zu ziehen weiß, die Caprice der plötzlichen Intuition, der Einfall der verblüffenden Baſſermann-Arabeske, die jedes Loch in der Teilnahme des Zuſchauers im Augenblick zuſtopft. Hier iſt das auf Kraft und Stoff bauende Motiv des alten Stils, das den Körper der künſtleriſchen Aufgabe nur temperamentvoll an ſich heranreißt, von ihm ſtürmiſch Beſitz ergreift; und dann das Motiv des neuen Stils,



Am Strand von Weſterland

Das Theater, Mai II, 1913

KATRIN BARKHAUSEN

Private Darstellungen von Filmschauspielern in Berliner Illustrierten der 1910er Jahre

Als sich die Publikumszeitschriften um 1900 zu modernen Illustrierten entwickelten, war die Veröffentlichung photographischer Rollen- und Zivilporträts von Schauspielern in einzelnen Ausgaben keine Seltenheit. Ab 1910 finden sich jedoch vermehrt Aufnahmen, welche Schauspielerinnen und Schauspieler in ihrem privatem Umfeld zeigen.

Nach einem Überblick über die Situation der illustrierten Presse zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird hier auf die Besonderheiten der photographischen Präsentation von Theater- und Filmschauspielern in den bedeutendsten Berliner Illustrierten der 1910er Jahre aufmerksam gemacht und gezeigt, daß Form und Umfang der abgedruckten Aufnahmen von sozialen Funktionen und insbesondere von der Medialität des Films beeinflußt waren.[1]

In den 1890er Jahren explodierte der deutsche Pressemarkt: Vor allem die Zahl der Unterhaltungsblätter stieg um ein Mehrfaches an. Im Zuge dieses Aufschwungs etablierte sich auf dem Sektor der periodisch erscheinenden Massenpresse die moderne Wochenillustrierte. Mit Holzstichen und Zeichnungen ausgestattete Zeitschriften gab es schon seit den 1830er Jahren. Dank der Erfindung der Autotypie und weiterer drucktechnischer Innovationen konnten die illustrierten Zeitschriften in den 1890er Jahren ihre Berichte über Monarchie und Militär, fremde Länder und Kulturen sowie ihre aktuellen Nachrichten zunehmend mit Photographien bebildern. Die realistische und scheinbar objektive Wiedergabe von Personen und Ereignissen bot dem Lesepublikum neuartige visuelle Erfahrungen. Die in den Illustrierten zigtausendfach reproduzierten Photographien erreichten ein großes und wachsendes Publikum. Sie boten vor allem Schauspielern die Möglichkeit, mit Hilfe der Photographie ihr öffentliches Erscheinungsbild nach ihren eigenen Vorstellungen zu gestalten und zu verbreiten. Die Illustrierten etablierten eine frühe Form der Pressephotographie, die in ihrer Bedeutung für den Bildjournalismus im Kaiserreich kaum zu unterschätzen ist.

Es sind vor allem zwei illustrierte Zeitschriften, die bis zur Jahrhundertwende die Durchsetzung des Illustriertenkonzepts für ein Massenpublikum markieren: die 1891 in Berlin gegründete und drei Jahre später von dem Großverleger Leopold Ullstein übernommene *Berliner Illustrirte Zeitung* und die ab 1899 im Konkurrenzverlag Scherl erscheinende Zeitschrift *Die*

Woche. Beide Blätter erreichten zuvor ungekannte Auflagenzahlen (die *Berliner Illustrirte Zeitung* hatte 1914 bereits eine Million Leserinnen und Leser, die *Woche* um die 400 000). Sie waren für ein sozial heterogenes, großstädtisches Publikum konzipiert, fanden ihre Leserschaft aber hauptsächlich im mittleren und gehobenen Bürgertum. Die Themenauswahl zielte auf einen Leserkreis, der sich durch die Lektüre der Illustrierten nicht nur bilden und informieren, sondern auch auch unterhalten wollte. 1912 bzw. 1913 kamen die Gesellschaftsblätter *Die Dame* (ebenfalls Ullstein) und *Elegante Welt* hinzu, die sich mit geringeren Auflagen um 30 000 bis 50 000 Exemplaren an Frauen aus dem gutsituierten Bürgertum wandten.

Um 1900 sind erstmals auffällige Tendenzen zur Personalisierung der Nachrichtenpräsentation in den Illustrierten zu beobachten, die neben den Ressorts Politik und Gesellschaft auch die Kultur erfassen. Die auf Personen fokussierte Berichterstattung geht einher mit einer merklichen Intimität der abgedruckten Photographien, die Einblicke in die Privaträume von Königshäusern, Adeligen und anderen Personen des öffentlichen Lebens geben. Photos etwa vom Feriensitz des deutschen Kronprinzen oder Aufnahmen des Berliner Oberbürgermeisters an seinem privaten Schreibtisch waren nach der Jahrhundertwende in Illustrierten keine Seltenheit. Neben Schriftstellern und Malern posierten ab 1900 auch Schauspieler für die Presse: So gewährten zum Beispiel der bekannte Meininger Schauspieler Ludwig Barnay oder der Berliner Theaterschauspieler Friedrich Haase Einblick in ihre Privatgemächer.[2] Bis zu Beginn der 1910er Jahre bekamen die Leser zwar ausschließlich häusliche Stereotypen zu Gesicht, doch boten diese Aufnahmen die einzige Möglichkeit, authentische Informationen zur Person ihrer Bühnenlieblinge zu erhalten.

Internationale Bühnenstars wie Sarah Bernhardt waren zwar schon seit langem beliebte Sujets der Klatschpresse,[3] aber die photographische Reproduktion gab der Berichterstattung über das Privatleben von Schauspielern durchaus neue Akzente. Im Unterschied zu den Vereinigten Staaten, wo Theaterschauspieler schon viel früher ihr privates, »sekundäres Image« nutzten,[4] um für sich und ihre Rollen zu werben,[5] bestimmte in Deutschland noch das bildungsbürgerliche Kunstideal den Status des Schauspielers. So monierte der Theaterkritiker Carl Hagemann 1910, daß die photographische Erscheinung in den Massenmedien den Schauspieler eitel mache und von der Schauspielkunst ablenke.[6] Andererseits lassen die seit der Jahrhundertwende in den Illustrierten abgedruckten Photos von Künstlern in ihrem Zuhause auf zunehmendes Interesse des Illustriertenpublikums an deren Privatsphäre schließen.

Durch die Gründung neuer Zeitschriftentypen veränderte sich um 1912 die Berichterstattung über Schauspieler in den Wochenillustrierten. Ab dem 1. Mai 1912 erschien bei Ullstein, dem Verlag der *Berliner Illustrirten*, das 14tägige Mode- und Gesellschaftsblatt *Die Dame*, eine Zeitschrift, die vor allem für das weibliche Publikum aus dem gehobenen Bürgertum konzipiert

»Bei Professor Reinhardt«, *Die Dame*, 1.5.1912

war. Der Ullstein-Verlag ersetzte damit seine von der visuellen und journalistischen Aufmachung her nicht mehr zeitgemäße *Frauenzeitung* durch eine moderne Photo-Illustrierte nach dem erfolgreichen Vorbild der *Berliner Illustrirten Zeitung*, die dem Geschmack der mondänen, gebildeten und wohlhabenden Berlinerin angepaßt war. Photographien dominierten von Anfang an das Erscheinungsbild der *Dame*. Vor allem das auf Pressephotographie spezialisierte Berliner Atelier Zander & Labisch sowie Waldemar Titzenthaler, der dort arbeitete und sich später selbständig machte, waren in den ersten Ausgaben mit auffallend vielen Aufnahmen vertreten.

Titzenthaler war es auch, der in der ersten Ausgabe der *Dame* für den Beitrag »Bei Professor Reinhardt« die Familie des damals bekanntesten Berliner Theatermachers porträtierte. Die als Aufmacher für den Beitrag dienende Aufnahme ist für 1912 bemerkenswert, da sie nicht nur Einblick in die Privatwohnung des sonst eher öffentlichkeitsscheuen Max Reinhardt im Kno-

belsdorffschen Palais in Berlin gewährt, sondern auch noch seine Frau, die ebenfalls an Berliner Bühnen beschäftigte Else Heims, und die beiden kleinen Söhne zeigt. Im Unterschied zu den eher stereotypen Photographien von Theaterschauspielern in ihren Privaträumen vor 1910, die kaum etwas vom Interieur und der Person der Porträtierten erkennen lassen, tangierte diese Aufnahme ganz offenkundig das Privat- und Familienleben der Reinhardts. Mit einer Auflage von ungefähr 50 000 Exemplaren erreichte *Die Dame* zwar nicht die Millionenleserschaft der Wochenillustrierten, doch konnte das Ehepaar Reinhardt davon ausgehen, durch den Abdruck der Aufnahme von den Leserinnen und Lesern jenseits des öffentlichen und beruflichen Images wahrgenommen zu werden. Was könnte Reinhardt, der im deutschen Theater wegen seiner großen künstlerischen Erfolge seit 1904/05 besonders gefragt war, dazu bewogen haben, für den Pressephotographen mit seiner Familie als Privatmann zu posieren? Sicherlich spielte hier eine Rolle, daß auch Else Heims in der Öffentlichkeit, vor allem in Berlin, als Schauspielerin überaus bekannt war. Denn Berichte und Bilder über nicht-öffentliche Ehe- und Lebenspartner oder Liebesbeziehungen bekannter Schauspieler waren in den 1910er Jahren tabu. Zugleich ist die Aufnahme von Familie Reinhardt ein frühes Beispiel dafür, daß Kinder von Prominenten und Schauspielern in den Illustrierten und vor allem den Frauenmagazinen ein bevorzugtes und beliebtes Sujet waren. Obwohl von Seiten der Porträtierten die visuell vermittelten Hinweise auf ihr Privatleben meist auf Wohnräume und Kinder beschränkt blieben, bekamen die Leser zumindest auf diese Weise Einblick in das Privatleben der Schauspieler hinter ihren Rollen. Denn zwischen Bild und Text öffnet sich keineswegs nur in dem Reinhardt-Beitrag eine Schere: Selbst wenn die Photographien einen Ausschnitt der biographisch-privaten Person zeigen, bleiben die Texte stets auf einer rein beruflich-sachlichen Ebene. Sie geben nur Auskunft über Werdegang, Engagement und Erfolg des jeweiligen Darstellers oder Regisseurs.

Die Aufnahme der Familie Reinhardt vom Frühjahr 1912 deutet entscheidende Veränderungen an, die sich auch an späteren Porträts von Bühnen- und Filmstars bis 1920 zeigen lassen. Max Reinhardt figuriert in dem Artikel der *Dame* ausschließlich als Theaterregisseur und »Kunstnapoleon« der Berliner Bühnen. Im September 1912 jedoch drehte er seinen ersten, wenig bekannten Film Das Mirakel, eine Kinofassung seiner erfolgreichen Londoner Theaterinszenierung von Karl Vollmöllers Mysterienspiel *Das Mirakel*. Max Reinhardts photographische Präsenz in der *Dame* ist im Vorfeld seiner kinematographischen Arbeit auffällig, da sich in den Jahren zuvor trotz seiner großen Bühnenerfolge in der *Berliner Illustrirten* oder in der *Woche* keine persönlichen Berichte über den bekanntesten Regisseur der Reichshauptstadt finden. Bemerkenswert ist auch, wie sich Max Reinhardt und seine Frau hier ablichten ließen: In der privaten Inszenierung für die Öffentlichkeit geben sich beide, die durch innovative Theaterkonzepte und neuartige Klassikerinter-

»Bühnenkünstlerinnen in zivil: Lucie Höflich«, *Die Dame*, 1.10.1915

pretationen berühmt wurden, als heimeliges Ehe- und liebevolles Elternpaar. Außerdem bot das Knobelsdorffsche Palais am Berliner Kupfergraben, in das die Familie 1911 gezogen war, die Möglichkeit zur Demonstration ihrer gesellschaftlichen Position. Die Aufnahme im Speisezimmer gleicht besonders markant den Photographien, welche die Illustrierten seinerzeit von den Familien des Hochadels brachten. Auch hier präsentieren sich die Photographierten einem neugierigen Lesepublikum in ihren Privaträumen – allerdings ebenfalls in repräsentativen Gesellschaftsräumen, die in der Regel keine intimen Einblicke in das Privatleben gewähren. Blicke in das Boudoir oder Schlafzimmer wie auf frühen Holzstich-Illustrationen aus den privaten Gemächern der extravaganten Sarah Bernhardt sind weiterhin tabu und bleiben eine Ausnahme.

Ein zeitgenössischer Ratgeber für Pressephotographen belegt, daß die Abnehmer in den Verlagen Aufnahmen von Personen des öffentlichen Interesses in ihrer Privatsphäre wünschten: »Porträts von interessierenden Persönlichkeiten fertige man nicht im Atelier an, sondern suche dieselben in ihrem Heim auf. Wird die Erlaubnis zum Photographieren im Heim verweigert, so

warte man, bis die Persönlichkeit ausgeht und photographiere sie auf der Straße.«[7] Daß sich 1912 Photos von reproduzierbarer Qualität in Innenräumen überhaupt machen ließen, ist Fortschritten der Aufnahmetechnik zu verdanken. Das Photographieren mit Blitzlicht verbreitete sich trotz seiner Gefährlichkeit und der starken Rauchentwicklung, zudem ermöglichten lichtstärkere Objektive und verbesserte Emulsionen schärfere und konturierte Aufnahmen in Innenräumen.

Wie Familie Reinhardt erlaubte auch die Schauspielerin Lucie Höflich 1915 dem Photographen von Freyberg ›private‹ Aufnahmen mit ihrer Tochter in ihrer Privatwohnung. Sie schuf so durch die Konstruktion eines »sekundären Images«[8] ein ganz anderes Verhältnis zum Leser als es eine vergleichbare Aufnahme im Atelier getan hätte. Die Bildunterschrift erwähnt noch einmal ausdrücklich die private Wohnung und die Tochter, der zugehörige Text spricht jedoch nur von der künstlerischen Tätigkeit und den Bühnenerfolgen der Schauspielerin. Obwohl Lucie Höflich schon 1913 in GENDARM MÖBIUS (Stellan Rye, Deutsche Bioscop)[9] zu sehen war, wird ihre Arbeit für den Film nicht erwähnt. Es spricht jedoch viel dafür, daß der Abdruck dieser Photographie auch in Zusammenhang mit Höflichs Präsenz im Kino stand. Andere Schauspieler, die auf den Berliner Bühnen ebenfalls große Erfolge feierten, erscheinen in den Illustrierten überhaupt nicht. Das Ullstein-Archiv verwahrt demgegenüber eine Photoserie von 1912 mit Lucie Höflich, in der auch eine Aufnahme der Schauspielerin zu finden ist, wie sie lässig in einem Sessel sitzt und raucht.[10] Da die Darsteller in Deutschland, wie Joseph Garncarz für die 1920er Jahre gezeigt hat,[11] im Unterschied zu ihren amerikanischen Kolleginnen und Kollegen für ihr Image selbst verantwortlich waren, ist es durchaus möglich, daß nicht die Redaktion, sondern Lucie Höflich selbst das eher konservativ-bürgerliche Photo mit Tochter für den Abdruck ausgewählt hat, um ihr öffentliches Bild an vorgegebene soziale Muster anzupassen.

Eine Koinzidenz von Filmengagements und der Verbreitung von Schauspielerphotos in Illustrierten läßt sich auch an einem besonders prominenten Beispiel zeigen. Die *Elegante Welt*, das seit 1913 erscheinende Konkurrenzblatt der *Dame*, schreibt in einem Artikel über Albert Bassermann:

> Weit über das Maß der Bühnenberühmtheit hinaus steht die scharf umrissene Gestalt nicht nur des Künstlers Albert Bassermann, sondern vor allem auch die des Menschen im Rampenlicht wie im Licht des Tages. Und das, obwohl man in der Öffentlichkeit eigentlich stets nur von dem Künstler Bassermann hörte, obwohl Bassermann selbst immer fast ängstlich alles vermied, was das Ansehen hätte erwekken können, als wollte er seine menschliche Persönlichkeit in den Vordergrund stellen. (Man erinnert sich, wie er es lange Jahre hindurch hartnäckig und standhaft verweigerte, sich photographieren zu lassen, und wie erst die Betätigung im Film es vermochte, ihn von der Abneigung gegen die öffentliche Verbreitung seines Bildes zu kurieren.)[12]

»Fritzi Massary in ihrem Boudoir«, *Die Dame*, 15.12.1912

Bis 1912 sind in den genannten Illustrierten keine Photos – weder Rollen- noch Privataufnahmen – von Albert Bassermann zu finden, der seit 1895 vor allem auf den großen Berliner Bühnen Hauptrollen spielte und als Publikumsliebling galt. Erst Anfang 1913, d. h. nach dem Beginn der Dreharbeiten zu dem Max Mack-Film DER ANDERE im Dezember 1912, veröffentlichte die Illustrierte *Das Theater* zwei Artikel mit ungewöhnlich vielen Rollenphotos von Bassermann. *Das Theater* war eine populäre Zeitschrift, die sich ebenfalls an ein eher weibliches, bürgerliches Publikum wandte und mit reichlich Illustrationen versehen vom deutschen Theaterleben berichtete. Die Auflage war allerdings deutlich niedriger als die der *Dame* bzw. der *Eleganten Welt*. Im Mai 1913 erschien im *Theater* der erste mit Rollenporträts illustrierte Artikel über Bassermann, versehen mit zwei privaten Aufnahmen aus seinem Urlaub auf Westerland. Sie zeigen eine inszenierte Privatheit am Kaffeetisch sowie einen übermütigen Bassermann, der sich am Sylter Strand im Handstand übt. Der Abdruck dieser Aufnahmen legt nahe, daß Bassermann mit der Ver-

öffentlichung zumindest einverstanden war, sofern er sie nicht sogar selbst forciert hat. Das »Befremden des Darstellers vor der Apparatur«,[13] der photographischen wie der kinematographischen, hat sich im Fall Bassermann verflüchtigt. Es ist jedoch nicht bekannt, wie es zu den Aufnahmen kam und welche Überlegungen Bassermann dabei verfolgte. Wer gab den Anstoß zur Publikation der Photos aus Bassermanns Urlaub? War die mediale Präsenz im Distributionsmedium Illustrierte schon vor dem Filmstart als Werbung erwünscht? Sicher ist, daß der Nutzen dieser Fotos sowohl für den Verlag als auch für den Schauspieler als Steigerung seiner medialen Präsenz und Erhöhung seiner Popularität nur von Vorteil war. Das reine Selbstverständnis und Image des Schauspielers als Künstler wird hier aufgebrochen zugunsten einer erweiterten öffentlichen Darstellung. Auch Else Bassermann, die auf dem Urlaubsbild zu sehen ist, spielte 1912 ihre erste Filmrolle. Sie gehörte mit ihrem Mann zu den ersten Charakterdarstellern des Theaters, die sich auf das in bürgerlichen und intellektuellen Kreisen noch keineswegs anerkannte Medium Film einließen. Mit diesen Aufnahmen, die bis 1917 die einzigen, aber prominenten Photos aus dem Privatleben der Familie Bassermann darstellen, dokumentiert der Schauspieler gleichzeitig seine soziale Position: Westerland gehörte seinerzeit zu den exklusiven Urlaubszielen, wo sich vor allem der Adel präsentierte und vergnügte.

Fritzi Massary ist ein weiteres Beispiel für die private Darstellung eines Schauspiellieblings in der illustrierten Presse. Für Heft 6 der *Dame* von 1912 fotografierte Waldemar Titzenthaler die Operettendiva am Schminktisch ihres Boudoirs. Durch die direkte und distanzlose Kamera und das im Hintergrund sichtbare Bett wirkt dieses Bild im Gegensatz zu den erwähnten stereotypen Heimaufnahmen ungewöhnlich intim. Dieses private Image, medial verbreitet durch ein Pressephoto ohne eigenständigen Begleittext, stand in unmittelbarer Kongruenz zu Massarys Rollenimage, das die Soubrette auf der Bühne so erfolgreich exerzierte. Als einer der höchstbezahlten Theaterstars Berlins verkörperte Massary die temperamentvolle Wienerin oder die Grande Cocotte, die frivole Erotik versprühte. Auch eine Aufnahme von ihr und einer Schauspielkollegin in einem Automobil (abgedruckt 1913 in der *Dame* und der *Berliner Illustrirten*) paßt in dieses Image: Das Photo inszeniert sie als moderne und unabhängige Persönlichkeit des öffentlichen Lebens und demonstriert ihren sozialen Status mit einem kostspieligem Hobby, das die Illustrierten eher dem Adel oder der Bourgeoisie vorbehielten. Wie bei den Photos von Bassermann und Reinhardt sind soziale Attribute auch hier für die Imageveränderung bedeutsam, zumal die gesellschaftliche Position von Schauspielern noch zu Anfang des Jahrhunderts beim Bürgertum kaum Anerkennung fand. Auch Fritzi Massary war nicht nur auf der Bühne ein Star, sondern auch auf der Leinwand: Seit 1907 war sie in zahlreichen Tonbildern zu sehen und auch in den 1910er Jahren setzte sie ihre Arbeit beim Film mit hohen Gagen fort.[14] Ihre mediale Präsenz im Kino hat vermutlich dazu bei-

»Asta Nielsen im Seebad«, *Die Dame*, Anfang August 1919

getragen, daß von ihr vermehrt Photos in Illustrierten abgedruckt wurden. Diese Annahme bestätigen auch Aufnahmen anderer Schauspieler, die in Illustrierten erschienen und zunehmend dynamischer und intimer wurden, wie Photographien von Johanna Terwin, Maria Orska, Leopoldine Konstantin, Dorrit Weixler und Leo Slezak belegen. Alle diese Darsteller waren sowohl im Theater als auch im Film präsent.

Das Kino spielte im Themenspektrum der bürgerlichen deutschen Illustrierten bis Ende der 1910er Jahre eine geringe Rolle. Aufnahmen von Schauspielern, die ausschließlich für den Film arbeiteten, sind hier nicht zu finden. Die einzige Ausnahme ist ein in schlechter Qualität gedrucktes, stereotypes Photo von Asta Nielsen in ihrem Heim, welches *Die Dame* 1914 veröffentlichte.[15] Eine Veränderung trat erst 1919 ein, als in der *Dame* zeitig zur Feriensaison Anfang August mehrere Photos erschienen, die einige der beliebtesten Filmschauspieler in der Sommerfrische zeigen. So posiert auch Asta Nielsen in einem Seebad für die Kamera. Obwohl sie stets peinlich darauf bedacht war, ihr Privatleben nicht öffentlich zu machen, ließ sie sich nach ihrer Trennung von Urban Gad mit einem unbekannten Begleiter am Strand

photographieren. Dieselbe Ausgabe enthält auch ein Photo von Henny Porten in der Sommerfrische. Auffällig ist, daß die soziale Komponente bei der photographischen Inszenierung der beiden Filmstars nicht so sehr im Vordergrund steht wie bei den Schauspielern, die auch vom Theater her bekannt waren. Auch die ikonographische Angleichung an Bildnisse von Adeligen nimmt um 1919 ab. Während im Verlauf des Ersten Weltkriegs private Darstellungen von Schauspielern (und gegen Ende der 1910er Jahre vor allem von Filmschauspielern) zunahmen, gingen Illustriertenberichte aus der Sphäre des Adels deutlich zurück. Für das bürgerliche Lesepublikum der Illustrierten boten Photos von Filmstars nicht nur Projektions- und Identifikationsflächen, die den Statusverlust des Adels kompensierten, sondern auch ökonomische und soziale Orientierung für ein gerade zu Beginn der Weimarer Republik verunsichertes Bürgertum. Dabei lösten die neuen Filmstars immer mehr auch die Größen des Theaters ab, während das Kino bei den bürgerlichen Schichten an Akzeptanz gewann. 1916 bemerkt die *Elegante Welt*:

> Ueberhaupt – der Film. Er wird eigentlich erst jetzt so ganz gesellschaftsfähig. Es ist vielleicht das erste Mal, daß zum Beginn der Saison das Publikum den Filmsensationen mit genau der gleichen Spannung entgegensieht, mit der es bisher die Bühnenereignisse erwartete.[16]

Beiträge über Filmschauspieler in Illustrierten gleichen den Darstellungen von Theaterschauspielern: Während sie zunächst in Wort und Bild meist nur als Künstler porträtiert werden, repräsentieren in den Artikeln, welche biographisch auch die Privatperson beleuchten, nur die Photographien das private Image der Darsteller. Die Zahl und Größe der Photos, die private Situationen inszenieren, nimmt allerdings zum Ende der 1910er Jahre überproportional zu. Vor allem die Freizeitaufnahmen werden unmittelbarer und intimer. Richard de Cordovas Theorie des Stars besagt, daß erst die medial vermittelte Repräsentation von Privatheit, die das Publikum anscheinend verlange, eine *picture personality* zum *star* mache.[17] Die vorgestellten Beispiele aus deutschen Illustrierten sind ein Indiz für einen über die Verbreitung von Photographien vermittelten Privatdiskurs, in dem Ende der 1910er Jahre ein neues Profil auffällig wird, das Filmstars von Theatergrößen unterscheidet.

Anmerkungen

1 Dieser Beitrag beruht auf meiner Magisterarbeit, in der ich auf Grundlage einer vollständigen Erfassung und systematischen Analyse der von 1910 bis 1919 in den maßgeblichen Berliner Illustrierten veröffentlichten Photographien von Schauspielerinnen und Schauspielern Thesen zum zeitgenössischen Privatdiskurs in Illustrierten formuliere: Katrin Barkhausen: *Schauspieler als Privatpersonen in Berliner Illustrierten 1910-1919*, Magister-Abschlußarbeit, Universität Köln 2003.

2 Alfred Holzboeck, »Bei Ludwig Barnay«, *Die Woche*, 2. Jg., Nr. 33, 18. 8. 1900, S. 1449-1450; »Bei Friedrich Haase«, phot. Busse, *Die Woche*, 1. Jg., Nr. 30, 7. 10. 1899, S. 1181.

3 Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1999 [1983], S. 272.

4 Werner Faulstich, Helmut Korte (Hg.), *Der Star: Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, Wilhelm Fink Verlag, München 1997, S. 17.

5 J. Lorm, »Amerikanische Künstlerinnenlaunen«, *Die Woche*, 5. Jg., Nr. 48, 28. 11. 1903, S. 2153-2156.

6 Carl Hagemann, *Schauspielkunst und Schauspielkünstler. Beiträge zur Ästhetik des Theaters*, Schuster & Loeffler, Berlin 1910 [1903], S. 227f.

7 Kurt Hahne, *Die Illustrationsphotographie: ein leicht verständliches Lehrbuch über Anfertigung und gewinnbringenden Vertrieb von Photos zwecks illustrativer Berichterstattung in Zeitschriften nebst einer ausführlichen Adressenliste der internationalen Absatz-Quellen für Illustrations-Photographien*, Fernbach, Bunzlau 1914 [1908], S. 30f.

8 Faulstich / Korte (Anm. 4), S. 17.

9 Für die Auskünfte über Filmrollen von Theaterschauspielern in den 1910er Jahren danke ich Herbert Birett, München.

10 Enno Kaufhold, *Berliner Interieurs. 1910-1930. Photographien von Waldemar Titzenthaler*, Nicolai, Berlin 2001 [1999], S. 18.

11 Joseph Garncarz, »The Nationally Distinctive Star System of the Weimar Republic«, unveröffentlichter Vortrag, Popular European Cinema Conference (PEC3: ›The Spectacular‹), University of Warwick, März 2000, S. 4.

12 »Albert Bassermann«, *Elegante Welt*, Nr. 4, 7. Jg., 13. 2. 1918, S. 9-10.

13 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, edition suhrkamp, Frankfurt am Main 1972 [1936], S. 31.

14 Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Verlag Eugen Diederichs, Jena 1914, S. 32.

15 »Die berühmte Filmschauspielerin Asta Nielsen in ihrem Heim in Berlin«, phot. von Freyberg, *Die Dame*, 41. Jg., Heft 16, 15.5.1914, S. 2.

16 *Elegante Welt*, 5. Jg., Nr. 20. 27. 9. 1916, S. 7.

17 Vgl. Richard de Cordova, *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*, University of Illinois Press, Urbana / Chicago 1990.

PETER CARIN

LE

CINÉMATOGRAPHE

Monologue Comique

DIT PAR

M. RAMBERT, du Théâtre du Vaudeville

PRIX : 1 FRANC

PARIS
LIBRAIRIE G. BARANGER FILS
5, RUE DES SAINTS-PÈRES, 5

1897

Tous droits de reproduction, de traduction et de représentation réservés pour tous les pays, y compris la Suède et la Norwège.

The title page of Peter Carin's monologue, »Le Cinématographe«, originally performed in 1896, which cautions against the risks of being revealed in *flagrant délit* by the eponymous device

STEPHEN BOTTOMORE

»Devant le cinématographe« The Cinema in French Fiction (1896-1914)

Introduction – the international context

Most film historical writing is about what really happened in the history of the cinema: about actual films that were made or real people who took part in the film industry or who viewed films at the time. But along with these accounts of real events and the contemporary discussion and debates about them, there is another discourse about cinema – in the form of fictional accounts of the medium. These fictions include such forms as novels, short stories, songs, plays, poems (and even films).[1]

Among the more famous of these fictions about cinema are novels such as Budd Schulberg's *What Makes Sammy Run* (1941) or Nathaniel West's *Day of the Locust* (1951) and films such as SINGING IN THE RAIN (1952).[2] But as well as these examples from the ›classical‹ era of cinema, there were also many from much earlier. In fact fiction about the cinema was being written from almost as soon as moving images captured the world's attention in 1896 (and there was even a short story published about the cinema's predecessor, the Kinetoscope[3]). In the twenty years from the mid 1890s to the First World War, scores of stories, plays and poems were published on the cinema theme.

As we shall see below, in the first decade after the cinema's arrival many of these literary works were on one recurring theme: the power of the new medium to witness and record. In this first batch of fictions the story is often about a film camera capturing visual evidence – of a crime or of a lover's infidelity or other misbehaviour. This is true, for instance, of an early British short story about the cinema, »An Idyll of the Cinematographe« of 1898 – the plot concerns a woman who discovers the bad behaviour of her faraway fiancé by having him filmed. An American example of two years later from *Harper's Weekly*, »The Cardinal's Rose«, begins as the protagonist sees an actuality film in which a theft is committed, and the rest of the story is about the tracing of the criminals who perpetrated the crime.[4]

But other themes emerged as the years passed. After the cinema became increasingly institutionalised in its second decade, the fiction associated with it also became more concerned with film as an established medium rather than as a novel and potentially dangerous means of surveillance and disco-

very. For example, there are stories about the lives of film actors and technicians, and about the infatuation of cinemagoers with early films and film stars. Longer works of fiction also started to appear, such as Giulio Piccini's book of short stories about the film industry, *Le Novelle del Cinematografo* (1910), which dealt with several themes: one tale is about a cinema pianist while another is about a group of cameramen who go off to film in Africa.[5]

Most of these early fictions about cinema were by obscure or forgotten writers (in most cases deservedly so!). But occasionally a famous author such as Maxim Gorky contributed to the ›genre‹.[6] In Britain Rudyard Kipling was among the most eminent, with his haunting short story »Mrs Bathurst« of 1904, long believed, falsely, to be the first story ever written about cinema.[7] As we shall see, well-known French authors Guillaume Apollinaire and Jean Giraudoux were also to write early film-related stories.

By the early teens a large number of short stories about films and filmmakers were being published in magazines, and there were also numerous songs about cinema (eg. »At the Picture Show« by E. Ray Goetz and Irving Berlin from 1913), as well as many poems and even a couple of operettas, including the 1913 success, »The Girl on the Film«.[8] These fictions appeared in countries around the world: in the Americas, in several European countries, and even further afield. Pilar Marino's »Parellismo«, for example, was published in the Philippines in mid 1913 and is concerned with one spectator's state of mind while viewing a movie – seeing parallels with real life in the melodramatic story.[9]

Bearing in mind the large amount of fiction being published about cinema through the early era, it is worth asking if these many works are of any use or significance for film historians, beyond their entertainment value. Historians, after all, should be wary of their sources, and these works of imaginative literature – by definition fictional sources – would seem to be ruled ›out of court‹ as offering no solid facts for serious historical research. However, I think there is a sense in which they *are* of some historical and evidential value.

Fiction as history?

In writing fiction, authors tend to distil the mood of a time; the themes that they address are likely to draw on the prevailing mood and ›Zeitgeist‹. Indeed, an author's work of fiction may in some respects be a more rounded picture than that offered in certain factual sources, which are inevitably partial and incomplete. Many factual historical documents have been destroyed or lost, and in any case those documents which survive only cover very specific facts and events, rather than offering an overview or generalisation. Writers of fiction, on the other hand, who were on the scene as history unfolded,

are likely to have absorbed the prevailing ›mood‹, and so their fictional writing may offer us a useful impression of contemporary mood and opinion. Such historical ›commentary‹ (one can't really call it ›evidence‹) needs, of course, to be treated carefully, and is of more value when several such works of fiction are taken together. What one is trying to do in this analysis is to identify common and repeated themes, because if several writers used a similar theme or ›trope‹ in their fiction, it suggests that this theme was indeed preoccupying the ›public mind‹ at the time.

The value of fictional sources for purposes of ›theme analysis‹ first occurred to me when I was researching a book of satirical cartoons about early cinema.[10] As I leafed through the illustrated and comical press of the period from the 1890s to the First World War, I discovered recurring themes in cartoons about the early movies.[11] Some very specific subjects and ›angles‹ about the new medium emerged from my perusal of numerous cartoon magazines from diverse countries (with the help of several other researchers, I should add). In terms of film exhibition the subjects of cartoons included: the transformation of neighbourhoods by picture palaces, with their garish posters and uniformed commissionaires; problems of women's hats blocking the views of other spectators in cinemas; the sexual opportunities for couples in darkened picture palaces; and the competition traditional theatres faced from film. Themes about film production included: the ubiquity of the western film genre; the faking of war films; the new phenomenon of performers acting in real locations (rather than merely in theatres as hitherto); and actors having to do physically demanding, stunt-type roles.

Some of these themes and issues had scarcely been thought worth mentioning by conventional film historians, but clearly the press cartoonists of the time considered that they were of interest. It is worth adding that the themes about cinema which I found in these printed cartoons must have been well known to the public at the time, because cartoonish satire is based on what is publicly recognized and discussed: if an issue is not well known it cannot be effectively satirised.

As with cartoons, so with other forms of fiction: it seems to me that the themes found repeatedly in early stories and other fictions about cinema may indicate to us something of what people of the time were feeling about the new medium. Such theme analysis can be a useful tool of diagnosis: a way of, as it were, putting one's thermometer under the collective tongue of the historical public. This is not to say that we should not take other forms of evidence (factual evidence) into account as well, nor that a theme found in one single story should be considered indicative – that would be anecdotal rather than properly critical history. But if themes are found in several different fictions at about the same time, as well as in other sources, it does suggest that this theme was ›in the air‹ at the time, and was of some significance to the people and society who were living through the first years of the cinema.

I should add that some other historians have also been examining this body of fiction about early cinema. Several authors have looked at the spate of novels about filmmaking which started appearing in the United States before the First World War. This phenomenon had begun tentatively in 1912 with the publication of *Tom Swift and His Wizard Camera,* a novel by »Victor Appleton« – pseudonym of the writing factory, the Stratemeyer Syndicate.[12] It was followed the next year by the start of two series of juvenile novels, also by »Victor Appleton«: *The Moving Picture Boys* series and the *Motion Picture Chums* series; and in 1914 a similar series for young female readers began with the *Moving Picture Girls* novels. As some of the historians who have examined the subject have noted, these novels offer revealing descriptions of attitudes and practices in the US film industry at the time.[13] Similarly, Frank Kessler in one of his articles uses a 1911 poem by the expressionist poet Jakob van Hoddis, as a guide to examining issues of segmentation and integration in early cinema. Van Hoddis' poem is entitled »Schluss: Kinematograph«, and is concerned with the confusion in the minds of some early cinema-goers as they viewed a programme of different films – an issue which is confirmed as being very prevalent by my and Yuri Tsivian's researches into other sources.[14]

In the remainder of this essay I will analyse in more detail some of the common and repeated themes which I have found in early cinema fiction. Rather than try to cover all the material here – an impossible task in the space available – I will concentrate on what I have found for one country, France. I make no claims for comprehensiveness, and my francophone colleagues who research the French press in detail will, no doubt, be able to amplify and correct my account.[15]

Le Cinématographe

> Et tout-à-coup! c'est là où l'on commence à se moquer de nous! – l'image se met à danser, à sauter, à trépigner, à se trémousser. C'est une véritable sarabande sur l'écran!

This is a description of a man's first visit to the Lumière *cinématographe* – and the disturbing flicker and shake that he witnesses on the screen. It is part of a »monologue comique« by Peter Carin, entitled *Le Cinématographe*, which was copyrighted in 1896 and apparently performed in the same year by a certain Rambert of the Théâtre du Vaudeville.[16] The monologue continues in a critical vein:

> Tous ces gens qui grouillent pour gagner de l'argent!... Et c'est ça que l'on vous montre au Cinématographe!...

La mer avec les vagues! peuh! Il y a cinquante ans peut-être ç'aurait été curieux! Mais aujourd'hui tout le monde va aux bains de mer!...
On vous montre aussi des blagues, de petites blagues! Un arroseur qui se laisse berner par un gamin; et le gamin qui s'amuse à arroser l'arroseur.
(D'un air navré.) Hein! Vous trouvez ça drôle! Moi pas. J'aime mieux les dessins de Caran d'Ache.

This critical and contemptuous attitude towards the trivial content of the first films, coming so soon after these films were made, is unusual, especially given that most of the initial reaction to the cinema was adulatory. But the main reason for his disliking the *cinématographe* is soon revealed, for it seems that our monologuist had an unfortunate personal experience involving the cinema. A month earlier he had been engaged to an attractive young woman, whose additional attraction was that she would likely soon inherit from rich and aged parents. One evening he and his prospective in-laws all went to the *cinématographe*. Inside the hall the master of ceremonies, »le barnum«, announced the next film: »Les Acacias, au Bois de Boulogne«. But:

Tout-à-coup – oh stupeur! – toute ma future famille s'évanouit! Je regarde la toile! Mes cheveux se troublent et mes yeux se hérissent! Je m'aperçois défilant lentement dans une superbe victoria et à mes côtés – oh pudeur! – deux tapageuses horizontales entre lesquelles je faisais le joli cœur!!
Sans me demander d'autres explications, mon beau-père a rompu le mariage.
J'étais pincé en flagrant délit avant la lettre... de faire part!
Et vous voulez qu'après ça j'aime le Cinématographe! Oh, non!

The *cinématographe*, in other words, has revealed to the world his indiscretions with the two loose women. This theme of ›ciné révélateur‹ or ›ciné témoin‹ is, as I have pointed out elsewhere, the most common theme to be found in early fiction about the cinema.[17] But since my original research I have found many other early fictional texts about film, and have discovered that various other themes emerge later in the period.

Devant le Cinématographe

When any major new technology is introduced there is often a period when it evokes anxiety among those who experience it or are affected by it. This has been especially true with regard to visual and media technologies, because of their apparent potential to reveal to the world what was once private. Such concerns have greeted (press) photography, the telephone, cinema, and radio, and these anxieties were sometimes expressed in the form of fictional accounts.[18] As far as cinema-related fiction goes, Carin's piece was one of the first of a number of stories, plays, poems, etc. which dealt with the cinema's

apparent power to reveal the hidden.[19] At about the same time that Carin's popular monologue was being performed, a rather more refined and ›theoretical‹ treatment of this issue also appeared.

»Devant le Cinématographe« by Gabriel Aubray was published in the literary journal, *La Quinzaine*, on 15th January, 1897, as the eighth installment of her fictional diary, »Lettres à ma cousine«.[20] Aubray begins by reminding us that the *cinématographe* was born from photography, which medium has the ability to fix images forever, as in a »miroir magique«. Thus:

> [...] les riens fugitifs que sont une attitude, un geste, un jeu ténu de physionomie, ont maintenant l'univers et les siècles pour témoins.

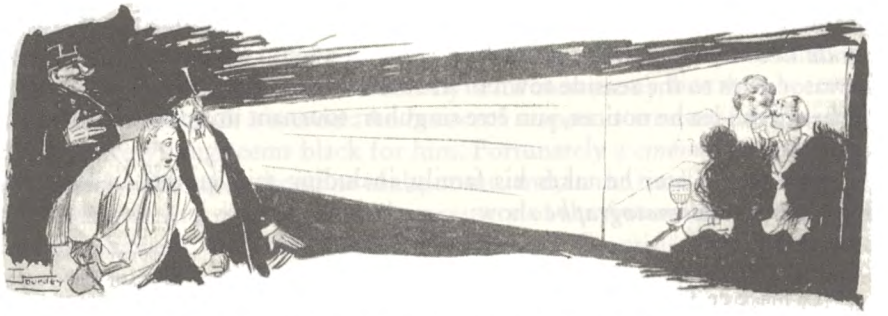
Aubray argues that photography and X-rays demonstrate:

> [...] la poignante mais salutaire idée du retentissement indéfini de nos moindres actes [...] tout ce qui est doit être vu [...] rien ne tombe au néant: de nous tout ce qui est est éternellement.

And now, with the invention of the *cinématographe* there is a means to record a more detailed memoir of our lives – and sins – even than with photography:

> Le cinématographe, fixant pour l'éternité ce qui passe, et le fixant dans la vie, ne symbolise-t-il pas bien, ma cousine, l'immortalité à laquelle, êtres d'un jour, nous sommes voués?... Il faut se raffermir en songeant qu'au jeu de la vie rien n'est perdu, tout compte, et, qu'à cause de l'enjeu l'on doit, par suite, faire sérieusement sa partie, tout en riant du jeu lui-même et de ses surprises... Et tant pis pour les joueurs que le cinématographe a pris dans une posture grotesque ou fâcheuse!
> Cette chronique de fin d'année, ma cousine, ne sera pas autre chose qu'à l'écran du cinématographe le défilé des ombres humaines qui ont joué un moment, le mois passé, dans le rayon de lumière de l'actualité, et qu'a saisies au jour le jour mon objectif en se promenant dans Paris.

Aubray's little-known piece is a philosophical and religious meditation which takes the cinema as a metaphor for the all seeing eye of God. It is a remarkable first example of the cinema's conjunction with religious philosophy. But most writers of short stories and other fictions were much more interested in using the cinema as a practical plot device, often as a way of revealing the secret behaviour of another character. Plots using cinema in this way appear to fall into three categories: 1. a film reveals an indiscretion, especially marital infidelity; 2. a crime is revealed, 3. a long-lost loved one is recognised on screen.



An illustration by Lourdney for Miguel Zamacoïs' 1897 tale in which, using a »cinématographe perfectionné«, the fat man and the police commissioner discover that their wives are deceiving them

Indiscretions displayed

The first category is the one most open to a comical treatment, which we saw in the Carin monologue which I quoted earlier, and very soon this same plot was repeated – with a twist. »Flagrant délit« by Miguel Zamacoïs appeared in *Journal Amusant* in July 1897, charmingly illustrated by the artist Lourdey.[21] Set in 1925, the story concerns »un gros monsieur« who believes his wife is deceiving him, and he pays a visit to the *commissaire de police* to have the matter investigated. The *commissaire* accompanies the *monsieur*, and to record the erring wife he brings his »appareils à flagrants delits«. One of these devices is a »cinématographe perfectionné« which »projette sur le mur d'en face tout ce qui se passe dans la pièce«.

The pair visit a hotel which the *monsieur*'s wife is suspected to use for her adultery, and sure enough, thanks to the *cinématographe* device placed at the keyhole, the wife is revealed *en flagrant délit* with her lover. But the image of another man and woman in the room can also be made out: this second woman cannot at first be recognised, but suddenly she moves into the light. The story ends:

> Bon Dieu de bois! dit le commissaire, mais c'est ma femme!!
> Et il constata deux adultères au lieu d'un. Alors, fraternellement, les deux victimes des erreurs du mariage entrèrent dans le café voisin pour se remettre un peu, ou ils absorbèrent chacun un verre de coca et deux cornes de deux sous.

As well as marital infidelity, the cinema could record a mere indiscretion or embarassing moment – a »posture grotesque ou fâcheuse«, in Gabriel Aubray's words – and this might then be replayed on the screen as public amusement. A poem entitled »Le Cinématographe: monologue dédié à MM.

Lumière« was written by the Comte d'Osseville, and published in the *Bulletin de la Société caennaise de Photographie* in 1899.[22] It concerns a visit the narrator pays to the seaside town of Trouville with his mother-in-law: as she bathes in the sea he notices, »un être singulier; tournant un appareil assez particulier«.

Six months later he takes his family, including said mother-in-law to a Paris *charité cinématographe* show:

La lumière s'éteint. Que va-t-il arriver?
«La plage de Trouville!» entendons-nous hurler.
A l'instant, je repense au cinématographe.
A la scène du bain, au maudit photographe.
Quelle angoisse cruelle! ah! j'avais bien raison.
D'abord, ma belle-mère est prise de frisson,
Puis, d'attaque de nerfs, en voyant son image...
C'est que l'écran lui donne un drôle de visage.
Pour éviter la vague, elle veut se courber,
Mais la force du choc... pile la fait tomber,
Et, l'indiscret monsieur, à ce moment critique,
Dévide son rouleau, tourne sa mécanique.
Grand succès dans la salle, ou l'on applaudit fort.
Moi, je feins la tristesse, et je fais un effort
Pour fuir les complaisants, et faire cesser vite

Ce petit incident... dont je craignais la suite.

Rushing his embarrassed mother-in-law out of the hall and to the safety of home, Osseville concludes: »Jamais de belle-mère!! ... Evitons le scandale«.

A variation on this theme can be found in tales set in the future in which a ›television‹ system allows one to monitor other peoples' activities. The theme appears as early as 1883 in Robida's *Le Vingtième siècle*, but in our period crops up in a story by Marigny, »L'Œil électrique ou la vision à distance«, published in *Excelsior* in 1910.[23] This tale is set in 1950, and describes a man, »X.233«, who uses a television device to check up on his family and associates, and sure enough finds them wanting: on the screen he sees his employees idling, his children misbehaving, and his wife entertaining visitors he dislikes. But then the machine stops working, and he decides it is better that way; to remain in blissful ignorance. The tale ends: »X.233 est heureux.«

Crime revealed

It seems that the first play about the cinema to be performed in France was ›L'Auvergnate‹. Written by Fernand Meynet and Marie Geffroy, it premiered at the Théâtre de la République in Paris on 29th September, 1899.[24] It was a five

act piece, and, though I have been unable to locate a surviving copy in any library, I have worked out the plot from other sources. The play told the story of a *femme fatale* who at first merely leads men astray, but then becomes so bold as to commit a murder. An innocent suspect is arrested for this murder and everything seems black for him. Fortunately a *cinématographe* happened to be filming at the scene of the crime, and, in the final act the resultant film is shown in a courtroom in the presence of the *femme fatale*, the judge and the innocent, the latter thus being exonerated. The critical response to the play was mixed. *Le Monde Illustré* praised it as an:

> [...] application très ingénieuse du cinématographe. Voilà qui est vraiment nouveau et tout Paris sans doute voudra voir le curieux effet de ce truc encore inédit de la dramaturgie moderne.[25]

But another critic was less kind, noting that: »Malheureusement, avec l'›Auvergnate‹, qui a succédé à ›Roulebosse‹, nous retombons dans le mélo de facture, avec les ordinaires banalités.«[26] The Paris critic of a British Sunday newspaper was generally favourable:

> It is hardly worth asking how it came about that a cinematograph was in the middle of a park when the murder was committed where it could have only been engaged in taking still life. The effect was remarkably dramatic, and, had a skilled playwright led up to this dénouement, ›L'Auvergnate‹ would have had a big run before it. Even as it is, the main idea is a vast improvement on old traditions.[27]

There is one other interesting aspect of »L'Auvergnate«: Georges Monca, later an important director for Pathé, recalled that it was this play which first brought him into the world of film production:

> En septembre 1899 [...] j'étais acteur au Théâtre de la République, depuis baptisé l'Alhambra. Un auteur de la maison, Fernand Meynet, nous apporta une pièce ou le cinéma jouait un rôle. Au premier acte, à l'insu de tous, un opérateur filmait une scène de famille qui dégénérait en meurtre, et la bande ainsi obtenue servait à dévoiler le vrai coupable au dénouement. J'étais, en même temps qu'acteur, metteur en scène, et c'est moi qui eus à m'occuper de tourner le film nécessaire.[28]

The cinema as a means to reveal crime was again used some years later in a piece of French fiction. This was in a pulp novel by Paul d'Ivoi (the pseudonym of Charles de Leutre), *La Justice du cinématographe*.[29] Set in Australia, the plot has a criminal disguise himself as a police chief and so get away with serious crimes. But, as in ›L'Auvergnate‹, the truth is established in a final courtroom scene (before a judge glorying in the name of Lord Strawberry!) again through tell-tale filmed images. These images were taken with a *cinématographe* with some kind of sound recording capability, and they establish the guilt of the accused.

The most interesting, and certainly the best known, of the early stories on this crime theme is Guillaume Apollinaire's »Un beau film«, which was originally published in *Messidor*, 23.12.1907, one of six tales in his series *L'Amphion faux-messie ou histoires et aventures du Baron d'Ormesan*.[30] The story is about a film company which has been established with the aim of filming extraordinary events, such as the activities of famous people and real births taking place. The company manages successfully to secure films of such events, and soon they lack only a film of a crime. To fill this gap, the film company kidnaps a young couple and an elderly gentleman, forcing the latter to murder the couple – all of which is filmed. The resulting film is very successful and is shown to great acclaim. Later an innocent man is arrested for the murder and he is executed, the cinema company filming this too!

Such a brief summary cannot do justice to the delightful style of Apollinaire's sarcastically gruesome tale, but it is sufficiently well known and available that there is no need to quote from it. It is probable that Apollinaire was influenced in his choice of plot by real films of gruesome events, bull-fights and the like, which had been widely shown by this time. There had even been reports of hangings filmed in the USA.[31] It is worth adding that films themselves took up this crime theme: for example, in FALSELY ACCUSED (AM&BC, 1908) a film is developed and proves that a dead man was murdered.

Recognition of loved ones

A long-lost relative, spouse or friend being recognised on the cinema screen is a common theme in anecdotal news reports in the cinema trade press before the First World War. It is also to be found as a theme in fiction about the cinema. The first example I have seen is Maurice LeNormand's »Devant le cinématographe«, which appeared in the famous illustrated journal, *L'Illustration*, in February 1900.[32] Set during the Boer War, it concerns an Irish girl, Delia Flaherty, and her lover, Jerry, who is in the British Army in South Africa. He writes to her that a film has been taken of his unit, and she goes and sees this in a music-hall. But another film is also shown in which Jerry is apparently depicted being killed by the Boers. Though the music-hall manager claims this is genuine, she is told by another spectator that it is a fake, filmed at the Buttes-Chaumont area of open ground on the outskirts of Paris. The latter seems to be the case, for the following day Delia is relieved to receive a letter from Jerry – to say that he's been retired from the front on sick leave. The reference to Buttes-Chaumont is not haphazard, for fake films had been shot at this location, according to press reports.

Strangely enough, the next French story I have found on the theme of ›cinema-recognition‹ is also set during the Boer War, but this one has a sinister twist to it. »Le Cinématographe« by François de Nion, appeared in the

Petit Journal in January 1903.[33] A Frenchman, Paul, who had been fighting on the Boer side in South Africa, goes missing. Back in Europe his sister Marie meets John Shermont, an Englishman who fought on the British side in the war. They marry, and one day they go into a cinema, where Boer War films are showing. John says that his unit in South Africa had been filmed by an American, a very brave camera-man it seems:

> Il prenait ses clichés successifs au milieu de la fusillade, comme s'il avait été dans son atelier. Il a dû obtenir des séries bien intéressantes. Si c'étaient les siennes, ce serait curieux.

These are indeed the films being shown, and Marie is shocked to see the British soldiers maltreating Boer prisoners, including women. (British prison camps in South Africa had been a real concern in the year before this story was written, 1902). Then a group of prisoners appear on screen, among them one who is known to Marie – her brother. She exclaims:

> Mais c'est Paul! Oui, c'est Paul, je le reconnais; c'est le second, a droite.
> M. Shermont, blomi, se dressait à moitié, saisissant la main de sa femme.
> Mais il apparaissait, lui-même, dans le cadre, il y vivait, il y commandait. Il tira son sabre et l'éleva pour un ordre: les fusils des soldats s'abattirent...
> Marie se dressait, hurlait, jetait les bras vers la vision implacable:
> – Arrêtez, arrêtez! Ne tirez pas, John; c'est Paul!
> Tout s'effaça, comme une craie qu'un linge essuie et l'on n'entendit plus qu'un doux air de valse à l'orchestre.
> Mme Shermont gisait évanouie sur le tapis de la loge.

The story doesn't say what happened next, but one doubts that the marriage could survive when the husband has killed the brother. Clearly the emotional impact of war, combined with a plot device of cinema-recognition was an attractive one for the story writers. This combination of themes crops up again in a story of 1906 (also called »Le cinématographe«), about a Russian soldier who witnesses a Chinese man being bayoneted during the Russo-Japanese war, and is then haunted by apparently seeing images of him in news films of the war – this rewitnessing of a traumatic event from his past eventually sends him mad.[34]

Interestingly, the cinema-recognition theme is also used in a story by a later celebrated writer, Jean Giraudoux: his »Au cinema« appeared in *Le Matin* in 1908.[35] The main character is one Marguerite, whose lover, Jacques, is an eccentric cyclist with the Cirque Manhattan in America. One day she visits a Paris cinema and in a film of a Red-Indian show she recognises Jacques. But as he performs his act, suddenly he takes a bad fall. Thinking him dead or badly injured Marguerite goes to the manager of the cinema to find any news he might have. Unexpectedly he asks her: »Vous appelez-vous Marguerite

Rocher?« Yes, she replies, and he hands over a letter addressed to her which was enclosed with the film. It reads:

> Ma chère Marguerite,
> Je viens de gagner un pari de cinq mille francs. Il s'agissait, en bouclant la boucle, de se laisser tomber sur un tapis de caoutchouc de la maison Williams and Co. Nous voici riches! Dans une semaine, je serai au Havre. Mais, si tu es libre un de ces soirs, va donc passer une heure – tu comprendras pourquoi après – au cinématographe.

A somewhat implausible plot, it is true, the American locale of which was probably determined by the fact that Giraudoux had spent a period in the USA in the summer of 1908. A plot about a film from America also figures in the last story of this type that I will mention. Written by Charles Dornier, and again titled »Le cinématographe«, this appeared in the journal, *Le Penseur*, in February 1910.[36] A travelling film show, »Le Cinématographe universel«, visits a village whose inhabitants have never seen a cinema show before, and don't even know what it is (»C'est un cornet acoustique«, says one girl). A big crowd turns up that evening, including an old woman, »la vieille Magui«, whose son deserted and went to America to make his fortune: he hasn't been heard from for nearly two years. The films are shown, the last one being set in the American west, depicting a man stealing a bag of gold, who is then chased and hanged. The screen protagonist is recognised by the villagers as the long-lost son. But is this a documentary or an acted film in which he features? Is this really how the son has ended his days – as thief – or has he become a film-actor? Either way the shock has taken its toll: the lights go up and the old and frail Magui is found to have died during the screening. Dornier's story concludes:

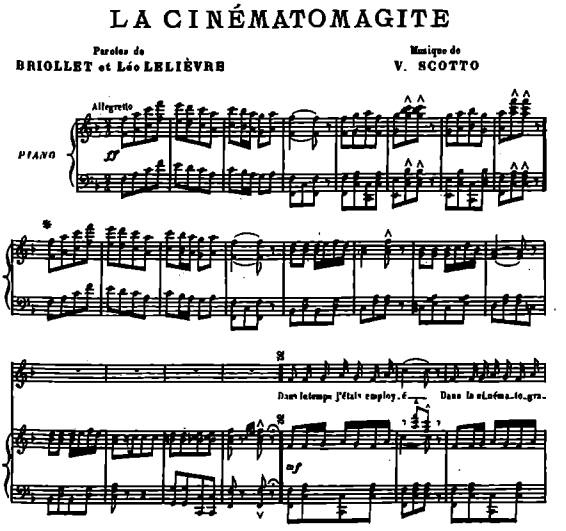
> Et c'est ainsi qu'un cinématographe, un soir, au fond d'un village perdu de Franche-Comté, apprit à tous en même temps qu'à la mère, ce qu'était devenu là-bas, en Amérique, Martin, le déserteur.[37]

Other themes

The themes that I have covered so far would all come under the broad heading of ›witnessing‹, or ›témoinage‹ as I called it in my 1985 essay: the cinematic apparatus revealing something that a character in the story otherwise wouldn't know. This evidencial role for cinema is the main subject of cinema fiction in the early part of the period we are examining (to about 1907), both in France and elsewhere, but a variety of other themes appear in fictional plots about cinema toward the middle and end of the early era (approximately 1908 to 1914). Often these later fictional accounts are not concerned with

film as evidence but with film as *a medium*, i.e. about the film industry itself and aspects of its production and exhibition.

In the French context, such themes can be found in certain songs and stage shows. For example, a poem about how the cinema was leading to the decline of the acting profession appeared in the 1908 revue, »Tu l'as l'allure!«[38] Another revue, »Au Bout du Film«, presumably about the process of making a film, was performed at the Paris theatre, l'Omnia-Pathé, Boulevard Montmartre in 1913.[39] But perhaps the most bizarre piece of fiction of all that I have found is a lewd chanson of 1907, entitled »La Cinématomagite«, with music by Vincent Scotto and slangy lyrics by Briollet and Lelièvre, and based on the theme of film flicker, which the writer links metaphorically with sexual feelings or vibrations.[40] The first verse and refrain give a flavour:



»La Cinématomagite«, a lewd chanson of 1907, amusingly conflates the vibrations of early flickering film shows, with sexual feelings or sensations

Dans le temps j'étais employé
Dans la cinématographie,
Mais j'y ai bientôt attrapé
Un drol' de maladie.
A force de voir trépider
Les vu's que l'on donne en séance,
J'peux pas m'empêcher d'remuer
J'ai tout l'temps quelque chos' qui danse!

REFRAIN
J'ai d'la ci-ci-ci-ci-ci,
D'la cinématomagite,
D'la tête au croupion,
Je sens des vibrations.
J'ai d'la ci-ci-ci-ci-ci,
D'la cinématomagite,
Quand je m'balad' dans la rue,
Qu'un mollet s'montre à ma vue,
Ne pouvant me mettre au r'pos,
Ma cann' se dress' de bas en haut.
etc...

The cinema continued to be the subject of short stories and to be mentioned in longer works too. A film-related sub-plot occurs in the novel, *Juve contre Fantômas* of 1911.[41] Juve comes across an armed bandit in the street and shoots him, but it turns out that the wounded man is an innocent actor whom the arch-criminal Fantomas had forced to pose for a supposed film. Says Juve in his own defence: »[...] je ne me pardonnerai jamais l'accident que je viens de causer. Mais je ne pouvais savoir que c'était du cinéma.« This theme of confusing a scene being filmed with the real thing occurs in several other stories (in non-French sources) and in many caricatures and films about film from the period.[42]

As well as appearing in general interest periodicals, stories about the cinema were also published in the early film trade press with great frequency. For example, in *L'Echo du Cinéma* within the space of a mere three months, from April to June 1912, we find three stories with film-associated plots. These concern: a man working in the film-industry who later becomes a king; a couple who find new romance in their relationship through going to the cinema; and a story entitled »Le Passé«, about being reminded of loved ones through seeing a film.[43] The last mentioned suggests that the earlier-dominant theme of ›recognition‹ hadn't entirely gone away, though this is now merely one among several film-related themes, rather than being a dominant note. After the early era, the subjects found in cinema-related fiction tend to centre round issues to do with the film industry itself: in Louis Delluc's *La Jungle du Cinéma* of 1921, for example.[44]

Conclusion

There are a variety of themes which recur in the fiction of early cinema, but one of them, that of recognition or evidence, dominates in the earliest years. In the latter half of our period, other topics, often concerned with the film industry itself and the ›picturegoing habit‹, become more prominent. Thus, to some extent fiction mirrors the evolution of early cinema, from a period of wonder to one in which an industry of production and exhibition has become an established fact.

While I have taken all my case studies in this essay from one country, France, it is noticeable that the themes seem to be more or less the same in different countries' fiction. In this sense the present essay could be said to represent the more general, global situation. However, some national differences remain, and there is no better example of this than the French »Le Cinématogite«, whose Gallic satire and *risqué* humour has no equivalent in the literature of any other country. The French, as ever, remain wonderfully unique.[45]

Post Scriptum

After I submitted this article, Don Crafton sent me a short story which I hadn't previously knon: Adrien Vély, »Le Cinématographe«, *Le Sourire*, 8 February 1908. Richly illustrated by P. Destez, this story concerns two men and a pretty girl who go to a cinématograph show late one evening. As the films are screened (and, interestingly, there are many news items), one of the men sneaks his around the girl, only to find another man's arm around her already. Later he accuses his friend of being the rival, but the latter denies it, leaving open the possibility of a third man! The story is clearly not based on the ›recognition‹ theme of the early years of cinema tales, though the element of sexual intrigue was a common aspect of some of the other stories I have covered. This example is an early reflection of a growing public perception: that the dimly-lit cinémaographe hall was a perfect place for romantic dalliance.

Notes

1 On films on film in early cinema see Sabine Lenk, »A la rencontre du spectateur d'avant la Guerre de 14«, *Archives*, no. 61/62, 1995, pp. 1-11, and Sabine Lenk, »Filmverrückt oder Wie es wirklich im Kino zugeht. Kurzfilmographie zum Thema ›Das Kino auf der Stummfilmleinwand‹«, *KINtop*, no. 5, 1996, pp. 161-168.

2 A large collection of such film-related novels and other forms of fiction about cinema is held in the Bill Douglas Collection at the University of Exeter. It was co-assembled by Peter Jewell who is one of the leading authorities on this form of ›meta literature‹ of the cinema.

3 James Brander Matthews, »The Kinetoscope of Time«, in: J. B. Matthews (ed.), *Tales of Fantasy and Fact*, Harper Bros., New York 1896, reproduced in George C. Pratt (ed.), *Spellbound in Darkness : A History of the Silent Film*, University of Rochester, Rochester 1966.

4 Mrs. Henry Mansergh, »An Idyll of the Cinematographe«, *Windsor Magazine*, vol. 7, Feb 1898, p. 363-368; Sutphen Van Tassell, »The Cardinal's Rose«, *Harper's Weekly*, 22. 9. 1900.

5 Giulio Piccini, *Le Novelle del Cinematografo*, R. Bemporad & Figlio Editori, Firenze 1910.

6 Gorky famously wrote about the *Cinématographe Lumière* at the Nizhni-Novgorod Fair in 1896 using the noms-de-plume I. M. Pacatus and A. Peshkov. An English translation of the article signed Pacatus was published in Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, George Allen & Unwin, London 1983 (3rd edition), pp. 407-409. For a German translation of the two articles and a short story about a prostitute being emotionally touched by the Lumière film DÉJEUNER DE BÉBÉ see »Maksim Gor'kij über den Cinématographe Lumière (1896)«, *KINtop*, no. 4, 1995, pp. 11-25.

7 See the reprint of »Mrs Bathurst« in *Aura*, vol. 2, no. 3, 1996, pp. 68, 69-78, including Jan Olsson's introduction to the story.

8 Walter Kollo et al, *The Girl on the Film: A New Musical Play in Three Acts*, Chappell, London 1913.

9 Pilar E. Marino, »Parellismo«, *Renacimiento Filipinos*, 14.6.1913, pp. 1604-1605,

translated as 'Parellism' in *Philippine Short Stories in Spanish*, University of the Philippines, Manila 1989.

10 Stephen Bottomore, *I Want to See This Annie Mattygraph: A Cartoon History of the Coming of the Movies*, Le Giornate del Cinema Muto / Indiana University Press, Gemona, Bloomington 1995.

11 Themes of this kind had been noted before the appearance of my book by cultural historian Yuri Tsivian. See Tsivian's book, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, University of Chicago Press, Chicago 1998.

12 Victor Appleton, *Tom Swift and His Wizard Camera; or, Thrilling Adventures While Taking Moving Pictures*, Grosset and Dunlap, New York 1912. This was number 14 in the *Tom Swift* series, and its real author was Howard R. Garis.

13 See the following references: Peter A. Soderbergh, »Birth of a Notion: Edward Stratemeyer and the Movies«, *Midwest Quarterly* 14, no. 1, October 1972, pp. 81-94; Sherrie A. Inness, »The Feminine En-Gendering of Film Consumption and Film Technology in Popular Girls' Serial Novels, 1914-1931«, *Journal of Popular Culture* 29, no. 3, Winter 1995, pp. 169-182; Anne Morey, »Acting Naturally: Juvenile Series Fiction About Moviemaking«, *Aura*, vol. 6, no. 2, 2000, pp. 90-112; Margaret Compton, »The Orphan as Filmmaker: Juvenile Series Fiction, 1912-1935«, a curated exhibition of books at the »Orphans of the Storm« conference, 1999.

14 See Frank Kessler, »Le Cinéma des Premiers Temps: Problèmes de Segmentation«, in: Jürgen E. Müller (ed.), *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*, vol. 2, Nodus, Münster 1995, pp. 195-205. Kessler uses the story as, in his words, a »fil conducteur« for his analysis.

15 An earlier version of the following section of this essay appeared as Stephen Bottomore, »Reflet du cinéma dans la fiction littéraire française«, *Archives*, no. 61/62, Avril/Mai 1995, pp. 12-20. For more on early cinema fiction see Jan Olsson's 1,000 word entry on moving picture fiction in: Richard Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London, forthcoming; Micheline Tremblay, »L'image du cinéma dans les romans Canadiens-Français de 1896 à 1930«, *Cinémas*, vol. 6, no. 1, Fall 1995, pp. 133-148.

16 Peter Carin, *Le Cinématographe*, Librairie G. Baranger fils, Paris 1897. Consisting of 10 pages, it is held in the Bibliothèque Nationale de France (BNF), which also preserves 5 other monologues and short stage works by Carin, all from 1897. The Bibliothèque de l'Arsenal preserves various works by him from 1897 to 1910. Carin's real name was A. Carpentier.

17 Stephen Bottomore, »Le thème du témoinage dans le cinéma primitif«, in: Pierre Guibbert (ed.), *Les Premiers Ans du Cinéma Français*, Institut Jean Vigo, Perpignan 1985, pp. 155-161.

18 For example see Nicholas Hiley, »The candid camera of the Edwardian tabloids«, *History Today*, August 1993, pp. 16-22; Susan Briggs, *Those Radio Times*, Weidenfeld and Nicolson, London 1981; Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New*, Oxford University Press, Oxford 1988.

19 One rare French book from this period uses the term ›cinématographe‹ in a metaphorical sense, rather than being about the cinema as such: Jean Joseph-Renaud, *Le Cinématographe du Mariage*, Ernest Flammarion, Paris 1897. Copies are held in the BNF and in my collection.

20 The series had started in *La Quinzaine* in November 1896, and was reprinted as a single volume later in 1897.

21 *Journal Amusant*, no. 2132, 10. 7. 1897.

22 *Bulletin de la Société caennaise de Photographie*, vol. 8, 1899, pp. 119-120: this journal survives in the collections of the Royal Photographic Society, now held by the National Museum of Photography Film and Television. A revised version of the poem appeared in Osseville's *Passe Temps Poétique Normand* (1904).

23 *Excelsior*, 19.12.1910.

24 Charles Beaumont Wicks, *The Parisian Stage: Alphabetical Indexes of Plays and*

Authors, vol. 5, University of Alabama Press, University, Ala. 1979. Meynet and Geffroy also wrote »Maman Gâteau« which, like »L'Auvergnate«, featured at the Théâtre de la République in 1896. Theatrical pieces by Meynet as sole author appeared in 1911 and 1913 (copies are held at the Bibliothèque de l'Arsenal), as well as his earlier »Les Volontaires de la Loire«, 1890. Incidentally, the first ever play about the cinema was Oskar Blumenthal and Gustav Kadelberg's »Hans Huckebein« (1897), which was on the theme of marital infidelity revealed through film. It was translated and performed in several different countries, though not in France to my knowledge.

25 *Le Monde Illustré*, no. 2219, 7. 10. 1899, p. 297, which also explains that ›the Auvergnate‹ (country bumpkin) of the title is a rather minor character – it is not clear if this was the innocent victim or not.

26 *Le Théâtre*, no. 22, October 1899, p. 2.

27 Quoted in *British Journal of Photography*, 13. 10. 1899, p. 649.

28 »Les souvenirs de Georges Monca«, *L'Image*, no. 9, 1932. This article also appears, translated but with no source given, in Riccardo Redi (ed.), *Pathé: Verso Il Centenario*, Di Giacomo, Pesaro 1988, p. 101. See also René Jeanne, *Cinema 1900*, Flammarion, Paris 1965, pp. 72-74, who calls Meynet »Frédéric« instead of »Fernand«.

29 Paul d'Ivoi, *La Justice du cinématographe*, G. Fayard, Paris n. d. The novel is undated, but appeared as number 18 in the series *Les Lavarède* which began in 1903. I own a copy. For more on this intriguing novel, see the informative note in Claude Beylie, »Curiosa Cinematografica«, *1895*, no. 13, December 1993, pp. 83-84. Incidentally, a Nick Carter story, »The Man in the Biograph«, is mentioned in the same issue of *1895*, and I can add that this appeared in the *New Nick Carter Weekly* (New York) no. 631, 30. 1. 1909; interestingly, another film-related story appeared in the same journal (no. 633) only 2 weeks later, »The Moving Picture Mystery; or, Nick Carter's Blindest Trial«. As for Paul d'Ivoi, I can add that he broached the subject of the cinematograph again in his *Le Corsaire Triplex* series, part II, chapter 11.

30 Reprinted in *Œuvres Complètes de Guillaume Apollinaire* (Balland, Paris 1966), and translated into English in Roger Shattuck (ed.), *Selected writings of Guillaume Apollinaire*, Havill Press, London 1950, and in *Sight and Sound*, July/October 1952. Incidentally, the last story in the series, »Le toucher à distance« concerns a false messiah, whose image appears around the world thanks to a television device. For more on Apollinaire and the cinema see also Francis Ramirez, Christian Rolot, »Guillaume Apolinnaire et le désir de cinéma«, *Cinémathèque*, no. 7, 1995, pp. 50-60.

31 For example, »Exploiting a hanging«, *Daily Mail*, 20. 12. 1897, p. 5.

32 *L'Illustration*, no. 2974, 24. 2. 1900, pp. 122-123; this was also published in a German translation in *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, no. 186, 8. 7. 1900, pp. 1-3. For more on this story, see: Roland Cosandey, »Delia im Kinematographen und der Burenkrieg – ein Text zur Wahrnehmung des Films um 1900«, *KINtop*, no. 6, 1997, pp. 11-27.

33 *Petit Journal*, supplément illustré, no. 635, 18. 1. 1903, p. 18.

34 Ivan Strannik, »Le cinématographe«, *Le Figaro*, reproduced in *Phono-Ciné-Gazette*, 1. 1. 1906, pp. 173-174.

35 Jean Giraudoux, »Au cinema«, *Le Matin*, 14. 12. 1908, p. 4, under a pseudonym; reprinted in *Les Contes d'un Matin*, Gallimard, Paris 1952. Giraudoux (1882-1944), French novelist and dramatist, combined his literary work with a long diplomatic career. His early novels include *Les Provinciales* (1909) and *Amica America* (1919), which relates a stay in the United States, a country with which he had a long relationship.

36 Charles Dornier, »Le cinématographe«, *Le Penseur*, vol. 10, no. 2, February 1910, pp. 56-60. Cited in Franz-Josef Albersmeier, *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur*, Reihe Siegen Bd. 49,

Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1985.

37 This story has something in common with an American example that I have found, which also concerns a parent seeing his son in a film, and dying with shock after this rediscovery: Herman Babson, »Jim«, *The Pilgrim*, January 1903, pp. 13-14.

38 *Argus Phono Cinéma*, 7.3.1908, p. 6.

39 *Kinematograph and Lantern Weekly*, 26. 6. 1913, p. 1008, which article noted that »[...] it sparkles with witty dialogue and has many ingenious situations.«

40 *La Cinématomagite*, Aux succès du XXe siecle, Paris 1907, held in the Bibliothèque Nationale de France, Département de Musique.

41 Pierre Souvestre, Marcel Allain, *Juve contre Fantômas* (Fayard, Paris 1911); reprinted: Livre de Poche, Paris 1967, chapter 25, pp. 281-285. I thank Michel de Moura for this reference and publication date.

42 For example, see the short story by H. S. Hall, »When the Indians came«, *Saint Nicholas*, vol. 41, April 1914, pp. 494-496.

43 *L'Echo du Cinéma*, issues of 26. 4., 10. 5. and 7. 6. 1912.

44 Louis Delluc, *La Jungle du Cinéma*, Impr. Ducros, Lefebvre et Colas, Paris 1921.

45 There is a non-French song about flikker, though without the sexual component: »The cinematograph«, published in New York in 1909, with lyrics by Joseph W. Herbert. It begins:

A melancholy gentleman desirous of a laugh
Took in the funny pictures on the cinematograph
His doctor recommended it to cure him of the dumps,
It cured him in a measure but it gave the man the jumps. (etc.)

FRANK KESSLER

Kafka, Brescia, die Aeroplane und die Kinematographie

September 1909 – drei junge Männer aus Prag genießen die Sommerfrische in dem Badeort Riva am Gardasee. »In das Idyll des Madonninabads platzte die Zeitungsmeldung herein [...], daß in Brescia das erste Flugmeeting stattfinde. – Aeroplane hatten wir noch nie gesehen, mit großer Begeisterung faßten wir den Entschluß, trotz knappen Kassenbestandes nach Brescia zu fahren.«[1] Treibende Kraft ist dabei offenbar Franz Kafka, der mit seinen Reisegefährten Max und Otto Brod die Fahrt aus Riva, das damals noch, ebenso wie Prag, zur k. u. k. Monarchie gehört, über die Grenze ins italienische Brescia antritt. Der Flugwettbewerb ist auch ein großes Medienereignis: Kafka selbst verfaßt einen Bericht, der am 29. September 1909 in gekürzter Fassung in der Prager Zeitung *Bohemia* erscheint und der, genau wie die eingangs zitierte Erinnerung Max Brods, in seiner ursprünglichen Fassung gleich zu Beginn auf einen anderen Zeitungsartikel verweist, der die drei Urlauber auf die Flugtage in Brescia aufmerksam macht:

> *La Sentinella Bresciana* vom 9. September meldet und ist davon entzückt: Wir haben in Brescia eine Volksmenge wie noch nie, wie nicht einmal zur Zeit der großen Wettfahrten der Automobile, die Fremden aus Venetien, Ligurien, Piemont, Toskana, Rom, ja bis aus Neapel, die großen Herrschaften aus Frankreich, England, Amerika drängen sich auf unseren Plätzen, in unseren Hotels, in allen Winkeln der privaten Wohnungen: alle Preise steigen ausgezeichnet; die Beförderungsmittel reichen nicht aus, um die Menge bis zum *circuito aereo* zu bringen; die Restaurationen auf dem Flugfeld können zweitausend Menschen vorzüglich bedienen, vor den vielen Tausenden müssen sie versagen, Militär wäre nötig, die Buffets zu schützen; auf den billigen Plätzen stehen fünfzigtausend Menschen den ganzen Tag.[2]

Doch nicht nur die Presse berichtet über dieses Großereignis, das sich über zwei Wochen bis zum 20. September hinzieht: Der Kinematograph ist zur Stelle, um der internationalen Öffentlichkeit auch einen visuellen Eindruck von den Flugtagen in Brescia zu vermitteln. Die italienische Firma Adolfo Croce & C. aus Mailand annonciert ihre Aufnahmen bereits am 8. sowie am 15. September 1909 in dem deutschen Branchenblatt *Der Kinematograph* und behauptet, ihren Kunden die »Exklusive Kinematographie des Ersten Internationalen Wettbewerbs für Luftschiffe u. Flugmaschinen, Brescia« anbieten zu können.[3] Die Anzeige wird bereits während der Flugtage geschaltet. Der

Auftrag hierzu ist also wahrscheinlich sogar noch vor Beginn der Veranstaltung bei der Redaktion des Düsseldorfer Blatts eingegangen. Dies allein belegt schon die Bedeutung des Ereignisses sowie die Hoffnung der Produktionsgesellschaft auf guten Absatz dieser Aufnahmen.

Eine (offenbar unvollständige) italienische Kopie mit Aufnahmen der Firma Croce fand sich in einer Sammlung von Nitrokopien, die Daniel N. Casagrande 2002 der Cineteca del Commune di Bologna übergab. Die Kopie wurde 2003 im Kopierwerk Immagine Ritrovata restauriert und im selben Jahr auf den Festivals Il Cinema Ritrovato (Bologna) und Le Giornate del Cinema Muto (Sacile) wiederaufgeführt.

Somit ergibt sich die außergewöhnliche Möglichkeit, das Zeugnis eines Schriftstellers und die kinematographische Dokumentation desselben Ereignisses im Zusammenhang betrachten zu können, zumal die überlieferten Aufnahmen sich in etwa auf die gleiche Phase der Veranstaltung beziehen wie der Bericht Kafkas. Dabei kann es nicht um einen Vergleich im eigentlichen Sinn gehen: Zu unterschiedlich sind die Zugangsweisen des Schriftstellers und des Kinematographen. Auch soll hier kein Beitrag zur Kafka-Forschung geliefert werden. Gegenstand der Untersuchung ist in erster Linie der frühe nicht-fiktionale Film. Dennoch verspricht die Gegenüberstellung von Literatur und Film Einblicke in jeweils spezifische mediale Sichtweisen – daß gerade der eifrige Kinogänger Kafka sich hier als Autor mit einem Großereignis beschäftigt, das aufgrund seiner internationalen Bedeutung auch das Interesse der Filmbranche auf sich zieht, verleiht der Sache allerdings einen besonderen Reiz.

Der Wettbewerb

Flugschauen wie die in Brescia werden zu ihrer Zeit auch als Beleg dafür angesehen, daß das Fliegen in neue Dimensionen vorstößt. Im Jahr 1909 werden ständig neue Hochleistungen erzielt: Flugdauer und -entfernungen nehmen ständig zu, und im Juli gelingt es Louis Blériot als Erstem, den Ärmelkanal zu überqueren. Die verschiedenen Wettbewerbe, die im Laufe dieses Jahres veranstaltet werden, sind regelrechte Leistungsschauen:

> Der enorme Fortschritt, den die Aviatik von Monat zu Monat gemacht hat, zeigt sich nicht zum mindesten darin, daß es im Hochsommer 1909 möglich wurde, eine gut bestrittene aviatische Konkurrenz zu veranstalten. Die Flugwoche, welche vom 22. bis 29. August in Reims stattfand, wurde von mehr als zwanzig Aviatikern mit einigen dreißig Maschinen bestritten.[4]

Die Flugtage in Brescia im September 1909 sind also nicht die erste Veranstaltung dieser Art in Europa: Schon kurz zuvor wurde eine Flugwoche in Reims

abgehalten, und die beiden international renommiertesten Aviatiker, der Franzose Louis Blériot und der Amerikaner Glenn Curtiss, reisten im Anschluß von dort nach Brescia.[5] Die zehn übrigen Teilnehmer stammen alle aus Frankreich und Italien. Sie konkurrieren um die folgenden Großen Preise:

1. Der Große Preis von Brescia für den Piloten, der fünfzig Kilometer in der kürzesten Zeit zurücklegt;
2. Der internationale Modigliani-Preis für den Piloten, der am höchsten fliegt;
3. Der internationale Passagierflugpreis für die schnellste Beförderung von einem oder zwei Passagieren auf einer Strecke von neun Kilometern;
4. Der Fliegende-Start-Preis für den Piloten, der nach einem Anlauf von hundert Metern einen Kilometer in der kürzesten Zeitspanne zurücklegt;
5. Der Oldofredi-Preis (ein Kilometer in der kürzesten Zeit);
6. Der Corriere-della-Sera-Preis für den Piloten, der zwanzig Kilometer in der kürzesten Zeit zurücklegt.[6]

Laut der Anzeige im *Kinematograph* dauert die Veranstaltung in Brescia vom 5. bis 20. September, doch bereits am 3. September finden die ersten Testflüge statt. Ebenfalls an diesem Tag wird der Programmablauf verkündet:

> Das Komitee legte nun auch die genauen Daten der Wettbewerbe fest. Der *circuito* sollte offiziell am 8. September, einem Mittwoch, eröffnet werden und bis zum Sonntag, den 12. September dauern, wobei die letzten Wettbewerbe und die Preisverleihungen am Sonntag, den 19. und Montag, den 20. auf dem Programm standen. Piloten, die an der Berliner Flugschau im September teilnehmen wollten, wurden für den 19. und 20. freigestellt, verzichteten aber auf das Privileg, an diesen beiden letzten Tagen in Brescia anzutreten.[7]

Hier wird deutlich, daß die Flugschau in Brescia Teil einer ganzen Reihe von Wettbewerben ist, wobei offenbar manche Aviatiker in einer regelrechten Tournee von einer Veranstaltung zur nächsten weiterziehen und um die Preisgelder konkurrieren. Der Hauptteil des Geschehens in Brescia konzentriert sich auf die Zeit zwischen dem 8. und dem 12. September, und tatsächlich verlassen unter anderem Blériot und Curtiss schon am 13. September die Stadt, letzterer bricht über Frankfurt nach Berlin auf.[8]

Auch an den eigentlichen Wettbewerbstagen wird nicht durchgehend geflogen, dennoch strömen die Zuschauer auf das Flugfeld. Am 8. und 9. September kann das Publikum zwar eine Reihe von Flügen bestaunen, doch muß es jeweils bis zum Nachmittag warten. Am 10. September machen die Windverhältnisse das Fliegen unmöglich. Am 11. September, dem Tag, an dem sich auch Kafka und seine beiden Freunde unter den Zuschauern befinden, gelingt Curtiss der Flug, mit dem er am Ende den Großen Preis gewinnt, während der italienische Marineleutnant Mario Calderara den Oldofredi-Preis erringt. Der zwölfte Tag, der laut Peter Demetz »allgemein als *giornata meravigliosa*« galt, bringt erneut zahlreiche Flüge und Rekordversuche.[9]

Nachdem am 13. September die bekanntesten Piloten Brescia verlassen haben, ereignet sich bis zu den beiden Finaltagen unter anderem wegen ungünstiger Witterungsbedingungen nicht allzu viel. Am 19. September gewinnt Mario Calderara auch den Corriere-della-Sera-Preis. Am 20. September, dem Tag, an dem der italienische König Vittorio Emmanuele III. den Wettbewerb besucht, entscheidet der Franzose Henri Rougier den Kampf um den Modigliani-Preis für sich.[10]

Am Ende der Veranstaltung werden die folgenden Preise und Auszeichnungen vergeben:

Der Große Preis von Brescia (über fünfzig Kilometer)
1. Preis (30000 Lire) Glenn Curtiss in 51'52"
2. Preis (10000 Lire) Mario Calderara 1:3'32"
3. Preis (5000 Lire) Henri Rougier 1:9'62 3/5"

Der internationale Modigliani-Preis (Höhe) Henri Rougier (5000 Lire) 198,50 Meter

Der internationale Passagierflugpreis (mindestens neun Kilometer) Mario Calderara mit einem Passagier 18'8 1/5"

Der Fliegende-Start-Preis (ein Kilometer)
1. Preis Glenn Curtiss 8 2/3"
2. Preis Alfred Leblanc 9 3/5"

Der Oldofredi-Preis (ein Kilometer) Mario Calderara 2'15 3/5"

Der Corriere-della-Sera-Preis (zwanzig Kilometer) Mario Calderara 21'43"

Der Pokal des Königs ging an Leutnant Calderara für seinen Fünfzig-Kilometer-Flug; die königliche Goldmedaille erhielten die Ingenieure Buzio und Restelli für die Konstruktion des Rebus-Motors, der von Calderara, Rougier und Moncher verwendet wurde.[11]

Die Flugschau in Brescia zieht – neben Kafka, den beiden Brüdern Max und Otto Brod sowie dem König samt Gefolge – eine Reihe von Prominenten an. Auch der Komponist Giacomo Puccini sowie der Schriftsteller Gabriele d'Annunzio befinden sich unter den Zuschauern. D'Annunzio, der 1910 seinen Roman *Forse che sì, forse che no* veröffentlicht, in dem das Fliegen eine wichtige Rolle spielt, macht in Brescia am 12. September seine erste Flugerfahrung: Erst nimmt er neben Curtiss in dessen Doppeldecker Platz, danach fliegt Mario Calderara mit ihm um den Flugplatz.[12]

Innovative Technik, Höchstleistungen von Mensch und Maschine, promi-

nente Besucher – damit ist der Circuito Aereo di Brescia zweifellos eine Veranstaltung, die das Interesse des breiteren Publikums und damit auch der Medien auf sich zieht. Was genau jedoch läßt sich von den vielfältigen Ereignissen in Schrift und Bild fassen? Worauf richtet sich der Blick des angehenden Schriftstellers Franz Kafka, worauf der des Kinematographen?

Kafka in Brescia

Kafkas Bericht über die Flugtage in Brescia ist alles andere als eine journalistische Auftragsarbeit. Den Erinnerungen Max Brods zufolge handelt es sich weit eher um eine Art literarische Fingerübung, um den Versuch, den Freund über die Herausforderung zu einem Wettstreit zwischen ihnen beiden zum Schreiben zu bringen:

> Ich verlangte von Franz, er möge all das, was er beobachten würde, sofort niederschreiben und in einem Artikel zusammenfassen. Durch die Idee eines sportlichen Zweikampfs zwischen ihm und mir machte ich ihm diese Idee schmackhaft. Auch ich wolle einen Artikel schreiben, und wir würden feststellen, wem die treffenderen Bemerkungen gelungen seien. Solche spielerische, fast kindliche Zielsetzungen verfehlten meist ihre Wirkung auf Kafka nicht. Namentlich machte es ihm großen Spaß, daß wir während des Ausflugs uns große Mühe gaben, unsere Aperçus voreinander zu verstecken, nichts von unserer Einstellung zu all dem, was wir sahen, zu verraten. Erst zum Schluß würde man sehen, wer den Vogel abgeschossen habe...[13]

Literaturhistorisch ist der auf diese Weise entstandene Artikel vor allem hinsichtlich der schriftstellerischen Arbeit Kafkas interessant, als Dokument aus dem Frühwerk, das meist mit Blick auf sein späteres Schreiben gelesen wird. Darüber hinaus markiert Kafkas Artikel auch den Beginn der literarischen Beschäftigung mit dem Thema der Aviatik überhaupt. Daneben ist er aber auch die Beschreibung eines öffentlichen Ereignisses, ein historisches Zeugnis, das sich auf ein datierbares und mit einer Vielzahl anderer Quellen belegbares Geschehen bezieht.[14]

Der Artikel Kafkas ist in der Form eines Reise- und Erfahrungsberichts gehalten, die in der *Bohemia* veröffentlichte Fassung beginnt mit den Worten: »Wir sind angekommen.«[15] Auch danach behält er die Erzählperspektive dieses Gruppensubjekts bei (die Vornamen Otto und Max werden im Text genannt), das auch den übrigen Zuschauern gegenüber eine gewisse Distanz markiert (in bezug auf das Publikum verwendet Kafka meist das unpersönliche »man«). In einigen 1909 nicht veröffentlichten Passagen gleich zu Beginn des Berichts erscheinen die Menschenmassen in Brescia und die organisatorischen Folgen, von denen ja bereits in dem Artikel in der *Sentinella Bresciana* die Rede ist, als geradezu bedrohlich:

> Als meine Freunde und ich diese Nachrichten lesen, bekommen wir Mut und Angst zugleich. Mut: denn wo ein so schreckliches Gedränge ist, pflegt alles hübsch demokratisch zuzugehen, und wo gar kein Platz ist, muß man ihn nicht suchen. Angst: Angst vor der italienischen Organisation derartiger Unternehmungen, Angst vor den Komitees, die sich um uns sorgen werden, Angst vor den Eisenbahnen, denen die *Sentinella* vierstündige Verspätungen nachzurühmen weiß. [...]
> Noch als wir in das schwarze Loch des Bahnhofs in Brescia einfahren, wo die Menschen schreien, als brenne der Boden, ermahnen wir einander ernsthaft, was auch geschehen sollte, uns immer beisammen zu halten. Fahren wir nicht mit einer Art Feindschaft ein?[16]

Auch der Transport aus der Stadt hin zum Flugfeld erweist sich als schwierig. Die drei Prager benutzen die zu diesem Zweck eingerichtete Straßenbahn. Doch wie Peter Demetz schreibt: »Die neue, eigens aus Belgien kommende Dampftramway, die Abhilfe bei den Transportproblemen schaffen sollte, verschärfte diese noch zusehends.«[17] Die Straße, die zum Ort der Veranstaltung führt, ist hoffnungslos überlastet durch die verschiedenen Fahrzeuge, die sich hier drängen. Kafka schildert anschaulich das Verkehrschaos (die Passage fehlt allerdings ebenfalls in der gedruckten Fassung von 1909):

> Das Flugfeld liegt in Montechiari, mit der Lokalbahn, die nach Mantua fährt, ist es in einer kleinen Stunde zu erreichen. Diese Lokalbahn hat sich auf der allgemeinen Landstraße einen Schienenstrang vorbehalten, auf dem sie ihre Züge nicht höher, nicht tiefer als der übrige Verkehr bescheiden hinfahren läßt zwischen Radfahrern, die mit fast geschlossenen Augen in den Staub hineinfahren, zwischen den vollständig unbrauchbaren Wagen der ganzen Provinz – die Passagiere aufnehmen, wie viele man will, und die überdies noch rasch sind, man kann es nicht begreifen – und zwischen den oft ungeheuren Automobilen, die losgelassen sich förmlich augenblicklich überschlagen wollen mit ihren in der Schnelligkeit einfältig gewordenen vielfachen Signalen.
> Bisweilen verläßt einen die Hoffnung, mit diesem jämmerlichen Zug bis zum *circuito* zu kommen, ganz und gar.[18]

Und auch am Veranstaltungsort selbst setzt sich das Chaos fort (diese Passage findet sich im einleitenden Absatz der gedruckten Fassung):

> Ungeheure, in ihren Wägelchen fett gewordene Bettler strecken uns ihre Arme entgegen, man ist in der Eile versucht, über sie zu springen. Wir überholen viele Leute und werden von vielen überholt. Wir schauen in die Luft, um die es sich ja hier handelt. Gott sei Dank, noch fliegt keiner! Wir weichen nicht aus und werden doch nicht überfahren. Zwischen und hinter den tausend Fuhrwerken und ihnen entgegen hüpft italienische Kavallerie. Ordnung und Unglücksfälle scheinen gleich unmöglich.[19]

Der Text hat somit einen deutlich subjektiv eingefärbten Ton, er berichtet von Beobachtungen, die immer wieder einen geradezu widersprüchlichen oder

paradoxen Charakter haben (»vollständig unbrauchbare Wagen [...] – die Passagiere aufnehmen, wie viele man will«; »in ihren Wägelchen fett gewordene Bettler«; »Ordnung und Unglücksfälle scheinen gleich unmöglich«). Kafka nimmt ganz gewiß nicht die Haltung eines Journalisten ein, der seinen Lesern das ›Wer-wann-was-wo-wie-warum‹ eines Ereignisses vermitteln will. Der Artikel handelt vielmehr von Erfahrungen und Wahrnehmungen, von assoziativem Erleben und einfühlender Anschauung. Wenn es sich, wie Brod es darstellt, hier tatsächlich in erster Linie um einen freundschaftlichen Wettstreit zweier Schriftsteller handelt, dann erklärt dies Kafkas offensichtliche Suche, wo nicht nach »treffenden Bemerkungen« und »Aperçus«, so doch nach überraschenden Formulierungen und unerwarteten Wendungen.

Einmal auf dem Flugfeld angekommen, richtet sich die Aufmerksamkeit Kafkas und seiner Begleiter auf die Aviatiker, auf deren Maschinen sowie auf die – zunächst eher spärlichen – Aktivitäten der Wettbewerbsteilnehmer. Tatsächlich weht am Morgen des 11. September zunächst eine grüne Flagge, welche ankündigt, daß nicht geflogen werden kann, doch nach Unmutsbekundungen seitens der Zuschauer folgt erst eine weiße: »Vielleicht wird geflogen«, schließlich eine rote: »Wir fliegen«.[20] Zunächst geschieht also wenig: Die Hangars stehen da »wie geschlossene Bühnen wandernder Komödianten«:[21]

> Auf ihren Giebelfeldern stehn die Namen der Aviatiker, deren Apparate sie verbergen, darüber die Trikolore ihrer Heimat. Wir lesen die Namen Cobianchi, Cagno, Rougier, Curtiss, Moncher (ein Tridentiner, der italienische Farben trägt, er vertraut ihnen mehr als unsern), Anzani, Klub der römischen Aviatiker. Und *Blériot*? fragen wir. Blériot, an den wir die ganze Zeit über dachten, wo ist Blériot?[22]

Glenn Curtiss sitzt, gemächlich den *New York Herald* lesend, vor seinem Hangar: »Fliegen will er heute offenbar nicht.«[23] Nur Henri Rougier, »ein kleiner Mensch mit auffallender Nase«, ist »in äußerster, etwas unklarer Tätigkeit, er wirft die Arme mit den stark bewegenden Händen, betastet sich im Gehen überall, schickt seine Arbeiter hinter den Vorhang des Hangars, ruft sie zurück, geht selbst, alle anderen von sich drängend, hinein«.[24]

Laut dem von Hartmut Binder auf Grundlage zeitgenössischer Zeitungsberichte rekonstruierten Tagesverlauf werden am Vormittag nur Blériot und Rougier aktiv.[25] Blériot versucht vergeblich zu starten, Rougier prüft die Motoren. Das »elegante Publikum« trifft gegen 14 Uhr, zum offiziellen Wettflugbeginn, ein. Doch erst ab 16 Uhr kommt der Wettkampf in Gang. Blériot dreht mehrere Platzrunden, und Curtiss absolviert zwischen 17.30 und 18.30 Uhr seinen Flug, mit dem er den Großen Preis gewinnt. Anschließend, als Kafka und seine Freunde den Platz bereits verlassen, steigt Rougier auf und übertrifft mit einer Flughöhe von 117 m mühelos seinen Konkurrenten Blériot.

Kafkas Interesse gilt ganz besonders Louis Blériot. In Brescia laboriert er noch an den Folgen eines Absturzes während der Flugtage in Reims und ist dadurch möglicherweise nicht ganz auf der Höhe seines Könnens – er gewinnt jedenfalls keinen der Preise.[26] Kafka betont, wie klein Blériots Flugzeug den Zuschauern erscheint und porträtiert den Piloten in seiner Maschine:

> Schon sitzt Blériot auf seinem Sitz, hält die Hand auf irgendeinem Hebel, läßt aber noch die Mechaniker gewähren, als seien sie überfleißige Kinder. Er schaut langsam zu uns her, schaut von uns weg und wieder anderswohin, behält aber den Blick immer bei sich. Er wird jetzt fliegen, nichts ist natürlicher. Dieses Gefühl des Natürlichen mit dem gleichzeitigen, allgemeinen Gefühl des Außerordentlichen, das sich von ihm nicht abhalten läßt, gibt ihm diese Haltung.[27]

Nach langem Warten und einer Reihe vergeblicher Versuche, den Motor zum Laufen zu bringen (»Aber der Motor ist unbarmherzig, wie ein Schüler, dem man immer hilft, die ganze Klasse sagt ihm ein, nein, er kann es nicht, immer wieder bleibt er stecken, immer wieder bei der gleichen Stelle bleibt er stekken, versagt.«),[28] kann Blériot endlich aufsteigen. Erneut beschreibt Kafka die Spannung, die sich aus dem Verhältnis zwischen Mensch und Maschine ergibt, das Einswerden beider (das »Gefühl des Natürlichen«) wie auch die Zerbrechlichkeit dieser Beziehung (das »Gefühl des Außerordentlichen«):

> [...] und Blériot ist in der Luft, man sieht seinen geraden Oberkörper über den Flügeln, seine Beine stecken tief als Teil der Maschinerie. [...] Und alles sieht mit gerenktem Hals, wie der Monoplan schwankt, von Blériot gepackt wird und sogar steigt. Was geschieht denn? Hier oben ist zwanzig Meter über der Erde ein Mensch in einem Holzgestell verfangen und wehrt sich gegen eine freiwillig übernommene unsichtbare Gefahr.[29]

Ganz anders behandelt Kafka den Flug des Amerikaners Glenn Curtiss bei dessen erfolgreichem Versuch, den Großen Preis von Brescia zu gewinnen. Hier gibt es keinen Kampf, keine Gefahr, keine Unsicherheit, kein Schwanken. Curtiss, so scheint es, erfüllt geradezu emotionslos seine Aufgabe, professionell, mit unterkühlter Präzision. Auch Kafkas Beschreibung ist hier eher sachlich und distanziert. Curtiss gebührt Anerkennung, er erntet aber keine Bewunderung.

> Er kommt um den Signalmast herum und wendet gleichgültig gegen den Lärm der Begrüßung, geradeaus dorthin, von wo er gekommen ist, um nur schnell wieder klein und einsam zu werden. Er führt fünf solche Runden aus, fliegt fünfzig Kilometer in neunundvierzig Minuten und vierundzwanzig Sekunden und gewinnt damit den großen Preis von Brescia, dreißigtausend Lire. Es ist eine vollkommene Leistung, aber vollkommene Leistungen können nicht gewürdigt werden, vollkommener Leistungen hält sich am Ende jeder für fähig, zu vollkommenen Leistungen scheint kein Mut nötig. Und während Curtiss allein dort über den Wäldern arbeitet, [...] hat die Menge ihn fast vergessen.[30]

Dies ist im übrigen die einzige Stelle in dem Artikel, an der Kafka seiner ›Chronistenpflicht‹ als Berichterstatter von einem Wettkampf nachkommt und dem Leser den Namen des Siegers, die Siegeszeit sowie die Höhe des Preisgelds mitteilt. Mit dem relativierenden Kommentar zu Curtiss' Leistung nimmt Kafka jedoch gleich wieder eine andere, eher subjektive Haltung ein. Curtiss, der »arbeitet«, steht eindeutig im Gegensatz zu Blériot, der sich, »in einem Holzgestell verfangen«, freiwillig einer Gefahr aussetzt. Curtiss' Erfolg löst keine Begeisterung aus, selbst der Applaus nach seiner Landung gehört nicht eindeutig ihm allein, er mag ebensogut Blériot oder Rougier gelten.[31] Kafkas Sympathien liegen deutlich bei Blériot, dem damals nicht nur wegen seiner Kanalüberquerung, sondern vielleicht auch gerade wegen seiner zahlreichen Abstürze und Unfälle wohl in Europa populärsten Aviatiker.

Die Flugaktivitäten konzentrieren sich an diesem 11. September auf den Nachmittag. Während der langen Wartezeiten richtet Kafka offenbar seine Aufmerksamkeit genau wie die übrigen Zuschauer auf die andere Attraktion des Flugtreffens: die prominenten Besucher, die sich auf den Tribünen ein Stelldichein geben.

Man zeigt einander die Principessa Laetitia Savoia Bonaparte, die Principessa Borghese, eine ältliche Dame, deren Gesicht die Farbe dunkelgelber Weintrauben hat, die Contessa Morosini. Marcello Borghese ist bei allen Damen und keiner, er scheint von der Ferne ein verständliches Gesicht zu haben, in der Nähe aber schließen sich seine Wangen über den Mundwinkeln ganz fremd. Gabriele d'Annunzio, klein und schwach, tanzt scheinbar schüchtern vor dem Conte Oldofredi, einem der bedeutendsten Herren des Komitees. Von der Tribüne schaut über das Geländer das starke Gesicht Puccinis mit einer Nase, die man eine Trinkernase nennen könnte.[32]

Die alles in allem wenig schmeichelhaften Porträts italienischer Adliger und Künstler, die Kafka zeichnet, stehen, wie so vieles in diesem Artikel, in deutlichem Gegensatz zu allen journalistischen Gepflogenheiten. Die Anwesenheit solch prominenter Persönlichkeiten bietet den Reportern ja nicht nur die Möglichkeit, auch an Tagen, an denen nicht geflogen werden kann, ihren Lesern Interessantes zu berichten, sie wertet natürlich auch die Veranstaltung als solche auf. Den Prominenten wiederum bestätigt das Interesse an ihrer Person die eigene Bedeutung. So stellt d'Annunzio sich bereitwillig den Photographen für Aufnahmen zur Verfügung und posiert vor den Flugmaschinen.[33] Kafkas maliziöse Charakterisierung des berühmten Schriftstellers kontrastiert mit den Artikeln der Berufsjournalisten, für die d'Annunzio mit seiner Anwesenheit dem Ereignis zusätzlichen Glanz verleiht.

Auch hier ist Kafkas Blick nicht der eines Berichterstatters, der gebildete Leser unterhaltsam über Verlauf und Umstände einer Veranstaltung informieren will. Das Ende des Wettkampftags erleben er und seine Freunde gar nicht mehr mit. Als Rougier sich aufmacht, einen neuen Höhenrekord aufzustellen, müssen sie die Rückreise antreten und das Flugfeld verlassen. Wie

Der Kinematograph

Organ für die gesamte Projektionskunst.

No. 141. Düsseldorf, 8. September. 1909.

Verkauf: Teleph. 17-56. Fabrik: Teleph. 48-19. Manufaktur kinematographischer Films Telegramm-Adresse: PHOTOCROCE-MILANO.

Adolfo Croce & C., Mailand

Fabrik-Gebäude: Via Carlo Ravizza, 19; Via Vittoria Colonna, 40. Comptoir und Verkauf: Via Giuseppe Revere 15

Exklusive Kinematographie des

:: Ersten Internationalen Wettbewerbs :: für Luftschiffe u. Flugmaschinen, Brescia

vom 5. bis 20. September 1909.

Hierdurch teilen wir unserer verehrten Kundschaft einstweilen mit, dass wir uns das **ausschliessliche Aufnahmerecht** des einzig dastehenden „Ersten Internationalen Wettbewerbs für Luftschiffe und Flugmaschinen", welcher vom 5. bis 20. September a. c. in Brescia abgehalten werden wird, gesichert haben.

An Hand von speziellen Vereinbarungen, welche wir mit dem Organisations-Komitee getroffen haben, ist es absolut ausgeschlossen, dass eine andere Filmsfabrik dieses interessante Sportereignis kinematographieren kann, da es von seiten der Behörde offiziell verboten ist, andere kinematographische Maschinen, ausser den unsrigen, in den Sportplatz einzuführen. — Wir machen deshalb jetzt schon speziell darauf aufmerksam, anderen eventuellen Offerten dieses interessanten Wettbewerbs kein Gehör schenken zu wollen, da es sich nur um **minderwertige Aufnahmen**, welche lediglich ausserhalb des Sportplatzes gemacht werden können, handeln kann.

Wir halten es für überflüssig, weiter über die ausserordentlich wichtige Bedeutung dieses internationalen Sport-Ereignisses zu sprechen, denn jedermann ist es bereits bekannt, dass an demselben die berühmtesten Aviateure mit den erstklassigsten Flugmaschinen und Luftmaschinen teilnehmen werden. Es genügt schon, nur auf einige dieser sportlichen Persönlichkeiten aufmerksam zu machen, wie z. B.: **Blériot**, der Besieger des Aermel-Kanals, **Latham, Farman, Delagrange, die Leutnants Calderara und Savoia**, sowie **Guido Moncher** und viele, viele andere. Ausserdem wurde auch bereits das Erscheinen von **S. M. des Königs von Italien** und **I. M. der Königin-Mutter** zugesichert.

Wir selbst haben bereits alle Vorbereitungen für die Fabrikation getroffen, und werden eine Anzahl tüchtiger, geschulter Operateure mit erstklassigen Maschinen während der ganzen Dauer der Sportfeste in Brescia halten, sodass wir für eine rasche und wirksame Veröffentlichung verschiedener Films, die die einzelnen Phasen wiedergeben werden, garantieren können. Heute ist es uns noch nicht möglich, anzugeben, wie viele Serien wir von diesen Veranstaltungen veröffentlichen werden, da dieses von dem Gang der Ereignisse abhängt.

Auf jeden Fall dürfte es in ihrem Interesse gelegen sein, sich sofort für die erste Serie vormerken zu lassen und uns reguläre Bestellung zu überschreiben. Die genaue Länge des ersten Film werden wir s. Zt. noch bekanntgeben, da wir dies jetzt noch nicht bestimmen können. Der Preis dieses Films ist auf **Frs. 1,25 p. Mtr.**, wie gewöhnlich, festgesetzt.

Aufträge werden genau der Reihenfolge des Einganges nach erledigt und nur in feste Rechnung gegen Voreinsendung einer Anzahlung von Frcs. 200 akzeptiert. Bestellungen ohne Anzahlung werden nicht berücksichtigt.

Telegramm-Wort: „AROPLANI" Telegrammwort: „AROPLANI"

Man bittet alle Bestellungen zu adressieren an:

ADOLFO CROCE & C., MILANO, Via Giuseppe Revere, 15.

Hanns Zischler bemerkt, gelingt es Kafka hier, »die Teilhabe an einem großen mechanischen Spektakel als eine Vision unter Einbeziehung der Zuschauer zu beschreiben«.[34] Kafka schildert die Ereignisse des 11. September 1909 als Schriftsteller, nicht als Chronist.

Der Kinematograph in Brescia

Als die Manufaktur kinematographischer Films Adolfo Croce & C., Mailand, am 8. September 1909 ihre erste Anzeige für ihre Aufnahmen der Flugtage in Brescia auf der Titelseite des Düsseldorfer Fachblatts *Der Kinematograph* schaltet, hat also der eigentliche Wettbewerb noch nicht einmal begonnen. Für die Firma geht es dabei offenbar nicht nur darum, die deutschen Kinobesitzer auf ihre noch nicht fertig gedrehten Filme hinzuweisen, sondern auch um die Markierung des Terrains. Gleich mehrfach wird auf die Exklusivität des angebotenen Materials hingewiesen. Man teilt der prospektiven Kundschaft mit, »[...] dass wir uns das *ausschliessliche Aufnahmerecht* [...] gesichert haben.«[35] Doch wie auch die Firma Croce weiß, bietet ein solches Exklusivrecht keinerlei Garantie, daß nicht doch Filme anderer Anbieter auf den Markt kommen:

> An Hand von speziellen Vereinbarungen, welche wir mit dem Organisations-Komitee getroffen haben, ist es absolut ausgeschlossen, dass eine andere Filmfabrik dieses interessante Sportereignis kinematographieren kann, da es von seiten der Behörde offiziell verboten ist, andere kinematographische Maschinen, ausser den unsrigen, in den Sportplatz einzuführen. – Wir machen deshalb jetzt schon speziell darauf aufmerksam, anderen eventuellen Offerten dieses interessanten Wettbewerbs kein Gehör schenken zu wollen, da es sich nur um *minderwertige Aufnahmen*, welche ausserhalb des Sportplatzes gemacht werden können, handeln kann.[36]

Derlei ist in der Frühzeit des Films keine Seltenheit. Exklusive Aufnahmerechte bei Veranstaltungen können nur innerhalb eines abgegrenzten Bereichs gelten und einigermaßen wirkungsvoll überwacht werden.[37] Im freien Gelände jedoch lassen sich die Konkurrenten nicht daran hindern, ihre Kameras zu installieren. Bei einer Flugveranstaltung ist natürlich der Himmel über dem Flugfeld auch von außerhalb der Absperrungen leicht zu filmen. Zwei italienische Konkurrenten der Firma Croce bieten 1909 Aufnahmen des Ereignisses an: Cines offeriert IL CIRCUITO AEREO DI BRESCIA, Ambrosio IL CIRCUITO DI BRESCIA.[38] Diese Filme sind heute verschollen, so daß sich nicht feststellen läßt, ob die Operateure der Konkurrenz tatsächlich das Ereignis nur von außerhalb des Fluggeländes drehen konnten oder ob es ihnen nicht vielleicht doch gelungen ist, ihre Kameras einzuschmuggeln.

Die Firma Croce bietet unter dem Titel AVIAZIONE A BRESCIA eine zweiteilige Serie an: 1. PRIMA GIORNATA DELLE GARE DI AVIAZIONE; 2. PRIMO CIRCUI-

TO AEREO. Nur der zweite Teil ist erhalten.[39] Er berichtet vor allem von den Ereignissen des 11. September 1909, dem Tag, an dem auch Kafka zusammen mit Max und Otto Brod den Wettkampf verfolgen.

Laut der Anzeige im *Kinematograph* beabsichtigt die Produktionsfirma, mehrere Serien herzustellen und strebt an, die Aufnahmen so bald es geht den Kunden zur Verfügung zu stellen. Das Inserat verspricht umfassende Berichterstattung und Aktualität:

> Wir selbst haben bereits alle Vorbereitungen für die Fabrikation getroffen, und werden eine Anzahl tüchtiger, geschulter Operateure mit erstklassigen Maschinen während der ganzen Dauer der Sportfeste in Brescia halten, sodass wir für eine rasche und wirksame Veröffentlichung verschiedener Films, die die einzelnen Phasen wiedergeben werden, garantieren können. Heute ist es uns noch nicht möglich, anzugeben, wie viele Serien wir von diesen Veranstaltungen veröffentlichen werden, da dieses von dem Gang der Ereignisse abhängt.[40]

Aus dem Anzeigentext läßt sich auf die Schwierigkeiten beim Vermarkten von Aufnahmen derartiger Ereignisse schließen: Der Anbieter kann zum Endprodukt keine genauen Angaben machen, da aber auch größtmögliche Aktualität angestrebt wird, kann man nicht bis zum Ende der Veranstaltung warten und erst dann die Filme bewerben. Nicht einmal die Kosten, die auf den Kunden zukommen, lassen sich genau beziffern. Einzig der Meterpreis (»Frs. 1,25 p. Mtr., wie gewöhnlich«)[41] ist bekannt: »Die genaue Länge des ersten Film [sic] werden wir s. Zt. noch bekannt geben, da wir dies jetzt noch nicht bestimmen können.«[42] Der Auswerter muß also auf die Anziehungskraft des Ereignisses selbst vertrauen, da weder die Qualität der Aufnahmen, noch deren Länge, ja nicht einmal die Anzahl von Einzelfilmen der angekündigten Serie bekannt ist. Darum gilt es, die Filme möglichst kurze Zeit nach der Veranstaltung vorzuführen, und der Hersteller nutzt dies aus – Croce nimmt Vorbestellungen nur gegen Vorauskasse entgegen, wobei die frühen Besteller im Vorteil sind. Die Unwägbarkeiten bei der Herstellung und dem Vertrieb von Aktualitäten-Filmen werden also zumindest teilweise auf den Auswerter abgewälzt:

> Aufträge werden genau der Reihenfolge des Einganges nach erledigt und nur in feste Rechnung gegen Voreinsendung einer Anzahlung von Frs. 200 akzeptiert. Bestellungen ohne Anzahlung werden nicht berücksichtigt.[43]

Obwohl in der Anzeige der Anspruch erhoben wird, in den Filmen die verschiedenen Phasen des Wettkampfs wiederzugeben, fehlt in dem erhaltenen Material jeglicher Hinweis darauf, wann genau die Aufnahmen entstanden sind. Das ist allerdings beim frühen Aktualitäten-Film durchaus nicht unüblich, zumal die Bilder ja in jedem Fall erst einige Zeit nach dem Ereignis gezeigt werden können und damit auf ein Publikum treffen, das bereits aus der

Presse über dessen Verlauf unterrichtet ist. Daß Croce offenbar keine Filme über den zweiten Teil des Flugwettbewerbs drehen ließ, ist bemerkenswert, da zumindest aus italienischer Sicht nicht nur der Erfolg Mario Calderaras beim Flug um den Corriere-della-Sera-Preis, sondern zudem noch der Besuch des Königs zum Abschluß der Veranstaltung durchaus auf Interesse stoßen müßte. Möglicherweise ist die Zahl der Vorbestellungen hinter den Erwartungen der Produktionsfirma zurückgeblieben und hat diese dazu bewegt, auf weitere Aufnahmen zu verzichten.

In der Anzeige versucht die Firma Croce, ihre Kunden mit der Behauptung zu beeindrucken, weitere Erklärungen zur Bedeutung des Ereignisses seien eigentlich nicht nötig. Nicht nur die Namen der Piloten (wobei nicht alle der Genannten in Brescia tatsächlich antreten), sondern auch der Hinweis auf die wahrscheinliche Anwesenheit von Mitgliedern des italienischen Königshauses werden als Verkaufsargumente angeführt:

> Wir halten es für überflüssig, weiter über die ausserordentlich wichtige Bedeutung dieses internationalen Sport-Ereignisses zu sprechen, denn jedermann ist es bereits bekannt, dass an demselben die berühmtesten Aviateure mit den erstklassigsten Flugmaschinen und Luftmaschinen teilnehmen werden. Es genügt schon, nur auf einige dieser sportlichen Persönlichkeiten aufmerksam zu machen, wie z.B.: Blériot, der Besieger des Aermel-Kanals, Latham, Farman, Delagrange, die Leutnants Calderara und Savoia, sowie Guido Moncher und viele, viele andere. Ausserdem wurde auch bereits das Erscheinen von S. M. des Königs von Italien und I. M. der Königin-Mutter zugesichert.[44]

Umso erstaunlicher ist es, daß die zum Zeitpunkt der Aufnahmen anwesenden Prominenten – von denen Kafka ja berichtet – in dem erhaltenen Film nicht zu sehen sind und es auch in den sonstigen verfügbaren Dokumenten keinerlei Hinweise auf entsprechende Bilder gibt. Soweit bekannt existieren weder von den Vertretern der italienischen Aristokratie noch von Puccini oder d'Annunzio (der sich ja offenbar durchaus bereitwillig hat photographieren lassen) Filmaufnahmen, die sie auf den Flugtagen von Brescia zeigen. Dafür sind jedoch die Aviateure und ihre Flugmaschinen ausführlich zu sehen.

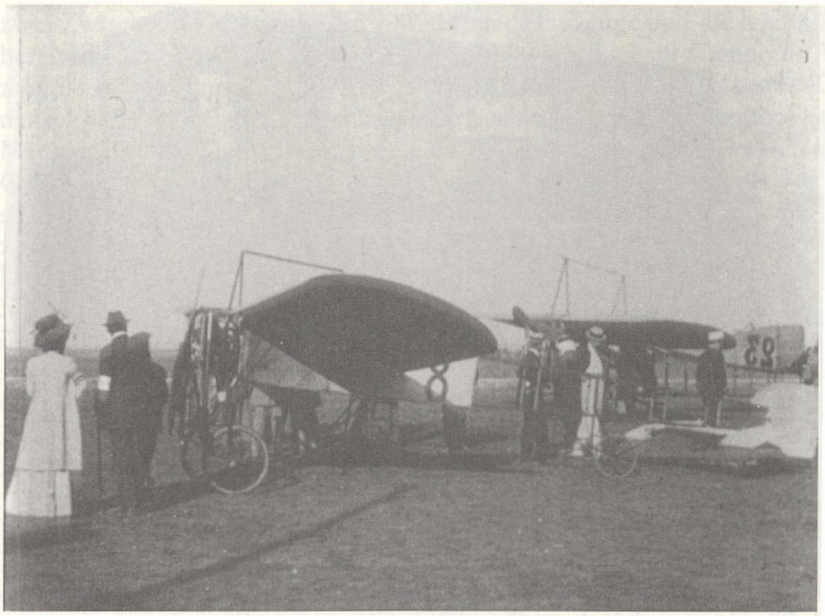
Dem erhaltenen Material nach zu schließen, entspricht die Folge der Sequenzen in AVIAZIONE A BRESCIA – PRIMO CIRCUITO AEREO im großen und ganzen dem gängigen Aufbau früher nicht-fiktionaler Filme.[45] Er gliedert sich in mehrere Teile, die einer gewissen narrativen Logik folgen: Ankunft der Flugmaschinen und letzte Vorbereitungen, Präsentation einiger Aviatiker, technische Einrichtungen (Signalmasten und Windgeschwindigkeitsmesser), der eigentliche Flugwettbewerb mit einigen Resultaten und zum Abschluß ein Schwenk entlang der Tribünen.[46]

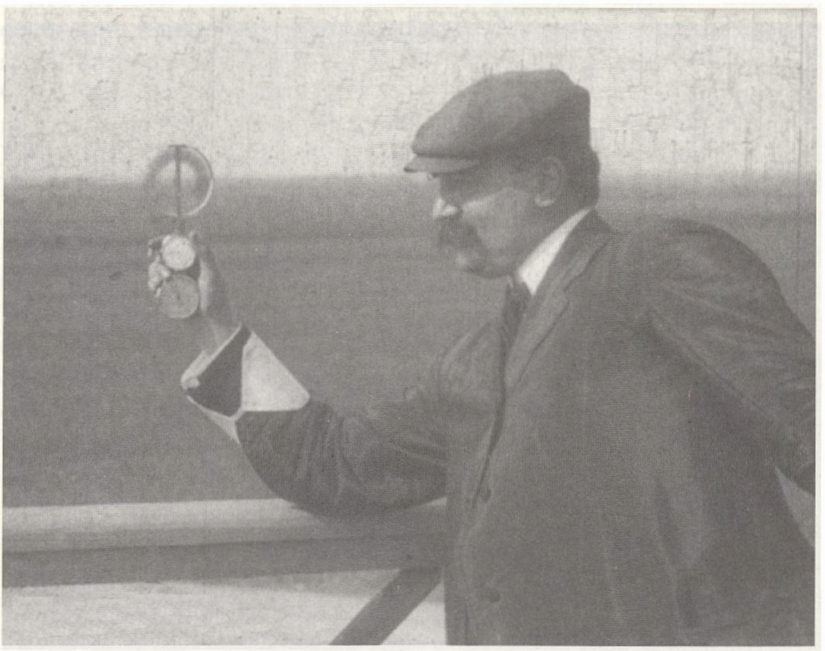
Damit werden verschiedene Etappen der Veranstaltung in einer zeitlichen Folge präsentiert. Zu Beginn der erhaltenen Kopie, nach dem Haupttitel und

zwei Zwischentiteln, welche die Ankunft der Flugzeuge und die letzten Vorbereitungen ankündigen (Titel: »Arrivo degli aeroplani sul Campo di Aviazione«; »Gli ultimi preparativi«), transportieren Arbeiter eine große Kiste, danach sieht man eine Flugmaschine, die noch ohne Flügel von einer Gruppe Männer über das Gelände gefahren wird. Im folgenden Abschnitt treten erst Curtiss, dann Rougier in Erscheinung (Titel: »Curtiss«; »Rougier«), danach sieht man jeweils die Flugmaschinen. Auch Curtiss selbst ist zu erkennen, zusammen mit einer (seiner?) Frau sowie zwei Offiziellen. Nach der Titelliste, die Aldo Bernadini dokumentiert, werden direkt anschließend auch Blériot und Cobianchi präsentiert, doch die entsprechenden Aufnahmen sind in der erhaltenen Kopie erst später zu sehen. Es folgt stattdessen ein Flugversuch Calderaras und Bilder seiner durch den Absturz beschädigten Maschine (Titel: »L'aeroplano di Calderara attera dopo un breve volo e s'infrange«).[47] Danach zeigt der Film in einer Art Zwischenspiel die Signalanlage sowie eine Demonstration der Windgeschwindigkeitsmessung (Titel: »Le segnalazioni«; »Come si controlla la velocità del vento«). Als erste Aufnahmen vom eigentlichen Wettbewerb vermeldet ein Zwischentitel die Leistung Rougiers im Höhenflug (Titel: »Rougier vola a 116 m d'altezza«). Aufnahmen vom Start der Maschine und mehrere Einstellungen seines Flugzeugs während des Flugs sowie der Landung illustrieren diesen Flug. Danach sieht man das Wechseln eines Propellers (laut der Titelliste Bernadinis an der Maschine Anzanis, doch der entsprechende Titel fehlt in der Kopie). Erst anschließend erfolgt die Präsentation von Blériot und Cobianchi (Titel: »Blériot«, »Cobianchi«). Auf Cobianchis Maschine turnt ein kleiner Affe herum, und vor Blériots Maschine bekommt ein Mann einen Schlag des Propellers ab. Dann behandelt der Film das Duell der beiden Aviateure Blériot und Curtiss: Zunächst sieht man Blériot bei seinem Versuch, den Großen Preis zu gewinnen (Titel: »Blériot concorre al Gran Premio di Brescia«), dann Curtiss bei seinem Siegesflug (Titel: »Curtiss alla gara del Gran Premio di Brescia copre 50 km in 49'24"«). Gezeigt werden jeweils Startvorbereitungen und Aufnahmen während des Fluges, vor allem Bilder von der Umrundung der Zielstange. Den Abschluß der Kopie bildet ein (fragmentarischer) Schwenk über die Tribüne. Inwieweit diese Schnittfolge (oder nicht doch die von Bernadinis Titelliste abzuleitende) den zeitgenössischen Kopien entspricht, läßt sich anhand der Materiallage nicht sagen.

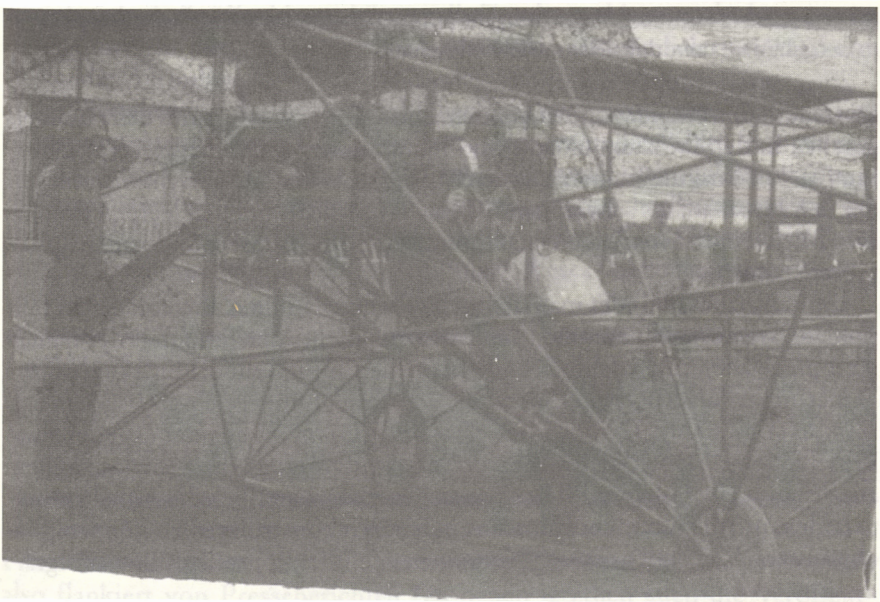
Deutlich ist jedoch, daß der Film keinesfalls eine rekonstruierbare Chronologie der Ereignisse wiedergibt – oder wiederzugeben behauptet. Er zeigt die Aviateure in Bewegung und die Aeroplane im Flug, die fragilen Konstruktionen der Maschinen und die Mechaniker bei der Arbeit. Der Kinematograph fängt verschiedene Aspekte der Veranstaltung ein. Er bietet dem Zuschauer die Möglichkeit, »sich ein Bild zu machen«, mit eigenen Augen die berühmten Piloten und ihre Maschinen zu sehen. Nicht der Nachrichtenwert der Aufnahmen steht im Mittelpunkt, sondern das Angebot einer besonderen

AVIAZIONE A BRESCIA. 2. PRIMO CIRCUITO AEREO (Croce 1909)





AVIAZIONE A BRESCIA. 2. PRIMO CIRCUITO AEREO (Croce 1909)



AVIAZIONE A BRESCIA. 2. PRIMO CIRCUITO AEREO (Croce 1909)

visuellen Erfahrung. Deren Stellenwert erschließt sich allerdings nur, wenn der Film vor dem Hintergrund der Beziehung zwischen Kinematographie und Aviatik betrachtet wird.

Kinematographie und Aviatik

Wie andere moderne Verkehrsmittel auch ist das Flugzeug für den Kinematographen ein gesuchtes Objekt, zumal der Film in gewisser Weise ein direkter Zeitgenosse der aufkommenden Aviatik ist. Dennoch lassen die Art und Weise, wie Eisenbahn, Automobil, Schiff, Tram oder Aeroplan sich zur Kinematographie verhalten, nicht so ohne weiteres auf ein und derselben Ebene ansiedeln.[48] Wenn Züge sowohl als Objekt im Bild, als Element einer Erzählung wie als Transportmittel für die somit in Bewegung versetzte Kamera eine Rolle spielen, dann scheint es zunächst logisch, dasselbe auch für das Flugzeug anzunehmen. Dennoch ist das visuelle Ereignis der Eisenbahn im frühen Kino ein ganz anderes als das des Fliegens. Die Aviatik wirft für die Operateure ganz neue Darstellungsprobleme auf:

> Im Vergleich mit den »early train films« sind die meisten dieser »early flight films« wenig spektakulär: Statt der Aggressivität eines herannahenden Fahrzeugs steht nun die Kontemplation eines in der Ferne verschwindenden Flugzeugs im Mittelpunkt. Die Kamera wird nicht mehr attackiert (oder ›überfahren‹), sondern sie folgt so gut es geht dem unvorhersehbaren Flug durch die Luft.[49]

Die Bilder der Flugmaschinen auf dem eintönigen Hintergrund des Himmels ergeben in der Tat kaum einen dem Herandonnern eines Zuges vergleichbaren Effekt. Wird die Kamera auf dem Aeroplan befestigt, so sieht man entweder den Horizont als schwankende Linie oder wiederum den leeren Himmel. Der Blick ist gewissermaßen ›standpunktlos‹, desorientiert und nahezu ohne Gegenstand.[50]

Luftaufnahmen findet man deutlich seltener als Filme, die von einem fahrenden Zug aus aufgenommen sind, was angesichts der Fragilität der frühen Aeroplane auch praktische Gründe hat. Allerdings dreht schon 1897/98 (die Datierung ist unsicher) ein Operateur der Firma Lumière ein PANORAMA PRIS D'UN BALLON CAPTIF (Nr. 997 des *Catalogue Lumière*) aus der Gondel eines Fesselballons.[51] Doch dieser Film dokumentiert bereits die Schwierigkeiten, aus der Luft ein ›lesbares‹ Bild zu produzieren, da dem Blick die Anhaltspunkte fehlen, um die Raumkoordinaten eindeutig rekonstruieren zu können. Joachim Paech beschreibt die sich hier ergebende Blickkonstellation wie folgt:

> Die Wahrnehmungssituation ›fliegen‹ ist eine doppelte, Ziel und Ursprung des Blicks: Vor allem zu Beginn machen die Flugapparate den Himmel zur Bühne bzw.

zur Leinwand als riesiger Projektionsfläche, wo Bewegungen der Flugapparate wie Jahrmarktattraktionen verfolgt werden (Flugzirkus), während die Kinoleinwand gerade erst den Jahrmarkt zugunsten des dunklen Illusionsraums verlassen hat.[52]

Dies ist für die institutionelle Rahmung eines Ereignisses wie dem der Flugtage in Brescia gewiß zutreffend (auch wenn in diesem Fall der Begriff »Jahrmarkt« dem gesellschaftlichen Status der Veranstaltung nicht gerecht wird). Doch als Ziel des Blicks sind die Aeroplane in der Tat kaum mehr als flüchtige Himmelserscheinungen, während sie als Ursprung des Blicks diesem weder einen festen Ort noch eine klare Sicht auf einen Gegenstand bieten. Dennoch liefern solche Aufnahmen dem Publikum eine auf andere Weise kaum zugängliche Erfahrung, wie Luke McKernan anmerkt: »[...] zweifellos sahen die meisten Menschen der westlichen Welt zu jener Zeit ihr erstes Flugzeug nicht am Himmel, sondern projiziert auf eine Leinwand.«[53]

Kafkas Bericht und die Bilder des Kinematographen

Der filmgeschichtliche Kontext, in dem die Aufnahmen der Firma Croce von den Flugtagen in Brescia ihren historischen Ort haben, ist der frühe nicht-fiktionale Film, und insbesondere die kinematographischen Bilder von Aeroplanen. AVIAZIONE A BRESCIA berichtet einerseits von einem aufsehenerregenden Ereignis, doch darüber hinaus können die Zuschauer hier etwas sehen, was im Alltag nur sehr wenigen unter ihnen zugänglich ist, nämlich die Attraktion fliegender Aeroplane.

Im Film kommt der Wettbewerbscharakter der Veranstaltung etwas deutlicher zum Ausdruck als in Kafkas Text, auch wenn die Bilder, wie gezeigt, den Gang der Ereignisse nicht wirklich wiedergeben. Doch auch hier gilt, was Roland Cosandey in einem anderem Zusammenhang schreibt (zu einem Film über die erfolgreiche Alpenüberquerung 1910 durch Géo Chavez, der kurz vor der Landung abstürzt und an den Folgen dieses Unglücks stirbt):

Ganz Europa konnte Weymann in seinem Doppeldecker sehen, wie er am Gummiband der Brille zieht, um ihren Halt zu überprüfen. Farman selbst sah man neben dem Flugzeug, das er hergestellt hatte. Und Chavez, den Höhenrekordhalter (2587 Meter), sah man starten ins Unbekannte und in der Ferne verschwinden. Das sind die Bilder des Kinos. Sie verlängern, was die Zeitungen Tag für Tag über das Ereignis veröffentlichten. Sah man Bilder vom Unfall? Die Resultate sah man sicher: Einen Haufen Holz auf einem Karren, der von zwei Soldaten eskortiert wird.[54]

Filme über Ereignisse, die das öffentliche Interesse auf sich ziehen, werden also flankiert von Presseberichten (zu denen letztlich auch die Veröffentlichung Kafkas zu rechnen ist), die für die Zuschauer einen Bezugsrahmen setzen, der dabei hilft, den Bildern Bedeutung zuzuschreiben. Da die Aufnah-

men erst in einigem zeitlichen Abstand zum jeweiligen Ereignis auf der Leinwand gezeigt werden können, ist dieses in seinen Grundzügen weitgehend bekannt. Der Nachrichtenwert besteht also vor allem darin, daß nun visuell erfahrbar wird, was zuvor an Informationen und Eindrücken durch Lektüre angeeignet wurde. Durch die Presseberichte wird die Veranstaltung zum Gegenstand eines öffentlichen Interesses, von dem wiederum die Auswertung des Films profitiert.

Zwischen Kafkas Artikel und dem Film der Firma Croce gibt es keinerlei hypertextuelle Beziehung im Sinne Gérard Genettes, d.h. keiner von beiden dient als »Vorlage« für den anderen.[55] Vielmehr beziehen sich beide unabhängig voneinander auf dasselbe Ereignis. In der Terminologie des Kunsthistorikers Michael Baxandall könnte man also sagen, daß sich anläßlich derselben Veranstaltung Kafka und dem Kinematographen jeweils nicht nur eine andere Aufgabe (*charge*) stellt, sondern diese auch mit einer anderen Vorgabe (*brief*) verbunden ist. Mit der »Aufgabe« meint Baxandall die allgemeine Problemstellung, der sich ein Werk stellt, und mit der Vorgabe die konkreten historischen, lokalen usw. Bedingungen, unter denen die Aufgabe angegangen wird.[56] Für Kafka geht es darum, der Beschreibung der Veranstaltung eine literarische Form zu geben, und dabei »treffsichere Bemerkungen« und »Aperçus« anzustreben. Die Perspektive ist die eines kommentierenden Beobachtens, es geht darum, um abermals Hanns Zischler zu zitieren, »die Teilhabe an einem großen mechanischen Spektakel als eine Vision unter Einbeziehung der Zuschauer zu beschreiben [...] und ihre Beschreibung lebt von der unmittelbaren Anschauung und der inspirierten Übersetzung der technischen Himmelserscheinung«.[57] Die Vorgabe betrifft dann unter anderem die Zugangsmöglichkeiten zum Ereignis, die den Beobachterstandpunkt bestimmen, die Art des Ereignisses, sowie vor allem alle historisch spezifischen Bedingungen literarischen Schreibens, auf welche Kafka wie auch immer – positiv, negativ oder indifferent – Bezug nimmt.

Für die Operateure der Filmgesellschaft Croce dagegen stellt sich die Aufgabe, verwertbare Bilder des Ereignisses einzufangen, wobei es weniger darum geht, dessen Ablauf zu dokumentieren, als vielmehr den (unterstellten) Interessen des Publikums zu entsprechen, d.h. vor allem die Aviatiker zu zeigen sowie die Aeroplane am Boden und in der Luft. Zur Vorgabe gehören auch hier die spezifischen lokalen Gegebenheiten und die Art der Veranstaltung, die Zugangsbedingungen für die Kameras, die eingeschränkten Möglichkeiten zur Wiedergabe des Geschehens sowie die impliziten generischen Normen des nicht-fiktionalen Films zu dieser Zeit und der mediale Kontext, in dem die Aufnahmen stehen.

Angesichts dieser Unterschiede läge es vielleicht nahe, die gleichzeitige Anwesenheit Kafkas und des Kinematographen auf dem Flugfeld von Brescia als ein *rendez-vous manqué* zu bezeichnen. Doch letztlich ermöglicht es gerade ihre Verschiedenheit, sie ineinander zu spiegeln, zu sehen, welche

Aspekte der Veranstaltung jeweils in den Blick geraten, wie Literatur und Kinematographie auf je spezifische Weise das Schauspiel der frühen Aviatik zu erfassen suchen.

Für ihre Unterstützung bei der Recherche danke ich Herbert Birett, Edina Fritsch, Doris Kern, Martin Loiperdinger und Patrick Vonderau, sowie ganz besonders Mariann Lewinsky, Davide Pozzi und der Cineteca del Commune di Bologna, die mir den Zugang zu dem Film der Firma Croce ermöglichten und die Abbildungen zur Verfügung stellten.

Anmerkungen

1 Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, Fischer Bücherei, Frankfurt 1963, S. 107.

2 Franz Kafka, »Die Aeroplane in Brescia«, in Brod (Anm. 1), S. 273. Brod gibt den Gesamttext von Kafkas Bericht im Anhang seines Buches wieder (S. 273-282). Ein Wiederabdruck der gekürzten Fassung, die in der *Bohemia* veröffentlicht wurde, erschien in Franz Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1994, S. 401-412. Laut Hartmut Binder (*Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, Winkler, München 1982, S. 77) wird Kafkas Artikel am 28. 9. 1909 in der *Deutschen Zeitung Bohemia* veröffentlicht.

3 Dreiviertelseitige Titelanzeige in *Der Kinematograph*, Nr. 141, 8. September 1909. Dieselbe Annonce, nun aber ganzseitig, erscheint erneut am 15. September in Nr. 142.

4 *Aviatik*, 16. Sonderheft der *Woche*, August Scherl Verlag, Berlin 1909, S. 57.

5 Hier und im folgenden entnehme ich die Informationen zu den Ereignissen in Brescia der facettenreichen Studie von Peter Demetz, *Die Flugschau in Brescia*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2002. Für eine Beschreibung des Ablaufs der Veranstaltung vgl. dort S. 70-103. Demetz hat für seine Darstellung u. a. die offizielle Programmbroschüre aus dem Jahr 1909 sowie eine Reihe späterer Publikationen ausgewertet, dazu die Zeitungen *La Sentinella Bresciana* (die auch von Kafka erwähnt wird), *La Provincia di Brescia* und den *Corriere della Sera*. Vgl. auch die grundlegende Arbeit von Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*, Birkhäuser Verlag, Basel, Stuttgart 1978.

6 Demetz (Anm. 5), S. 61f. (Die Angaben sind dem offiziellen Programm entnommen.)

7 Ebenda, S. 73.

8 Vgl. ebenda, S. 89.

9 Vgl. ebenda, S. 70-88, das Zitat findet sich S. 86.

10 Vgl. ebenda, S. 89-102.

11 Ebenda, S. 102f. Vgl. aber auch S. 85: Dort wird, wie bei Kafka und auch im Film, die Zeit von Curtiss mit 49'24" angegeben.

12 Zu d'Annunzio, seinem ersten Flug und seiner Beziehung zur Aviatik vgl. ebenda S. 88 sowie 153-190. Ein Photo S. 163 zeigt d'Annunzio neben Glenn Curtiss auf einem Flugzeug sitzend. Vgl. auch Ingold (Anm. 5), S. 28-49.

13 Brod (Anm. 1), S. 108f. Die Texte der beiden Autoren sollten ursprünglich in Brods Buch *Über die Schönheit häßlicher Bilder* (Verlag Kurt Wolff, Leipzig 1913) aufgenommen werden, mußten jedoch

schließlich entfallen, weil der Umfang des Bandes zu groß war. Vgl. hierzu auch Franz Kafka, *Drucke zu Lebzeiten. Kommentarband*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1996, S. 513-515.

14 Alle drei Aspekte fließen bei Demetz (Anm. 5) und Ingold (Anm. 5) ein.

15 Kafka, *Drucke zu Lebzeiten* (Anm. 2), S. 401.

16 Kafka in Brod (Anm. 1), S. 273.

17 Demetz (Anm. 5), S. 77.

18 Kafka in Brod (Anm. 1), S. 274.

19 Ebenda, S. 275.

20 Vgl. Demetz (Anm. 5), S. 64.

21 Kafka in Brod (Anm. 1), S. 276.

22 Ebenda. In dieser Ausgabe wird der Name des Fliegers Guido Moncher als »Moucher« angegeben, ein offensichtlicher Druckfehler. Monchers Heimat ist, genau wie Prag, Teil Österreich-Ungarns, er fliegt jedoch, wie Kafka festhält, unter italienischer Flagge.

23 Ebenda, S. 277.

24 Ebenda, S. 276f.

25 Vgl. hier und im folgenden Binder (Anm. 2), S. 76.

26 Vgl. Demetz (Anm. 5), S. 49f. und 197.

27 Kafka in Brod (Anm. 1), S. 278. Diese Passage fehlt in der veröffentlichten Fassung.

28 Ebenda, S. 279.

29 Ebenda, S. 280.

30 Ebenda, S. 281.

31 Vgl. ebenda, S. 282.

32 Ebenda, S. 279f.

33 Vgl. Demetz (Anm. 5), S. 83.

34 Hanns Zischler, *Kafka geht ins Kino*. Rowohlt Verlag, Reinbek 1996, S. 25.

35 Anzeige vom 8. 9. 1909 (Anm. 3; Herv. i. Orig.).

36 Ebenda (Herv. i. Orig.). In Italien wird offenbar derselbe Text als Rundschreiben dem Bestellformular hinzugefügt (»una lettera già stampata a cui era unito un modulo per l'ordinazione delle copie delle pellicole«). Vgl. Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Bd. 1, Poligono, Milano 1951, S. 103.

37 Noch im Großbritannien der 1920er Jahre ist offenbar das Verletzen von Exklusivrechten bei Sportveranstaltungen wie Pferderennen oder Fußballspielen an der Tagesordnung. Vgl. Luke McKernan, *Topical Budget. The Great British News Film*, BFI, London 1992, S. 96-100.

38 Vgl. Aldo Bernadini (Hg.), *Archivio del cinema italiano. Vol. I: Il cinema muto 1905-1931*, Edizioni Anica, Roma 1991, S. 83 (Cines, Referenznr. 911) und S. 84 (Ambrosio, Referenznr. 912). Der Film der Ambrosio wird auch von Prolo (Anm. 36), S. 125 aufgelistet.

39 Ebenda, S. 78 (Referenznr. 844). Die Länge des zweiten Teils wird mit 240 m angegeben, die der erhaltenen, viragierten Kopie beträgt 223 m. Vgl. auch Aldo Bernadini, *Cinema muto italiano. I film »dal vero« 1895-1914*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2002, S. 116f. Herbert Birett (*Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München 1991, S. 173) listet den Film unter dem Titel ERSTER INTERNATIONALER WETTBEWERB FÜR LUFTSCHIFFE UND FLUGMASCHINEN, BRESCIA (Referenznr. 3681) auf. Ich habe den Film 2003 auf den Festivals in Bologna und in Sacile als 35mm-Kopie projiziert gesehen. Für diese Untersuchung stand mir eine Videokopie aus der Cineteca di Bologna zur Verfügung.

40 Anzeige vom 8. 9. 1909 (Anm. 3).

41 Ebenda.

42 Ebenda.

43 Ebenda. Im Original fett gedruckt und unterstrichen.

44 Ebenda. Alle Namen und Titel sind im Original fettgedruckt.

45 Vgl. hierzu Frank Kessler, »Was kommt zuerst? Strategien des Anfangs im frühen *nonfiction*-Film«, *Montage/AV*, Jg. 12, Nr. 2, 2003, S. 103-118.

46 Die Liste der Zwischentitel in Bernadini, *I film »dal vero«* (Anm. 39), S. 116f., läßt allerdings eine leicht abweichende Sequenzfolge vermuten: 1. Arrivo degli aeroplani; 2. Anzani cambia un'elice; 3. Ultimi preparativi; 4. Blériot; 5. Curtiss; 6. Rougier; 7. Cobianchi; 8. Calderara tenta di volare e l'aeroplano s'infrange; 9. Blériot tenta di guadagnare il gran premio di Brescia;

10. Curtiss compie i 50 km in 40'29"; 11. Rougier sale a 116! metri; 12. La stazione di segnalazione; 13. Come si misura la velocità del vento. Der Unterschied betrifft vor allem die Tatsache, daß dieser Liste zufolge die Aufnahmen der Signalanlage und der Windgeschwindigkeitsmessung erst am Ende des Films gezeigt werden. Im erhaltenen Material ist nach den Bildern, die Rougiers Leistung beim Höhenflug illustrieren, das Wechseln eines Propellers zu sehen. Diese Sequenz könnte den Bildern nach Zwischentitel 2 in Bernadinis Liste entsprechen.

47 Der Absturz Calderaras, den dieser unverletzt übersteht, ereignet sich am 8. 9. 1909. Vgl. Demetz (Anm. 5), S. 78f.

48 Zum Verhältnis Eisenbahn und frühes Kino gibt es zahlreiche Untersuchungen. Stellvertretend sei hier genannt: Lynne Kirby, *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*, Duke UP, Durham 1997. Zum Thema Photographie, Film und Aviatik vgl. den Katalog zu einer Ausstellung in Düsseldorf, *Die Kunst zu Fliegen in Film und Fotografie*, NRW Forum für Kultur und Wirtschaft, Düsseldorf 2004. Am 22. 10. und 7. 11. 2000 zeigte Roland Cosandey im Stadtkino Basel ein Filmprogramm unter dem Titel »Der Traum vom Fliegen«. Während der Giornate del Cinema Muto in Sacile im Oktober 2003 präsentierten Stephen Herbert und Luke McKernan das von ihnen zusammengestellte Programm »Taking to the Air: Early Film and Early Flight«.

49 Wanda Strauven, »›Lookin up, looking down‹. Huldiging van 100 jaar vliegkunst tijdens het 22e Pordenone Silent Film Festival, Sacile, 11-18 oktober 2003«, *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 7, 1, 2004, S. 138 (Übers. FK).

50 Auf der Internetseite http://invention.psychology.msstate.dedu/gallery/movies/WB_onboard.html findet sich ein Film, bei dem die Kamera auf dem Flugzeug Wilbur Wrights montiert ist und der die genannten Probleme gut illustriert. Laut Wanda Strauven (Anm. 49) wird dieser Film auf der Internetseite irrtümlich auf 1907 datiert, statt richtig auf 1909.

51 Vgl. Michelle Aubert, Jean-Claude Seguin (Hg.), *La Production cinématographique des Frères Lumière*, BIFI/Eds. Mémoires de cinéma, o. O. 1996, S. 193.

52 Joachim Paech, »Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert«, in: Christa Blümlinger (Hg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Sonderzahl, Wien 1990, S. 43.

53 Luke McKernan, »Aufbruch in die Lüfte: Die Anfänge des Filmens und Fliegens«, in: *Die Kunst zu Fliegen in Film und Fotografie* (Anm. 48), S. 105f. McKernan vergleicht die Aufnahme vom Aeroplan Wrights mit einem *phantom ride*, geht allerdings im Gegensatz zu Strauven (Anm. 49) nicht auf die grundlegenden Unterschiede in der visuellen Erscheinung beider ein.

54 Roland Cosandey, »Fliegen, filmen, träumen: Ein Patchwork«, *Basler Magazin*, Nr. 42, 21. 10. 2000, S. 9.

55 Vgl. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Eds. du Seuil, Paris 1982.

56 Vgl. Michael Baxandall, *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1990, S. 66. Zur Produktivität dieser Begriffe für filmhistorische Untersuchungen vgl. Frank Kessler, »Historische Pragmatik«, *Montage/AV*, Jg. 11, Nr. 2, 2002, S. 104-112.

57 Zischler (Anm. 34), S. 25.

Filmvorführungen im Freilichttheater des Jardín del Buen Retiro, Madrid (ca. September 1898)

Passanten vor Vergnügungsanzeigen, Madrid, ca. 1898

JULIO MONTERO, MARÍA ANTONIA PAZ

Kinematographen in Madrid (1896-1900)

Mediengeschichtliche Hinweise aus der Tagespresse[1]

Dieser Beitrag skizziert mit Hilfe von Pressematerial die ersten fünf Jahre der Film- und Kinogeschichte in der spanischen Hauptstadt. Unser Ziel ist es, den Status der Kinematographie in der Madrider Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrunderts zu bestimmen und zu diesem Zweck die damalige Bewertung des Kinematographenangebots herauszuarbeiten, als Film- und Kinowerbung noch nicht entwickelt waren. Da die zeitgenössische Presse Informationsbedürfnisse ihrer Leser bediente, bietet sie der Forschung mediengeschichtliche Hinweise zur Rezeption und Verbreitung der neuartigen Aufführungsform.

Als Quellen wurden für diese Untersuchung die fünf seinerzeit überregional verbreiteten Tageszeitungen herangezogen, die in der Hauptstadt und in ganz Spanien (außer in Barcelona) den meisten Einfluß hatten: *La Época*, *La Correspondencia de España*, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial* und *El Liberal*. Die nur im Abonnement erhältliche *La Época* richtete sich an die oberen Gesellschaftsschichten und unterstützte die konservative Partei und die Monarchie. Trotz ihrer vergleichsweise geringen Auflage hatte sie enormen Einfluß in Politik- und Finanzkreisen. *La Correspondencia de España* schlug zwar konservative Töne an, beanspruchte aber eine von der konservativen Partei unabhängige Berichterstattung. Ihr großer Konkurrent war der unabhängige, progressive *El Imparcial*, seinerzeit die angesehenste Tageszeitung Spaniens. *La Correspondencia de España* und *El Imparcial* waren seit 1870 die einzigen spanischen Tageszeitungen, die eine parteipolitisch unabhängige Berichterstattung betrieben. *El Heraldo* stand der liberalen Partei nahe und richtete sich an die Mittelschichten. *El Liberal* verstand sich republikanisch und antiklerikal. Abgesehen von *La Época* erschienen die genannten Zeitungen in einer täglichen Auflage von ungefähr 100000 Exemplaren.

Erste Nachrichten über regelmäßige Filmvorführungen

Bevor eine kritische Filmgeschichtsschreibung in Spanien einsetzte, galt die von Alexandre Promio, dem Chefoperateur der Société Lumière, am 14. Mai 1896 zum Fest des Schutzpatrons der Stadt durchgeführte öffentliche Film-

vorführung in Madrid als Ausgangspunkt der spanischen Kinogeschichte. Jedoch fanden schon zwei Tage zuvor Filmprojektionen für das Madrider Publikum im Zirkus Parish mit einem Projektor statt, den Edwin Rousby, ein Elektrizitätsfachmann aus Ungarn, am 11. Mai installiert hatte. Edwin Rousby benutzte für seine Filmprojektionen einen *Theatrograph* von Robert W. Paul, den er *Animatógrafo* nannte.[2] Obwohl die Presse mehrfach über diese Filmnummer berichtete, haben viele Filmhistoriker diese Filmvorführungen lange Zeit ignoriert.

Voranzeigen in überregionalen Madrider Tageszeitungen kündigten die beiden kinematographischen Premieren an: Inserate für die neuartige Programmnummer im Zirkus Parish finden sich am 12. Mai in *El Imparcial* und *El Liberal*. Die Vorführungen des *Cinématographe Lumière* wurden vorab am 13. Mai in *La Época* beworben.[3] Zwei Tage danach berichteten alle Zeitungen – außer *La Época*, die erst am 20. Mai einen Beitrag dazu brachte – über beide Kinematographen. Möglicherweise handelt es sich dabei um redaktionelle Werbung, für welche vorgefertigte Texte der Veranstalter benutzt wurden.

Der im Stadtzentrum gelegene Zirkus Parish war den Bewohnern Madrids seit Jahren wohlbekannt. Die 2.900 Sitzplätze konnten je nach Art der Schaustellung (Zirkus, Zarzuela, Komödie oder Varieté) verschieden arrangiert werden. Eintrittspreise werden in der Presse nicht genannt. Das Publikum kam wohl aus den mittleren sozialen Schichten, denn auf dem Fest zu Ehren des Schutzpatrons der Stadt wollten sich auch diejenigen amüsieren, die sonst während des Jahres auf Vergnügungen verzichteten.

Nur zehn Minuten Gehzeit entfernt vom Zirkus Parish war der *Cinématographe Lumière* im eleganten Hotel Rusia, Carrera de San Jeronimo 36, in einem »großräumigen Lokal«[4] installiert, das als »Projektionssalon«[5] diente. Die Zuschauer gehörten zu den gehobenen und höchsten Gesellschaftskreisen: *La Época* schreibt, daß die Premiere von »vielen und vornehmen Gästen«[6] gelobt wurde. *El Heraldo* zufolge hat »ein ausgewähltes Publikum die Erfolge, die diese wunderbare Erfindung schon in Paris, Sankt Petersburg, London, Wien, Brüssel und Rom erzielte«, bestätigt.[7] Hinweise auf Publikumszulauf in führenden ausländischen Hauptstädten waren eine Empfehlung für die gutsituierten Schichten und gehörten ebenso zur Werbestrategie der Société Lumière wie der Besuch der spanischen Königin in einer Sondervorstellung des *Cinématographe Lumière* am 13. Juni 1896.[8]

Die redaktionelle Werbung für die Filmnummer des *Animatógrafo* wandte sich an ein breiteres Publikum: *El Liberal* teilte potentiellen Zirkusbesuchern mit, daß das Publikum die Generalprobe mit großem Applaus bedacht hatte.[9] *El Imparcial* mutmaßte, die Erfindung werde »die illustren Personen und das gewöhnliche Publikum« positiv beeindrucken.[10] Die Orientierung auf ein breiteres Publikum ist auch dem Hinweis zu entnehmen, der *Animatógrafo*, wenn auch »in einer anderen Form als der jetzigen«,[11] sei eine Er-

findung von Thomas Alva Edison, der in Spanien, anders als die Gebrüder Lumière, weithin bekannt war. Allerdings war Edwin Rousbys *Animatógrafo* nicht die alleinige Hauptattraktion in dem von Hugo Herzog geleiteten Zirkusprogramm, wie aus Zeitungsannoncen hervorgeht: »Zirkustheater Parish: Mr. Herzogs Pferde-, Gymnastik-, Akrobatik- und Komödien-Kompagnie. Die große Rosita Tejero und Mr. Rousby mit seinen *Animatógrafos*.«[12]

Über die von Rousby projizierten Filmaufnahmen finden sich in den Zeitungen zunächst keine präzisen Angaben. Thematisch schien der menschliche Körper in verschiedenen Bewegungsdarstellungen im Mittelpunkt zu stehen. Journalisten mutmaßten, daß solche Aufnahmen die Zuschauer am meisten beeindruckten oder daß sie von der Direktion des Zirkus Parish als besonders attraktiv eingeschätzt würden.[13] Außerdem waren noch »bewegte Meereswellen und andere bewundernswerte Bilder« zu sehen.[14] Am wichtigsten war offenbar, daß »die Figuren im Großformat gezeigt werden und daß die Bilder die Zuschauer überraschen«.[15]

Im Unterschied zu den Varietäten des Zirkusprogramms präsentierte der *Cinématographe Lumière* ausschließlich Filmaufnahmen: »Das gestern mehrmals wiederholte Programm dauerte zehn Minuten, wobei insbesondere die Ankunft des Zugs im Bahnhof, ein Spaziergang am Meer, die Avenue des Champs-Elysées, das Pferderennen von Lyon und der Abbruch einer Mauer zu erwähnen sind.«[16] Die Vorstellungen fanden durchgehend nachmittags von 3 bis 7 Uhr und abends von 9 bis 11 Uhr statt. Sonntags und an Feiertagen gab es zusätzliche Vormittagsprogramme von 10 bis 12 Uhr.[17] Zuschauerzahlen nennen die Zeitungen nicht. Offenbar war der Besuch jedoch zufriedenstellend, denn die Vorführungen von *Animatógrafo* und *Cinématographe* wurden prolongiert. Außerdem wurden Matinée-Vorführungen angeboten.

Über die Anfänge der Kinematographie in der spanischen Hauptstadt lassen sich der zeitgenössischen Tagespresse demnach folgende mediengeschichtliche Hinweise entnehmen: 1. Für die Premieren der neuen Erfindung wurde das Fest des Patrons der Stadt gewählt, zu dem starker Besucherandrang zu erwarten war. 2. Als Zielpublikum wurden verschiedene soziale Schichten angesprochen: Die Kinematographie trat als neuartige Programmnummer im eher volkstümlichen Zirkus auf und wurde außerdem der vornehmen Gesellschaft als technische Neuheit in den Räumlichkeiten eines eleganten Hotels vorgestellt. 3. Die Veranstalter agierten strategisch äußerst sorgfältig und nutzten die Presse für Annoncen und redaktionelle Werbung.

Kinematographen im Theaterprogramm

Anfang September begann in Madrid jeweils die neue Theatersaison. Die Saison 1896/97 mußte erweisen, ob sich die Kinematographie als neue Unterhaltung etablieren konnte. Bereits vom 31. Juli bis zum 7. August 1896 warb eine

Annonce der Gebrüder Werner aus Paris im *Liberal* für den Kauf ihres *Cinetógrafo* samt zwölf Filmen für öffentliche Vorführungen. Die französischen Anbieter hatten keine andere Wahl und mußten ihre Anzeige in einer Tageszeitung schalten. Unter den Lesern des *Liberal* ließen sich noch am ehesten Abnehmer für die neue Geschäftsidee finden. Mitte November wurde die Eröffnung einer Werkstatt für beschädigte Projektoren und für die »Erneuerung, Ausbesserungen und Färbung von Filmen« angezeigt.[18]

Die Theaterunternehmer Madrids hatten den Erfolg der Filmvorführungen im Zirkus Parish und im Hotel Rusia registriert und nahmen die technische Neuheit in ihr Programm auf. Das Theaterpublikum war anspruchsvoll und zahlte vergleichsweise hohe Eintrittspreise. Filmvorführungen schienen sich gut als Einlagen zu eignen.[19] So engagierten mehrere Theater Madrids schon zu Beginn der Saison 1896/97 einen Kinematographen, um dem Publikum die Zeit zu vertreiben. Vorreiter war das 1742 Zuschauer fassende und ganzjährig spielende Teatro de la Zarzuela, das Mitte Oktober den *Cinématographe Lumière* zu Gast hatte. *La Época* kündigte die beiden Vorführungen an:

> Das großartige Schauspiel, das sich anläßlich des Zarenbesuchs in Paris Tausenden von Personen bot, wird dank des *Cinématographe Lumière* auch das Madrider Publikum schon sehr bald betrachten können. Nächsten Montag erfolgen im Teatro de la Zarzuela zwei Vorführungen des Kinematographen: Farbbilder der Einfahrt von Zar und Zarin in Paris, die Herr Lumière selbst herstellte, werden nach der zweiten und nach der vierten Vorstellung gezeigt.[20]

Dem folgten offenbar vorerst keine weiteren kinematographischen Einlagen. Erst Anfang Januar 1897 findet sich wieder eine Anzeige: »Diese Nacht wird zum ersten Mal der *Cinématographe Lumière* im Teatro de la Zarzuela vorgestellt. Es handelt sich zweifellos um das vollkommenste Gerät, das in Spanien vorgestellt wurde.«[21] Ohne Erhöhung der Eintrittspreise[22] wurde der *Cinématographe Lumière* den ganzen Januar über vorgeführt. Ende Oktober zog das 1.377 Zuschauer fassende und zentral gelegene Teatro Apolo nach:[23]

> Sensationelle Bewunderung erregte der Kinematograph, der gestern Abend von Monsieur Charles Koll dem Publikum nach der ersten und nach der dritten Vorstellung vorgeführt wurde. Die sechs lebenden Photographien [...] erhielten lauten Applaus, vor allem die letzten beiden, welche Gestalten in Farbe darstellten und einen Eindruck wie die Wirklichkeit selbst hervorriefen. Der Kinematograph von Monsieur Koll ist eine Attraktion, die dem Unternehmen Apolo vorzügliche Ergebnisse bringen wird.[24]

Die Filmvorführungen im Teatro Apolo liefen drei Wochen lang und wurden Anfang März wieder aufgenommen.[25] Die mit einer Kapazität von 560 Besuchern deutlich kleinere, volkstümliche Sala Romea in der Nähe der Puerta del Sol zeigte als erstes Madrider Theater Filmvorführungen in den Pausen. Ge-

schäftsreisende, die in Madrid zu tun hatten, besuchten die Sala Romea gern in ihren Mußestunden. Es wurde ein *Cinematógrafo Pathé* benutzt. Die Projektionen wurden vom Publikum offenbar gut aufgenommen.[26] Leider liegen über die Filmvorführungen in einem vierten Theater, dem Teatro Príncipe Alfonso, keine weiteren Hinweise vor.[27]

Kinematographen im Alleinbetrieb

Die ersten Nachrichten über einen selbständig betriebenen Kinematographen in der Saison 1896/1897 meldeten Ende Oktober 1896 einen *Mouvograph* mit lebenden Photographien in Farbe. Von einer Sondervorführung für die Presse berichtete lediglich *El Heraldo.*[28] Wenige Tage später wies auch *El Liberal* auf den *Mouvograph* hin: »Bewegte Photographien in Farbe, kombiniert mit einem Grammophon. Vorführungen jede halbe Stunde von 3.30 bis 7 Uhr und von 8.30 bis 11.30 abends.«[29] Der 86 Personen fassende Projektionssaal befand sich in der calle de Alcalá 4, neben der Puerta del Sol, und trug später die Bezeichnung Salón de Actualidades.[30] Redaktionelle Werbehinweise sprechen von einer guten Aufnahme beim vornehmen Publikum. Allerdings wurden die Vorstellungen bald auf die Zeit zwischen 3 und 6 Uhr nachmittags eingeschränkt.[31] Im Dezember 1896 wurden einige neue Filme angezeigt wie »Sturm auf dem Meer, die Niagara-Fälle und vieles mehr. Alle bieten einen Überraschungseffekt«.[32]

Anfang Dezember 1896 berichtete *La Época* über die Rückkehr des *Cinématographe Lumière* in die Carrera de San Jéronimo mit einem neuen, für ihre Leser attraktiven Programm, das militärische Übungen der königlichen Wache enthielt.[33] *El Liberal* wies darauf hin, daß sich der Eintrittspreis von einer Pesete auf 50 Centimos halbiert hatte. Die Öffnungszeiten wurden beibehalten. Vollmundig wurde versprochen: »Jeden Tag werden Programmwechsel mit den letzten kinematographischen Aktualitäten vorgenommen«.[34] Der Betrieb des *Cinématographe Lumière* läßt sich bis zum 26. März 1897 nachweisen.[35] Mit dem angeblich täglichen Austausch von Filmaufnahmen wurde ab dem 8. Januar 1897 nicht mehr geworben.

Ein weiterer Kinematograph im Alleinbetrieb lief ab Ende Oktober im Teatro Maravillas.[36] Es wurde von Eduardo Jimeno geleitet und bot 477 Zuschauern Platz. Im Einsatz war ebenfalls ein *Cinématographe Lumière*: Die Werbung preist die technische Qualität des Projektors – »einer der besten, der je vorgeführt wurde«.[37] Bald wurden die Vorführungen in ein nahegelegenes anderes Lokal verlegt.

In der Nähe der Puerta del Sol wurden Filmaufnahmen außerdem im Salon der Zeitung *El Heraldo de Madrid* gezeigt.[38] Zumindest ab Januar 1897 war der etwa hundert Personen fassende Salon von 3 bis 9 Uhr abends für die Vorführungen reserviert. Mit 25 Centimos lag der Eintrittspreis nur halb so

hoch wie der des *Cinématographe Lumière* in der Carrera de San Jerónimo.[39] Im Programm waren nicht nur Aktualitäten: *El Heraldo* nennt an Sujets Ende März »eine dumme Schildwache« und die Serpentintänzerin Miss Fuller, in der ersten Maiwoche ein militärisches Defilee und das »Bad eines Künstlers«.[40]

Das erste Kinematographenjahr in Madrid

1896 war der Kinematograph auf der einen Seite als Zirkusnummer Teil einer traditionell volkstümlichen Schaustellung. Zudem erschien er bald in renommierten Theatern, die das vornehme Publikum anzogen. Auf der anderen Seite wurden Filmaufnahmen selbständig in dafür eingerichteten Projektionssälen gezeigt, die in der Regel nicht mehr als hundert Zuschauer faßten. Diese Vorführungen galten als eine Novität, die dem Laufpublikum im Zentrum der Hauptstadt offeriert wurde.

Die Eintrittspreise sanken rapide: Während die Projektionen des *Cinématographe Lumière* in der calle de San Jerónimo im Mai 1896 noch zwei Peseten, den Tageslohn eines Arbeiters, kosteten, war im Oktober 1896 eine Peseta und wenig später nur noch 50 Centimos zu zahlen. Die Zeitung *El Heraldo* senkte den Preis für ihre Filmvorführungen bis auf 25 Centimos, was für Angehörige der mittleren und unteren Bevölkerungsschichten immer noch zu hoch war. Das Publikum kam weitgehend aus den gehobenen Gesellschaftsschichten der Hauptstadt, was die Zeitungsannoncen bestätigen sowie die redaktionellen Hinweise in *La Época*, dem Blatt des vornehmen konservativen Bürgertums. Auch die Filmvorführungen in den Theatern widersprechen diesem Befund nicht: Die teuren Theaterbillets waren nur für die gutsituierten Kreise erschwinglich.

In der Saison 1897/98 gab die Presse nur noch Hinweise auf Filmvorführungen im Gebäude des *Heraldo*. Diese stehen täglich vom 24. Oktober 1897 bis zum 12. Juni 1898 im *Heraldo* selbst, mit Nennung der jeweils neu ins Programm aufgenommenen Filmstreifen. Davon abgesehen sind keine Anzeigen für eindeutig kinematographische Vorführungen mehr auszumachen. Die neue Erfindung zog zwar etwa ein Jahr lang die Aufmerksamkeit von gutsituierten Neugierigen auf sich, konnte sich aber im Unterhaltungsbetrieb der Hauptstadt nicht etablieren. Das Theater war damals für die gehobenen und höheren Gesellschaftsschichten bestimmt, der Zirkus und die Varietétheater für die Mittelschichten, der Stierkampf für alle. Die täglichen Filmvorführungen im Projektionssaal des *Heraldo* waren eine Ausnahme am Rande.

Das aktuelle Tagesgeschehen der Saison 1897/98 dominierten die militärischen Maßnahmen gegen die Aufständischen in Kuba sowie der Krieg gegen die Vereinigten Staaten. In den USA löste der Spanisch-Amerikanische Krieg eine regelrechte Welle von Kriegsfilmproduktionen aus. Die Vorführungen wurden häufig mit der Bezeichnung »Wargraph« beworben.[41] In Spanien wurden dem Publikum Filmaufnahmen vom und zum Spanisch-Amerikanischen Krieg ebenfalls unter dem Namen *Wargraph* angeboten: Das Programm bestand aus amerikanischen Streifen. Über spanische Dreharbeiten auf Kuba ist bisher nichts bekannt geworden.

Alerdings liefen die ersten Filmaufnahmen zu dem bevorstehenden Krieg in Madrid im Projektionssaal des *Heraldo*. Die erste Vorstellung, zu der Angaben überliefert sind, zeigte zwei amerikanische Streifen – darunter eine Ansprache des amerikanischen Präsidenten:[42]

> Gezeigt wird der Moment, in dem der Präsident der Vereinigten Staaten, Mr. Mac Kinley, seine empörende Rede an das Yankee-Volk hält, das sich vor dem Kapitol in Washington versammelt hat. Es ist unschwer zu erkennen, wie enthusiastisch seine Worte über die amerikanische Kuba-Politik erwidert werden.[43]

Es handelt sich nicht um Szenen, die Kampfhandlungen zeigen, dennoch ist der Bezug auf den Krieg eindeutig. Zwischen dem 12. und dem 19. Februar, kurz vor Beginn der offenen militärischen Auseinandersetzung mit den Vereinigten Staaten, zeigten die Filmvorführungen des *Heraldo* Kriegsschiffe verschiedener Staaten.[44] Bedingt durch Zensur und Transporthemmnisse erschienen nach Kriegsbeginn in den Zeitungsannoncen der Filmprogramme keine Hinweise mehr auf den laufenden Krieg.[45] Erst mehrere Monate später, im Sommer 1898, als der Krieg praktisch schon beendet war, fanden Filmaufnahmen zu diesem Thema in Madrid weite Verbreitung. Die Hinweise auf den *Wargraph* in der Presse erwähnen die amerikanische Herkunft der gezeigten Filmstreifen nicht. Sie wurden als große Attraktion der Sommersaison im Zirkus Parish von einem gewissen Professor Thomas vorgestellt:[46]

> Der *Wargraph* [...] ist eine hervorragende, echte Attraktion. Mit unglaublicher Genauigkeit gibt er mehrere Episoden aus dem Spanisch-Amerikanischen Krieg und weitere Szenen aus der Wirklichkeit wieder. Sie sind so lebendig und unterhaltend, daß sie den ungeteilten Beifall des Publikums und die Wiederholung einiger Bilder verdienen.[47]

Eine Kombination mehrerer Faktoren ermöglichte den Erfolg des *Wargraph* im Zirkus Parish: Die Vorstellungen fanden im Sommer statt, d.h. das konkurrierende Unterhaltungsangebot war geringer als in den sonstigen Jahreszeiten. Ein zweiter Faktor war eine verbesserte Projektionstechnik, die das

störende Flimmern reduzierte, sowie die mit 80 Quadratmetern seinerzeit größte Leinwand in Madrid.[48] Last, but not least sind die neuen Filmstreifen zu nennen, auf die eine Reihe von Zeitungsmeldungen den Erfolg des *Wargraph* zurückführte.[49] Kriegsaufnahmen standen im Mittelpunkt dieser Filmnummer:

> Der kluge und umtriebige Unternehmer dieses von Glück gesegneten Zirkus hat mit dem *Wargraph*, der seit einigen Tagen auf dem Programm steht, eine echte Goldgrube gefunden. Die Wirklichkeitstreue der aktuellen Kriegsbilder, die auf der Leinwand erscheinen, ist so erstaunlich, daß sich der Zuschauer in die Szene versetzt fühlt.[50]

Das von Professor Thomas mitgebrachte Filmmaterial reichte allerdings nicht für Programmwechsel aus. Nach Kriegsende ging das Interesse an Aufnahmen aus Kuba rasch zurück. Ab Ende August zeigte der *Wargraph* deshalb Stierkämpfe in seiner Programmnummer. Es soll sich um einen mexikanischen Stierkampf gehandelt haben – »mit einer derart beeindruckenden Wirklichkeitserfahrung, daß sich der Zuschauer ins Geschehen hineinversetzt fühlt«.[51] Die wiederholte Beteuerung der virtuellen Teilhabe ist auffällig

Als Publikumsmagnet wurden die berühmten Toreros beworben. Für den dringend erforderlichen Programmwechsel war das Sujet Stierkampf sehr gut geeignet: Stierkämpfe waren im Voraus fest terminiert und ließen sich vergleichsweise einfach von einer Tribüne aus drehen. Dieser Umstand sicherte den anhaltenden Publikumserfolg des *Wargraph* über die Vorführungszeit im Zirkus Parish hinaus, der seine Sommervorstellungen Ende September beendete[52] und den Besuchern zuletzt eine Revue der größten Erfolge präsentierte. Die in Spanien gedrehten Filmaufnahmen – die Presse meldet 80 Streifen[53] – bildeten inzwischen ein ansehnliches Repertoire.

Weitere Unternehmen versuchten ebenfalls, Stierkampfaufnahmen vorzuführen, allerdings ohne anhaltenden Erfolg. Im Projektionssaal des *Heraldo* waren schon zuvor die ersten Filmstreifen von Stierkämpfen gelaufen. Im September warb das Freilichttheater im Jardín del Buen Retiro damit, daß es »aus seiner großen Bildersammlung die Stierkämpfe von Mazzantini und anderen Matadoren mit täglichem Bilderwechsel« zeigen werde.[54]

In der Saison 1897/98 konnten kinematographische Vorführungen das Interesse des Madrider Publikums wieder zurückgewinnen: mit Aufnahmen aus dem verlorenen Krieg und mit Bildern von Stierkämpfen, der beliebtesten und am meisten geschätzten Unterhaltung der Hauptstadtbevölkerung.

Der *Guía-Directorio de Madrid y su Provincia* von 1900 ist die beste zeitgenössische Quelle für alle erdenklichen Aspekte des öffentlichen Lebens in der spanischen Hauptstadt. Hinweise auf die Existenz von Projektionssälen für Kinematographen finden sich darin nicht. Daraus ist nicht zu schließen, daß es keine gegeben hätte. Um im Baedeker der Hauptstadt Aufnahme zu finden, war ihre öffentliche Bedeutung jedoch offenbar zu gering. Kinematographen mit einem kontinuierlichen Aufführungsangebot hat es in Madrid in der Saison 1898/99 durchaus gegeben.

Die Erfolge, die der *Wargraph* mit publikumsträchtigen Stierkampfaufnahmen erzielte, ermunterten weitere Anbieter zum Auftritt auf dem Markt der Madrider Vergnügungen. Obwohl die Adressen der Spielstätten wechselten, belegen die Zeitungsannoncen ein regelmäßiges Programmangebot: Filmaufnahmen von Stierkämpfen wurden ohne Unterbrechung beworben. Noch bevor die Vorführungen des *Wargraph* im Zirkus Parish beendet waren, startete eine Filmnummer im Programm des Zirkus Colón, die unter der Bezeichnung »Biograph Lumière« firmierte.

Ab Januar 1899 läßt sich die Einrichtung von Kinematographen im Alleinbetrieb beobachten – eine Form des Filmangebots, wie sie in Madrid bereits in den Jahren 1896 und 1897 existiert hatte: Im Salón Actualidades und im Salón Exposición Universal wurden ausschließlich Filmprogramme aufgeführt. Im Jahr 1900 wechselte der Salón Exposición Universal sein Filmprogramm sogar wöchentlich zweimal, jeweils montags und donnerstags. Die Eintrittspreise wurden gesenkt: Bis dahin kostete der Besuch einer reinen Filmvorführung 25 bis 50 Centimos. Die Preise der Eintrittskarten für die Theater- bzw. Zirkusprogramme mit einer Filmnummer, wie sie vom Zirkus Parish, vom Zirkus Colón, vom Teatro-Jardín El Retiro und vom Teatro Príncipe Alfonso angeboten wurden, reichten von 50 Centimos bis 1,50 Peseten. Der Salón de Actualidades verlangte indes nur noch 10 bis 15 Centimos, was erstmals auch dem Publikum aus den unteren sozialen Klassen Kinematographenbesuche ermöglichte. Die einfach eingerichteten und nicht sonderlich bequemen Ladenkinos zeigten keine Stierkämpfe, sondern hauptsächlich komische Filme sowie Aktualitäten, etwa vom Burenkrieg. In ihren Zeitungsannoncen warben die Betreiber mit neuen Filmtiteln, die sie *en détail* aufführten. Um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erreichen, waren die Filmaufnahmen selbst inzwischen offenbar wichtiger als das Gerät, mit dem sie projiziert wurden.

Die neu eröffneten Kinematographensalons verdrängten die Filmnummern in den Theater- und Zirkusprogrammen in keiner Weise. Insgesamt wurde hier weiterhin das größere Filmkontingent angeboten: Ab Januar 1899 führte ein Kinematograph namens *Warisgraphaphems* im Teatro Novedades ein Theaterstück mit dem Titel *Don Juan Tenorio* vor. Im Zirkus Parish liefen

Aktualitäten zur Dreyfus-Affäre sowie Aufnahmen von Stierkämpfen. Das Teatro de la Zarzuela und die Sala Romea boten Filmprogramme zum Burenkrieg an. Nur im Sommer reduzierte sich das Filmangebot der spanischen Hauptstadt auf den Zirkus Parish, weil sich die Hitze im hohen Innenraum seiner Arena einigermaßen ertragen ließ.

Aus dem Spanischen von Isolde Reimers Lang

Anmerkungen

1 Diese Arbeit ist Teil des vom spanischen Wissenschafts- und Technologieministerium finanzierten Projekts *Ir al cine en España (1896-1939). La organización del entretenimiento como factor de modernización* [Der Kinobesuch in Spanien (1896-1939). Die Organisation der Unterhaltung als Faktor der Modernisierung].

2 Vgl. zu Edwin Rousbys Filmvorführungen in Spanien und Portugal die Einträge bei Deac Rossell, »›...The New Thing with the Long Name and the Old Thing with the Name That Isn't Much Shorter...‹ A Chronology of Cinema 1889-1896«, *Film History*, Vol. 7, no. 2 (1995). Rossell nutzt für seine Angaben zwei Monographien: Josefina Martinez, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid*, 1896-1920, Instituto de la Cinematografía y de las Artes / Ministerio de la Cultura, Madrid 1992; Antonio Ferreira, *A fotografa animada em Portugal 1894-1895-1896-1897*, Cinemateca Portuguesa, Lissabon 1986.

3 *La Época*, 13. 5. 1896.

4 *La Época*, 14. 5. 1896.

5 *El Heraldo de Madrid*, 15. 5. 1896.

6 *La Época*, 14. 5. 1896.

7 *El Heraldo de Madrid*, 15. 5. 1896.

8 *La Correspondencia de España*, 14. 6. 1896.

9 *El Liberal*, 12. 5. 1896.

10 *El Imparcial*, 12. 5. 1896.

11 *El Liberal*, 12. 5. 1896.

12 *El Liberal*, 14. 5. 1896.

13 *El Imparcial*, 12. 5. 1896, und *El Liberal*, 12. 5. 1896.

14 *El Imparcial*, 12. 5. 1896.

15 *El Liberal*, 12. 5. 1896.

16 *La Época*, 14. 5. 1896.

17 *La Época*, 14. 5. 1896, und *El Heraldo de Madrid*, 15. 5. 1896.

18 *El Liberal*, 17. 11. 1896.

19 *El Heraldo de Madrid*, 1. 11. 1896.

20 *La Época*, 10. 10. 1896.

21 *El Imparcial*, 5. 1. 1897.

22 *El Heraldo de Madrid*, 4. 1. 1897.

23 *El Heraldo de Madrid*, 29. 10. 1896, und *El Imparcial*, 31. 10. 1896.

24 *El Imparcial*, 1. 11. 1896.

25 *El Heraldo de Madrid*, 20. 11. 1896; *El Imparcial*, 3. 3. 1897.

26 *El Heraldo de Madrid*, 27. 10. 1896 und 29. 10. 1896.

27 *La Época*, 10. 9. 1897.

28 *El Heraldo de Madrid*, 30. 10. 1896.

29 *El Liberal*, 16. 11. 1896.

30 Ramón del Río war Gründer und Leiter des Salón de Actualidades; vgl. Josefina Martínez, »Un antecedente en Madrid del color y del sonido: el Salón de Actualidades«, in: *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la AEHC*, Editorial Complutense, Madrid 1993, S. 185-191.

31 *La Correspondencia de España*, 14. 12. 1896.

32 Ebenda.

33 *La Época*, 2. 12. 1896.

34 *El Liberal*, 14. 12. 1986.

35 *El Liberal*, 26. 3. 1897. Auch *La Época* weist vom 21. 12. 1896 bis zum 17. 1. 1897 fast täglich auf »hohe Preisnachlässe des Kinematographen in der Carrera de San Jerónimo« hin.

36 Diese Angabe findet sich auch bei Pascual Cebollada/Marcy G. Santa Eulalia, *Madrid y el cine, panorama filmografico de cien años de historia*, Consejería de Educación Communidad de Madrid, Madrid 2000, S. 315f.

37 *La Correspondencia de España*, 30. 10. 1896.

38 Cebollada, Santa Eulalia (Anm. 36), S. 294-295.

39 *El Heraldo de Madrid*, 23. 1. 1897.

40 *El Heraldo de Madrid*, 8. 5. 1897.

41 Vgl. Charles Musser, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907* (= *History of the American Cinema*, Vol. 1), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1990, S. 225-261; Gregory A. Waller, *Main Street Amusements: Movies and Commercial Entertainment in A Southern City, 1896-1930*, Smithsonian Institution Press, Washington 1995; James Castonguay, *The Spanish-American War in U.S. Media Culture*, http://chnm.gmu.edu/aq/war/index.html (20. 3. 2004).

42 Der zweite Streifen zeigte einen komischen Streit zwischen zwei jungen nordamerikanischen Frauen (vgl. *El Heraldo de Madrid*, 5. 2. 1898).

43 *El Heraldo de Madrid*, 5. 2. 1898.

44 *El Heraldo de Madrid*, 12. bis 19. 2. 1898.

45 Ende April erschien ein Beitrag, der oberflächlich das Thema Film und Spanisch-Amerikanischer Krieg behandelt, ohne jedoch Filmvorführungen anzusprechen (vgl. *El Heraldo de Madrid*, 24. 4. 1898).

46 Die ersten Meldungen finden sich am 2. 8. 1898.

47 *El Heraldo de Madrid*, 5. 8. 1898.

48 *El Heraldo de Madrid*, 1. 8. 1898, und *El Imparcial*, 2. 8. 1898

49 Zu diesem Thema erscheinen zahlreiche Meldungen, zum Beispiel in *El Heraldo de Madrid* am 5., 10., 13., 18., 19., 22. und 24. 8. 1898 sowie in *El Imparcial* am 10., 18., 22., 26. und 27. 8. 1898.

50 *El Imparcial*, 10. 8. 1898.

51 *El Heraldo de Madrid*, 29. 8. 1898; vgl. *El Imparcial*, 30. 8. 1898.

52 Allein 14 mal weist *El Heraldo de Madrid* zwischen dem 29. 8. und dem 23. 9. 1898 auf den anhaltenden Erfolg dieser Vorführungen hin.

53 *El Heraldo de Madrid*, 23. 9. 1898, und *El Imparcial*, 24. 9. 1898.

54 *El Heraldo de Madrid*, 11. 9. und 13. 9. 1898; *El Imparcial*, 24. 9. 1898.

TJITTE DE VRIES

Arthur Melbourne-Cooper (1874-1961)

A Documentation of Sources Concerning A British Film Pioneer

In the past twenty five years, together with my wife M/s Ati Mul, we have researched the life and work of British film pioneer Arthur Melbourne-Cooper (1874-1961) and his Alpha Trading Company at St Albans. We have also investigated many of the claims by Cooper's eldest daughter Audrey Wadowska (1909-1982) concerning the films made by her father and many counter-claims of disputed films.

It is quite amazing how much evidential material is available about this very early film pioneer who witnessed the birth of cinematography, becoming an independent cinematographer for twenty years. It is also surprising that this film pioneer is now almost completely forgotten.

From 1956, Audrey Wadowska researched her father's career. This resulted in enormous heaps of documents, photocopies, photographs, newspaper cuttings, magazine articles, notes and manuscripts, films and film stills, audio tape and cassette recordings and numerous copies of most of these items. Thanks to Cooper's daughter there exists in the province of film history a unique legacy: Cooper's own voice on 17 reel-to-reel audio tapes. This archive also deals with British film pioneer Birt Acres (1854-1918), who employed Cooper from 1894 till 1901.

When Audrey's husband Jan Wadowski (1908-1996) died, he left this unsorted estate to his friend, local historian Christopher Wilkinson of Boreham Wood. During the last eight years, he as executor handed over to us boxes full of material to sort out and to archive. Much original material has gone to the St Albans Museum. The film collection will eventually go the East Anglian Film Archive at the University of East Anglia in Norwich. Doubles in this collection will go to the Filmmuseum in Amsterdam.

We are numbering all the material and describing it in a database, filing it in functionally coloured archive ledgers and boxes. The following documentation[1] is an overview of the available material. We divided the material in two sections:

1. Primary sources:
a. concerning the film pioneer himself and his family: contemporary sources; Cooper's recorded interviews (oral and written history); films;
b. concerning his partners, friends, colleagues etc.: personal notes;

2. Secondary material:
a. concerning Arthur Melbourne Cooper himself and his family: later sources; catalogues and historical surveys; unpublished manuscripts; filmography;
b. concerning his partners, friends, colleagues: audio tapes and cassettes; correspondence; photographs; notes and papers;

3. The results of our own research: personal archive.

1.a. Primary sources, concerning Arthur Melbourne-Cooper, his life, his achievements, and his family

From primary sources like contemporary articles, advertisements etc. we can clearly identify Arthur Melbourne-Cooper as the proprietor of the Alpha Trading Company, also called Alpha Cinematograph Works, established in 1901 until 1913 in St Albans, first at Bedford Park, then at 14, Alma Road. Cooper then established a production company called Heron Films Ltd., and in 1913 a second company called Kinema Industries Ltd. at Warwick Court, High Holborn, that took over his Alpha Trading Company as a going concern.

Here follows a tentative summing-up of printed material collected in green archive ledgers.

Contemporary Printed Material (1897-1915)

In 1897, Melbourne-Cooper is advertising moving picture performances in seaside resort Scarborough.

In February 1903, Cooper was invited to give a Command Performance at Chatsworth for the Duke and Duchess of Devonshire. Cooper used the review in the *Daily Telegraph* of this show in a leaflet to advertise an event at the Corn Exchange in Hertford on February 16th and 17th, 1904. This invited picture goers to a »Grand Variety Entertainment and Exhibition of Animated Pictures by the Alpha Cinematograph [...] Exhibited at Chatsworth House in honour of His Majesty the King«.

For 1905 we have an incomplete film catalogue, *A List of Alpha Cinematograph Films* by the »Alpha Cinematograph Works« with synopses of se-

ven film titles numbered from 129 to 157, suggesting that it offered information of at least 29 films and that more catalogues like this were published previously. The catalogue refers to the »Warwick Trading Company« at Warwick Court, High Holborn as the distributing agent for the films in this catalogue.

In 1906, the Alpha Trading Company was advertising moving pictures of the coronation of King Haakon of Norway in the German trade paper *Der Artist*.

In the same year, Melbourne-Cooper and his Alpha Trading Company are named in an agreement with other film companies to establish the Kinematograph Manufacturers' Association of Great Britain, KMA.[2]

On March 5, 1908 in *The Kinematograph and Lantern Weekly*, on a page headed »Second-Hand Films« [sic], the Alpha Trading Co., »wholesale Film Manufacturers, Bedford Park, St Albans« advertises: »Have several soiled copies of each the following subjects cheap to clear« [sic]. 18 different film titles varying in lengths from 100 to 550 feet are offered for sale.

On September 18, 1908, the trade magazine *The Bioscope*, on two illustrated pages, gives a »Special Interview with Mr. A. Melbourne-Cooper« under the headline »The Alpha Trading Co. Open New Works at St Albans«. The first illustration shows the interior of Cooper's Alpha Picture Palace, the second his portrait and the third »Part of the Works and Offices« of his new studio at Alma Road.

In 1908, Cooper opened his Alpha Picture Palace (»Sole lessee: The Alpha Trading Co.«) in St Albans and from 1909 he published almost every week in the *Herts Advertiser* its programme. On several occasions the newspaper publishes reviews of the film shows at the Picture Palace.

From 2nd to 4th February 1909, Cooper was one of the representatives from 7 European countries at the European Convention of Film Makers and Publishers in Paris. His Alpha Trading Company is on top of the list of the 34 participating companies.

On March 25th, 1909, Cooper and his Alpha Trading Company are named in the trade magazine *The Kinematograph and Lantern Weekly* because he has become a member of the Executive Committee of the KMA.

On March 13th, 1909, the newspaper *Herts Advertiser & St Albans Times* publishes a long interview with Mr. A. Melbourne-Cooper under the headline »How Bioscope Records Are Made«. The article describes the Alpha Picture Palace. It mentions »an excellent studio [...] for the purpose of picture-making«. And it gives a description of a puppet animation picture that is in production, NOAH'S ARK (1909). A number of sports films get special mention: the LINCOLNSHIRE HANDICAP (1903) and the GRAND NATIONAL (1903) that were shown on the same evening at The Empire Theatre in London, and a LIFEBOAT DEMONSTRATION (date and place unknown).

The Kinematograph Weekly of May 3rd, 1956 publishes a photograph of the British Committee at the European Convention of Film Makers and Pu-

blishers in Paris in February 1909 on which Melbourne-Cooper can be seen next to famous pioneers like Méliès, Hepworth, Gaumont, Paul, Williamson, Pathé and others.

Company papers show that Cooper, in 1909, made an effort to go public with his two Alpha Picture Palaces in St Albans and Letchworth. The St Albans Alpha Picture Palaces Ltd. was no success. The offers were under subscribed. He eventually lost his cinemas.

From 1911 onwards, R. Prieur and Co. Ltd of 40, Gerrard Street, London, is acting as distributing agent for Alpha pictures. He advertises regularly in *The Kinematograph and Lantern Weekly*. Many titles are re-issues of previous Alpha productions. Altogether, the Alpha Films advertisements mention several hundred titles.

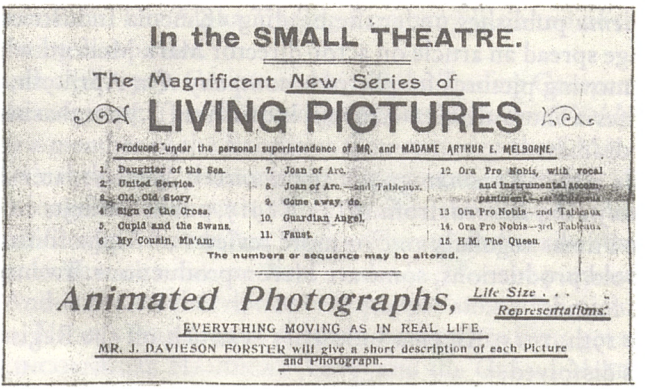
The *Bioscope* of February 20th, 1912 carries an advertisement of Heron Films, the company that Cooper shortly before had established with a business partner Andrew Heron, with the headline: »Something absolutely unique. BLOWING BUBBLES. One of the prettiest films ever taken. Nothing like it seen before. Order now. Get on our mailing list. Released April 4th, length 420 ft.«

In *The Bioscope* of March 6th, 1913, the name of Alpha is mentioned in the section New Companies. Cooper, then living at Manor Park, Lee, Kent (now Lewisham), together with Andrew Heron of Chingford, Essex are forming Kinema Industries Limited with a nominal capital of ¾ 2.000 that will take over the business of film manufacturers carried on as the Alpha Trading Company. The company papers record Cooper as »Kinematographer« and Heron as »Gentleman« .

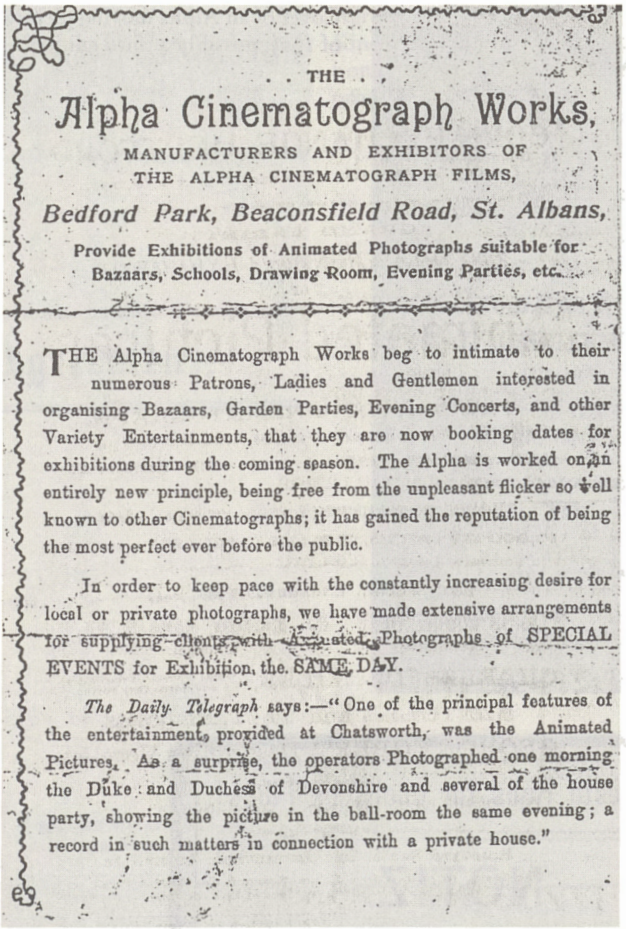
The trade magazine *The Cinema*, on March 19th, 1913, publishes »A chat with Mr. Melbourne-Cooper« about Kinema Industries Ltd. In the same issue *The Cinema* publishes under the heading »Kinema Industries Artistes« on a two-page spread an article on actor-director Mark Melford who is going to produce moving pictures for the new company. On April 9th, 1913, *The Cinema* writes a short article: »Kinema Industries [...] purchasing both comedies and dramas.«

The trade paper *Kinematograph and Lantern Weekly*, later *Kinematograph Monthly Film Record*, from 1913 till 1915, publishes in its column »The Story of the Films« regularly one or more reviews of Alpha films. Many are re-issues of old productions, some are Heron productions. Twenty different titles can be found.

On June 29th, 1915, Kinema Industries is struck off the Register and the Company is dissolved.



Programme cover of entertainments in The Exhibition Buildings at Scarborough in 1897. »The Magnificent New Series of Living Pictures«. Arthur's sister Bertha accompanied him. His name was misspelled possibly because of misreading of the telegram with all the programm details



. . THE . .

Alpha Cinematograph Works,

MANUFACTURERS AND EXHIBITORS OF
THE ALPHA CINEMATOGRAPH FILMS,

Bedford Park, Beaconsfield Road, St. Albans,

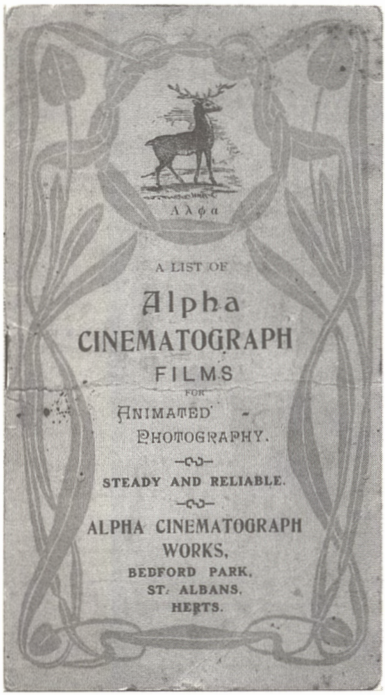
Provide Exhibitions of Animated Photographs suitable for Bazaars, Schools, Drawing-Room, Evening Parties, etc.

THE Alpha Cinematograph Works beg to intimate to their numerous Patrons, Ladies and Gentlemen interested in organising Bazaars, Garden Parties, Evening Concerts, and other Variety Entertainments, that they are now booking dates for exhibitions during the coming season. The Alpha is worked on an entirely new principle, being free from the unpleasant flicker so well known to other Cinematographs; it has gained the reputation of being the most perfect ever before the public.

In order to keep pace with the constantly increasing desire for local or private photographs, we have made extensive arrangements for supplying clients with Animated Photographs of SPECIAL EVENTS for Exhibition the SAME DAY.

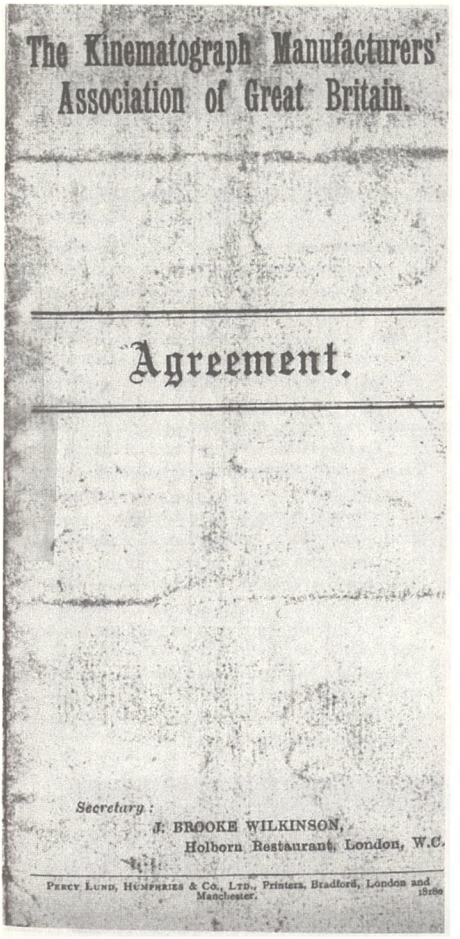
The Daily Telegraph says:—"One of the principal features of the entertainment provided at Chatsworth, was the Animated Pictures. As a surprise, the operators Photographed one morning the Duke and Duchess of Devonshire and several of the house party, showing the picture in the ball-room the same evening; a record in such matters in connection with a private house."

A picture programme for animated pictures in 1904 by the Alpha Cinematograph proudly refers to Cooper's royal command performance at Chatsworth House in 1903



Cover of an Alpha moving picture catalogue of 1905, possibly a third edition

Advertisement in the German trade paper *Der Artist*, edition Düsseldorf, 24th June 1906, offering moving pictures of the coronation of King Haakon of Norway, filmed for Alpha by Cooper's assistant Anton Nöggerath Jr.



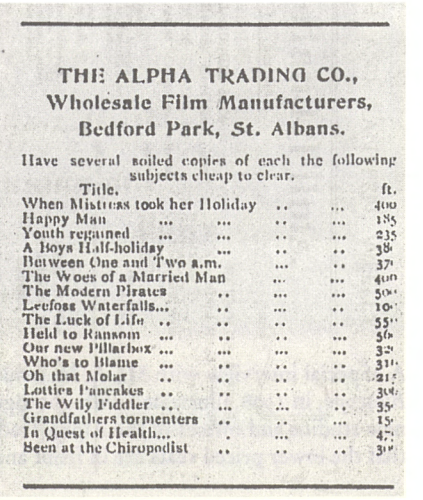
The Kinematograph Manufacturers' Association of Great Britain.

Agreement.

Secretary:
J. BROOKE WILKINSON,
Holborn Restaurant, London, W.C.

PERCY LUND, HUMPHRIES & CO., LTD., Printers, Bradford, London and Manchester. 1578o

Agreement for the establishing of the Kinematograph Manufacturers' Association of Great Britain by the leading film producers



THE ALPHA TRADING CO.,
Wholesale Film Manufacturers,
Bedford Park, St. Albans.

Have several soiled copies of each the following subjects cheap to clear.

Title.	ft.
When Mistress took her Holiday	400
Happy Man	185
Youth regained	235
A Boys Half-holiday	38'
Between One and Two a.m.	37'
The Woes of a Married Man	400
The Modern Pirates	50'
Leefoss Waterfalls...	10'
The Luck of Life	55'
Held to Ransom	56'
Our new Pillarbox	32'
Who's to Blame	31'
Oh that Molar	21'
Lottie's Pancakes	30'
The Wily Fiddler	35'
Grandfathers tormenters	15'
In Quest of Health...	47'
Been at the Chiropodist	3[illegible]

The Alpha Trading Company, in 1908 moving from its studios in Bedford Park to new and bigger studios at Alma Road, St Albans, is offering »soiled copies ... cheap to clear«, in: *The Kinematograph and Lantern Weekly*, March 5, 1908

THE ALPHA TRADING CO.

Open New Works at St. Albans.

SPECIAL INTERVIEW WITH MR. A. MELBOURNE-COOPER.

Of the thousands of readers of *The Bioscope*, few perhaps are aware that the little town of St. Albans in Hertfordshire, is the home of one of the most enterprising firms in the film-picture business, the Alpha Trading Co.

On a recent visit we were afforded an opportunity to view the whole of the Company's various premises and to note the extraordinary degree of perfection which characterises every department of the business.

To begin with, the position of the Alpha Company is unique. They are manufacturers and producers *for the trade only*, that is to say, they do no *retail* business. The entire organization is devoted to the carrying out of ideas and the production of films for various large firms in different parts of the world. Many a "publisher" of film subjects takes full advantage of the exceptional facilities offered by the Alpha Co., and it is not surprising to learn that the establishment is kept at full pressure almost all the year round.

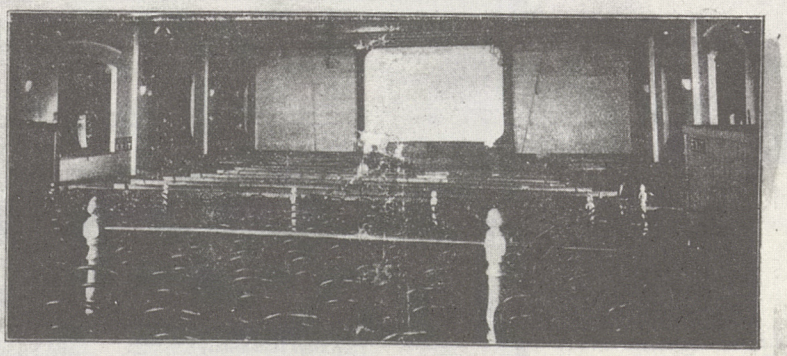
We were fortunate in having, as guide, the Managing Director, Mr. A. Melbourne-Cooper, to whose knowledge, energy and foresight the success of the company is, in a great measure, due.

The first point that attracts attention is the immense area of land occupied by the works, offices, studios and outdoor staging grounds, totalling upwards of two acres. Of course, in a business of this kind there is no need to indulge in the luxury of architectural magnificence, everything being arranged on a strictly utilitarian basis.

The foundation of all good film-making is, of course, ample staging accommodation. In this direction the Alpha people are extremely fortunate, for not only have they an almost unlimited choice of outdoor positions, but they also have their own completely-fitted theatre, which, with its minor halls, provides facilities for the *mise-en-scene* of four or five important productions, simultaneously.

But good staging needs good plots, and it is in this direction that the St. Albans firm excels. They employ a number of experienced authors and these in turn are backed up by thoroughly efficient acting.

They are also prepared to purchase good plots from independent sources.



The Picture Palace, St. Albans.

A »Special interview with Mr. A. Melbourne-Cooper« in the trade magazine *The Bioscope*, in 1908, illustrated with photographs of the new Alpha Picture Palace and the new studios and offices of the Alpha Trading Company. »A feature worthy to note is that the lower priced seats are in front and the better at the back«

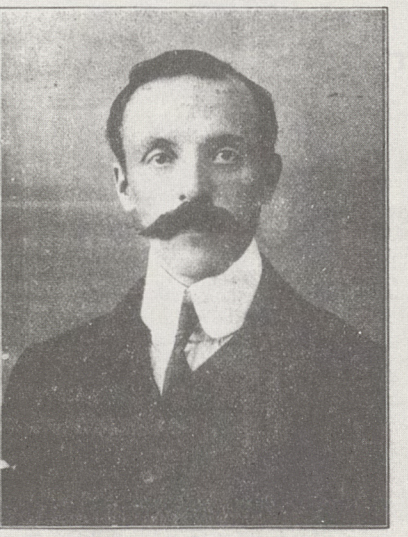
The photographic equipment is of the most up-to-date description, apparatus by the leading makers, both for studio and outdoor work being the best obtainable.

The more mechanical departments for developing, printing, toning, perforating, etc., are all under the direction of experts, and the rapidity with which the work is turned out bears eloquent testimony to the admirable "system" which pervades the whole establishment.

Touching the question of rapid output, we would remark that "rush work" is quite a speciality here. It is no uncommon occurence for an order for films, received by the morning's post, to be executed the same day.

We have already indicated that nothing in the way of film production comes amiss to the Alpha Company. Here is a tip. Whenever a difficult job arises, send to St. Albans. If Mr. Melbourne-Cooper and his merry men can't master the situation, it is more than likely that nobody else can.

The Theatre mentioned above is not, of course, utilised solely for picture taking. It is open every evening as a popular all-picture house, and is the favourite place of amusement of the district. It has a seating capacity of 800, and a feature worthy of note is that the lower priced places are in front and the better ones at the back. This arrangement was somewhat resented at first by the patrons of the higher priced seats, but when they found that the specially-raised floor gave them a better view than could be got from the front, they appreciated the innovation. The operator's "box" does not stand in the usual place inside the auditorium. It is a roomy apartment built out as an annexe, and therefore affords immunity from accident as well as from interference by the public. There are also an operator's room and manager's office. Altogether a very convenient and attractive hall.



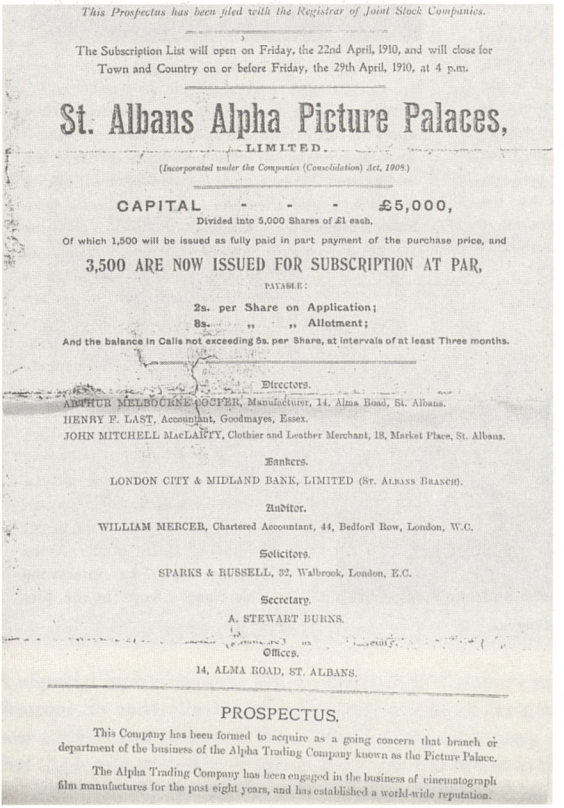
Mr. A. Melbourne-Cooper.

Part of the Works and Offices.

The accompanying illustrations, from photographs, scarcely do justice to the subjects. The view of the offices and studios is taken from the old English garden, and the interior of the Picture Place gives a fair idea of the size of the building. The portrait of Mr. A. Melbourne-Cooper, the moving spirit of the Alpha Company, will be interesting to his many friends in the profession.

ST. ALBANS PICTURE PALACE
London Road.
TWICE NIGHTLY - 7—9.
SPECIAL MATINEE SATURDAY, 3 p.m.
NEXT WEEK (Special)
THE
SLEEPALLDAY FIRE BRIGADE
2D. 4D. 6D.
BOOK YOUR SEATS. EARLY DOOR THROUGH LOUNGE.
Specially cooled and ventilated by Electric Fans.
CYCLES STORED FREE during performance.
Sole Lessees: THE ALPHA TRADING CO.
Phone: 152 ST. ALBANS.

One of the regular advertisements in the *Herts Advertiser and St. Albans Times* for the Picture Palace, this time with a special for next week SLEEPALLDAY FIRE BRIGADE, an Alpha production



This Prospectus has been filed with the Registrar of Joint Stock Companies.

The Subscription List will open on Friday, the 22nd April, 1910, and will close for Town and Country on or before Friday, the 29th April, 1910, at 4 p.m.

St. Albans Alpha Picture Palaces,
LIMITED.
(*Incorporated under the Companies (Consolidation) Act, 1908.*)

CAPITAL - - - £5,000,
Divided into 5,000 Shares of £1 each.

Of which 1,500 will be issued as fully paid in part payment of the purchase price, and

3,500 ARE NOW ISSUED FOR SUBSCRIPTION AT PAR,
PAYABLE:

2s. per Share on Application;
8s. ,, ,, Allotment;
And the balance in Calls not exceeding 5s. per Share, at intervals of at least Three months.

Directors.
ARTHUR MELBOURNE-COOPER, Manufacturer, 14, Alma Road, St. Albans.
HENRY F. LAST, Accountant, Goodmayes, Essex.
JOHN MITCHELL MacLARTY, Clothier and Leather Merchant, 18, Market Place, St. Albans.

Bankers.
LONDON CITY & MIDLAND BANK, LIMITED (ST. ALBANS BRANCH).

Auditor.
WILLIAM MERCER, Chartered Accountant, 44, Bedford Row, London, W.C.

Solicitors.
SPARKS & RUSSELL, 32, Walbrook, London, E.C.

Secretary.
A. STEWART BURNS.

Offices.
14, ALMA ROAD, ST. ALBANS.

PROSPECTUS.

This Company has been formed to acquire as a going concern that branch or department of the business of the Alpha Trading Company known as the Picture Palace.

The Alpha Trading Company has been engaged in the business of cinematograph film manufactures for the past eight years, and has established a world-wide reputation.

With this prospectus, Cooper goes public with his two Alpha Picture Palaces

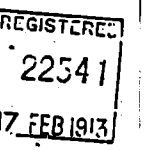
Arthur Melbourne-Cooper was with his Alpha Trading Company a participant of the European Convention of Film makers and Publishers from 2nd to 4th February 1909 in Paris. He can be seen at the far right of the middle row

The English delegation together with several French participants at the Paris Convention of 1909 on another photograph. Cooper can be seen in the middle row at the far left, right behind Harold Hough (with hat)

127222

THE COMPANIES (CONSOLIDATION) ACT, 1908.

COMPANY LIMITED BY SHARES.



Memorandum of Association

— OF —

KINEMA INDUSTRIES, LIMITED.

1. The name of the Company is "KINEMA INDUSTRIES, LIMITED".

2. The registered office of the Company will be situate in England.

3. The objects for which the Company is established are:—

(1) To enter into and carry into effect with such (if any) modifications or alterations as may be agreed upon but subject as to such modifications or alterations agreed on prior to the statutory meeting to the approval of such meeting an agreement in the terms of the draft identified by the signature thereon of Mr. Arthur Frederick Melbourne Cooper for the purchase of the business, assets and undertaking of film manufacturers carried on under the style of "The Alpha Trading Company", at 26, Manor Park, Lee, in the County of Kent.

(2) To carry on the business of manufacturers, producers and repairers of films for use in cinematograph theatres, dealers in and hirers of films and all materials and apparatus used in connection with such business.

The establishment of Kinema Industries Ltd. in 1913.
The new company is subscribed by Andrew Heron, Gentleman, and A. F. M. Cooper, Kinematographer

WE, the several persons whose names and addresses are subscribed, are desirous of being formed into a Company in pursuance of this Memorandum of Association, and we respectively agree to take the number of shares in the capital of the Company set opposite our respective names.

NAMES, ADDRESSES AND DESCRIPTIONS OF SUBSCRIBERS.	Number of Shares taken by each Subscriber.
Andrew Horne Ferndale Warren Road Chingford Essex Gentleman	one
A. J. M. Cooper 26 London Park Lee S.E. Kinematographer	one

DATED the 17 day of February, 1913.

WITNESS to the above signatures:—

H. Rumfrey Jr.
14 Paternoster Row
E.C.
Solicitor

[24.]

"THE COMPANIES (CONSOLIDATION) ACT, 1908."

(8 Edw. VII., c. 69.)

All communications to be addressed to The Registrar of Joint Stock Companies, Companies Registration Office, Somerset House, London, W.C.

Remittances must be made out in favour of "The Commissioners of Inland Revenue," and be crossed "Bank of England Inland Revenue a/c." Amounts of 1/- and upwards must not be remitted in stamps.

The following number and letter should be quoted in the reply :—

127222

COMPANIES REGISTRATION OFFICE,

SOMERSET HOUSE,

LONDON, W.C.,

29 JUN 1915

SIR,

PURSUANT to s. 242 (3) of the Companies (Consolidation) Act, 1908, I hereby give you Notice that at the expiration of three months from the date hereof, the Name of your Company will, unless cause is shown to the contrary, be struck off the Register and the Company will be DISSOLVED.

It will, however, be seen on reference to the 5th Sub-section of Clause 242 of the Act above-mentioned, that this Dissolution is subject to the proviso that *the liability (if any) of every Director, Managing Officer, and Member of the Company shall continue and may be enforced as if the Company had not been dissolved.*

I am,

SIR,

Your obedient Servant,

P. Thompson

Registrar of Joint Stock Companies.

The Secretary (or Manager),

Kinema Industries

Company, Limited.

REGISTRATION OFFICE 28 JUN 1915

2000/5/15—[4857] 2000 10/15v G & S 1010

Kinema Industries Ltd., in June 1915, is struck off the Register

Most interesting are the tapes with the voice of Melbourne-Cooper. There are 17 tapes with Cooper made between July 1956 and Easter 1961, totalling more than 14 hours. A tentative count from 14 tape transcriptions shows Cooper 251 times mentioning a title or synopsis of a film that he made, naming 145 different films.

The most important tape is an 18 minute BBC-interview of July 11th, 1958 conducted by National Film Archive curator Ernest Lindgren. He interviews Cooper extensively about his early years as a young assistant to Birt Acres and later on his career as an independent film maker.

The first tape recording was made at Southend in July 1956 during a visit of Melbourne-Cooper to Sydney Birt Acres, son of Birt Acres. It lasts 50 minutes.

A month later Audrey and Jan Wadowski took a tape recorder to Coton to interview her father during a session of 15 minutes. At the end of that year, a tape recorder was used when Cooper and his wife are celebrating Christmas with their children and grandchildren at the home of their youngest daughter Mrs Ursula Constance Messenger at Clapham.

After almost half a century Cooper (right) meets again with his old friend and assistant Stanley Collier, at Aldeburgh, 20th July 1958

On July 20th, 1958, two tapes of 90 minutes in total were made of Cooper's visit to Aldeburgh where he meets with his old friend and associate Stanley Collier.

From 1958 till Easter 1961, Audrey Wadowska made another 4 tape recordings, 3 hours and 52 minutes in total. During two visits in August 1960, 4 tapes were made when John Grisdale interviewed Cooper at Coton. In the Summer of 1960, honourary secretary of the British Fairground Association, Bert Barker visits Cooper at the home of Audrey and Jan Wadowski in London. Two tapes of 130 minutes in total were made.

The 17 tapes with Cooper form a unique document. Cooper is very clear and decisive in his memories. Several times he sharply corrects his daughter. Cooper deals self-confidently with his early career and remembers numerous plots and story lines of the pictures that he made. We consider these Cooper tapes as unique primary source material.

Audrey Wadowska, in the Winter of 1957, interviewing her father on his film pioneering days. These interviews were recorded on a number of occasions

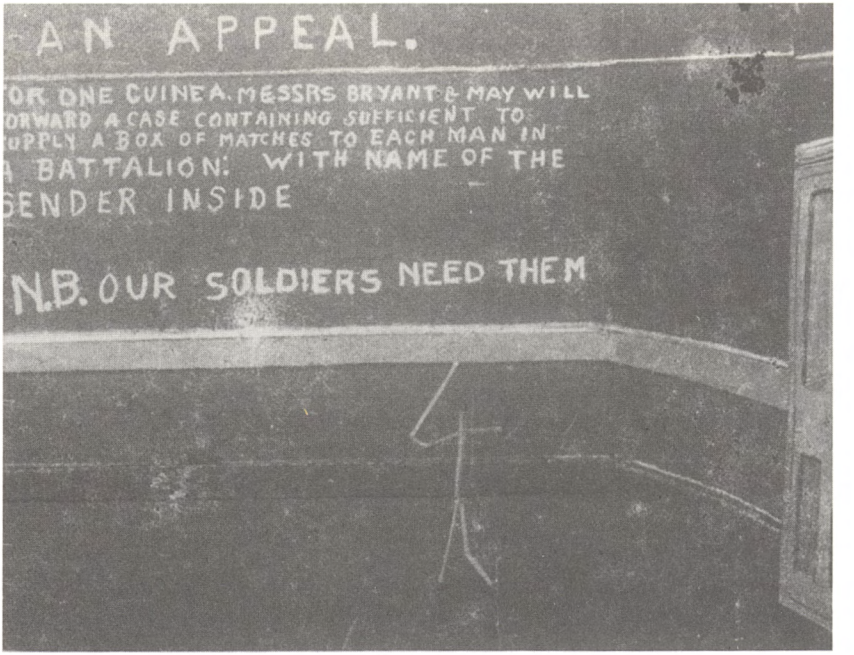
AMC testifies personally of his activities in the press and to the NFA

A staff reporter of the *Cambridge Daily News* has an interview with Melbourne-Cooper on August 8th, 1961 under the heading »When Boys Sat on Gas Bags At The Cinema«. A still from McNab's Visit to London is published together with a double portrait of Cooper, now living at Coton, near Cambridge, with his daughter Audrey.

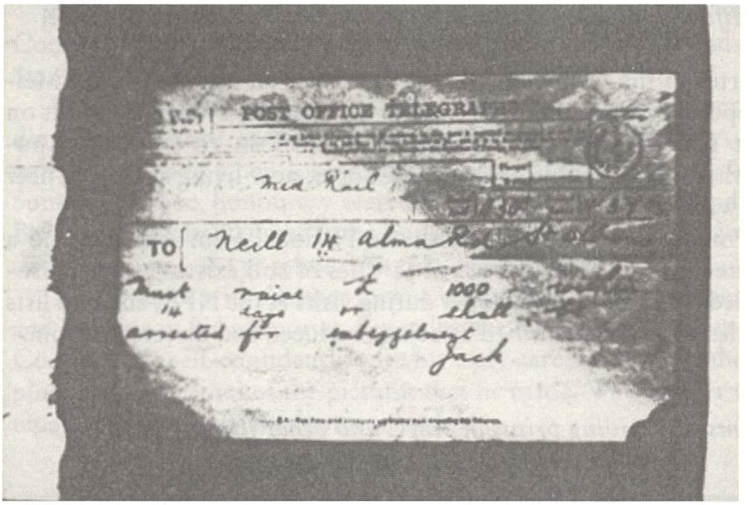
There is much correspondence with the National Film Archive, and a copy of a letter to the BFI with a list of 31 titles of still existing films personally identified by Melbourne-Cooper during visits at the NFA, and two lists of 58 film titles which he identified as being produced and directed by him.

Films – surviving prints of AMC and other film-makers of the early years of cinematography

Audrey Wadowska collected many films, totalling 154, not counting the films that have no connection with her father's work. Of these films 49 titles are made by Cooper. Titles or synopses were named by Cooper as films made by



Frame from Matches Appeal (1899), one of three still existing matches pictures made by Cooper, the oldest frame-by-frame animation films



The existing print of For An Old Love's Sake (1908) starts with a telegram in Cooper's handwriting addressed to »Neill, 14 Alma Road, St Albans«, – the studio address

him. Exteriors are locations in St Albans or studio grounds. Cooper himself played in some of the films.

About 23 films are claimed by Audrey Wadowska to be her father's films. They need further investigation. Among the other 82 films are titles credited to other film makers, possible remakes from original pictures by Cooper or indeed Alpha productions. They need to be studied before definitely crediting them to Cooper or to someone else.

An important very early animation picture, Matches Appeal (1899), came from the family. This original nitrate was accidentally kept by the Cooper family in a tea caddy and therefore survived. Two other animated matches films were presented to her by collectors. A number of films were bought by Audrey from the National Film Archive or other archives. A copy of The Blacksmith's Daughter (1904) was bought by us from the London office of EMI-Pathé.

At a photographic museum in Devonshire we bought original nitrate copies of Dream of Toyland (1906), The Anarchist and His Dog (1907, with Easton Pickering), Billy's Bugle (1908, with Roger Pamphilon), and For An Old Love's Sake (1908). This film contains a shot of a telegram with the studio address in Cooper's handwriting. All films are identified as Alpha productions. The Netherlands Filmmuseum has preserved these films.

For practical and financial reasons, Audrey and Jan Wadowski acquired most of the films on 16 mm. The 35 mm nitrate films were preserved on safe-

Cooper playing a postman in THE ANIMATED PILLAR BOX (1907), here at Hillside Road, St Albans

Cooper – here with actresses Ruby Vivian and Lettie (Blanche) Forsythe – playing a mean Scottish golf-nut in MCNAB'S VISIT TO LONDON, upsetting his cousins household and creating a shocking scene by loosing his kilt

ty film. Prints on 16 mm could be more conveniently shown by Jan during Audrey's illustrated lectures.

An interesting film, collected by Audrey, is SOLDIER, POLICEMAN AND COOK (Gifford: 1899) in which Cooper plays himself a jealous soldier. Cooper acted also in several other films. He can be seen in a chase in a picture entitled THE ANIMATED PILLAR BOX (1907). And he is clearly present as a Scotchman in the send-up of the game of golf in MCNAB'S VISIT TO LONDON (1905). It is unmistakably the same person as on the photographs of the 1909-Paris Convention of European Film Makers and Publishers.

There are lists available of the films in this collection.

We must add several short films taken by Jan Wadowski with his 16 mm camera, like shots in Coton where Melbourne-Cooper and his wife lived during the last years of their life; shots of Cooper's friend and partner Stan Collier in Aldeburgh, and shots of Audrey visiting people and locations in connection with her father's film making. They give an idea of Audrey's intense research in order to obtain recognition for her father as an early British film pioneer.

1.b. Primary sources, concerning his partners, friends, colleagues and other film pioneers

Personal notes

One of the most interesting sources for a film historian are private notes of a »witness first class«: the film pioneer himself.

There is an interesting ledger with letters from Cooper to his bride-to-be, later his wife Kate Lacey, written between 1905 and 1911. Most of the letters concern the construction of his first Alpha Picture Palace in 1908, the year they got married. The letters give a dramatic insight in Cooper's love for moving pictures.

Our copy of *Moving Pictures – How They Are Made and Worked*, written in 1912 by Frederick Talbot (Lippincott, Philadelphia-Heinemann, London 1912), must be mentioned. It contains a complete set of copies at the proper pages of margin notes that Birt Acres wrote in his copy of Talbot which is now at the British Film Institute. Mrs Sidney Birt Acres, daughter-in-law of Birt Acres, gave us exact copies of these notes. Facsimiles of the most important of them can be found in *Light and Movement, Incunabula of the Motion Picture*, by Laurent Mannoni a.o. (La Cineteca del Friuli/Le Giornate del Cinema Muto, Gemona 1995). The notes are Birt Acres' counterclaims against those that film pioneer Robert William Paul made to Talbot. Acres, according to the family, wrote these notes not long after the book was published.[3]

2.a. Secondary material concerning Arthur Melbourne-Cooper himself

What follows is a short and tentative list of later sources. We still come across new material in the unsorted parts of the Wadowski estate, like interviews concerning the illustrated lectures of Audrey Wadowska on her father.

Later sources – oral and written testimonies by business partners, actors and actresses, friends, family members on the film pioneer and his activities

On November 17th, 1955, E.G. Turner, managing director of the Walturdaw Cinema Supply Company, once one of Cooper's most important distributing agents, writes to the newspaper *Evening News* that »Mr Montague Cooper [sic] had a film studio at St Albans trading as the Alpha Film Company. One of his pictures was A DREAM OF TOYLAND [...]. I took this film with a number of others to New York in 1907. The novelty of it created much interest and I sold many copies. In my opinion Mr Cooper was the first to make a film of this nature.«

In the *St Albans Gazette* of December 28th, 1956 Mr R.A. Pamphilon is interviewed. »At 12 years of age, he became the first boy cinema actor in

In 1956, Cooper and his wife Kate were visited by one of his former agents, E.G. Turner of the film distribution company Walturdaw

Great Britain, working on an average of four films a year with the Alpha Trading Company, Alma Road, St Albans for some twenty productions.« He was the so-called naughty boy in these pictures.

The Summer 1960 issue of the magazine *Hertfordshire Countryside*, volume 15, No. 57 publishes four pages on Melbourne-Cooper by Joe Curtiss, »prepared from material supplied by Mr A. Melbourne-Cooper's daughter, Mrs Audrey Wadowska«. On one of the accompanying photographs Cooper can be seen dressed in a kilt. It is a frame from the farce McNab's Visit to London (1905).

This article inspires one of Cooper's actors from those early days, Easton Pickering, to write a long letter with reminiscences which the *Hertfordshire Countryside* publishes in its Autumn issue of 1960 (volume 15, No. 58).

Apart from his Cooper interviews, John Grisdale, on September 12th, 1960, visited Roger Pamphilon, the former Alpha child actor. He recorded a tape of 32 minutes.

In 1970, Audrey discovered old architectural drawings, photographs and design sketches of her father's second cinema, the Alpha Picture Palace in Letchworth.

Later sources – Cooper in the light of film historians and journalists

The fairground trade paper *The World's Fair* publishes on January 23rd, 1960 an article dealing with »the life of this remarkable veteran«.

The *Herts Advertiser* publishes a long obituary with photographs on December 7th, 1961: »Arthur Melbourne-Cooper, film-pioneer, is dead«. Obituaries appear in *The Times* of December 6th, 1961, in *The Kinematograph Weekly* of December 7th, 1961, and in other publications.

Varying in length, there are more than 50 articles from the period 1961 till 2002, the most recent by historian Roger Shepherd in *The Guardian* of 22nd March, 2002, »Spotlight on St Albans' film pioneer«. Although these can only be considered as secondary sources they contain interesting information and significant details that help to verify statements of oral witnesses.

Significant and informative is Audrey Wadowska's article »The oldest purpose-built cinema? Letchworth Palace is over sixty years old«, in *Hertfordshire Countryside* of July 1970, volume 25, No. 135, containing the results of her own research such as the architect's original design sketches for a purpose-built cinema, her father's second Alpha Picture Palace.

Published results of research by film historians and institutions – catalogues and historical surveys

Serious notice should be taken of some books because of theirMelbourne-Cooper and Alpha crediting.

The most important one is *The American Film Institute Catalogue. Film Beginnings 1893-1910* (Scarecrow Press, Metuchen, N.J. and London, 1995). This official two volume AFI catalogue is based upon undisputed source material. It gives two lists that are relevant to us: one of imported films between 1904 and 1909 under »Alpha Trading Co.«, the other during the same period under the name of »Arthur Cooper«. It names 17 different titles of films by »Cooper«.

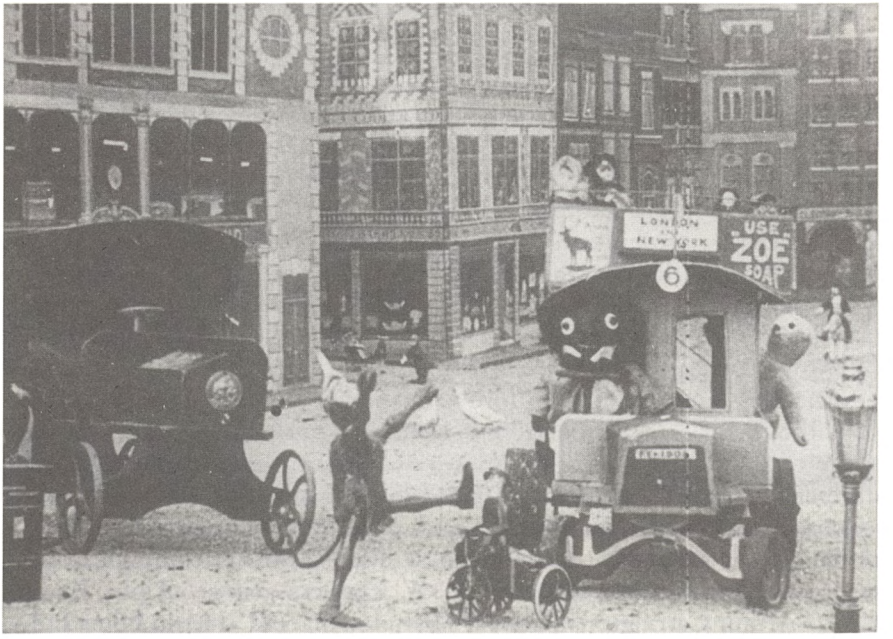
Another source is Denis Gifford's *The British Film Catalogue 1895-1970* (David & Charles, Newton Abbot, 1973; 2nd edition 1895-1985, Newton Abbott/London 1986), dealing exclusively with fictional pictures. Using 295 different sources in his 1st edition, Gifford, from 1898 till 1915, credits »Cooper« and »Alpha Trading Co.« with 102 different film titles (including 5 re-issues), and in his 2nd edition with 108 different titles (including 4 re-issues), credited to »Arthur Cooper« or »A. Cooper« and/or »Alpha Trading Co.«, »Arthur Carrington« (Cooper's pseudonym) and »Heron Films Ltd.«. In his earlier reference work *British Cinema. An Illustrated Guide* (Zwemmer, Barnes, London, New York 1968), Denis Gifford credits 27 films to »Cooper, Arthur Melbourne«.

In 2000, a 3rd edition was published of *The British Film Catalogue* (Fitzroy Dearborn, London-Chicago, 2000) in 2 volumes: *Volume I, Fiction Film, 1895-1994* and *Volume II, Non-Fiction Film, 1888-1994*. Volume I credits the same 108 film titles to Cooper as in the 2nd edition. Volume II credits 5 titles to Cooper of which A VISIT TO THE ROYAL MINT, THE EMPIRE'S MONEY MAKER (1910) is an important documentary. It further credits 29 films to Andrew Heron, Cooper's financial partner in Heron Films Ltd.

A fourth book must be taken into consideration because the author interviewed Melbourne-Cooper independent from Audrey Wadowska's mediation. It is *Of Uncommon Interest* (Spurbooks, Bourne End, 1975; 2nd edition as *Hertfordshire Headlines*, Countryside Books, Newbury, 1987/1995) by BBC-reporter Richard Whitmore. It has a chapter »The Forgotten Visionary« dedicated to Melbourne-Cooper.

Concerning Cooper's two cinema's, *Cinemas of Hertfordshire* by Allen Eyles (University of Hertfordshire Press, Hatfield, 1985/2002) is of interest because of its information on the Alpha Picture Palaces at St Albans and Letchworth.

Other books are interesting enough to take notice of like *The Shell Book of Firsts* by Patrick Robertson (Ebury Press, London 1971) that gives attention to Melbourne-Cooper at several entries.



Scene from the puppet film A DREAM OF TOYLAND (1907), a master piece which is still amazing audiences

There is *Puppet Animation in the Cinema, History and technique* by L. Bruce Holman (A.S. Barnes, South Brunswick & New York/The Tantivy Press, London 1975) who mentions DREAMS OF TOYLAND and NOAH'S ARK as »may have been the earliest example of puppet animation«.

Again, 72 titles can be found in Denis Gifford's *The Illustrated Who's Who in British Films* (B.T. Batsford, London 1978) at the entry of »COOPER, Arthur Melbourne«.

Donald Crafton, in his *Before Mickey. The Animation Film 1898-1928* (The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1984), says that »MATCHES APPEAL (1899) shows Cooper's early grasp of the principle of stop motion technique«.

Elaine Burrows, in *All Our Yesterdays. 90 years of British Cinema* (ed. Charles Barr, BFI Publishing, London 1986) finds it »a rare combination« that Cooper produced animated and trick films as well as »live action shorts, both fiction and non fiction«.

21 of Cooper's animated puppet pictures are described in Denis Gifford's *British Animated Films, 1895-1985* (McFarland, Jefferson, N.Carolina, and London 1987).

There is Giannalberto Bendazzi's *Cartoons* (John Libbey, London 1994) acknowledging Cooper's MATCHES APPEAL being made in 1899 and mentioning 5 other animation films made between 1906 and 1913.

There are other publications, for instance Emmanuelle Toulet, *Cinema Is 100 Years Old* (Thames & Hudson, London 1995) that gives ample attention to THE MOTOR PIRATE (1906) as an early chase film.

Unpublished manuscripts – the story of Arthur Melbourne Cooper told by others

Two unpublished manuscripts need to be considered. The first is John Grisdale's (unfinished) *Portrait in Celluloid.* Grisdale was a St Albans teacher of English language, commissioned by Audrey and Jan Wadowski to write Melbourne-Cooper's biography. The Grisdale tapes make it clear that he had no knowledge whatsoever of early film history. After her father's death in 1961, Audrey made several efforts to rewrite and finish the manuscript.

Pages of the manuscript were scattered throughout the Wadowski estate papers. I recovered most of the pages and together with Audrey's rewrites I copied them and bound them in book form, adding an index of subjects and indexes of films of Birt Acres and of Arthur Melbourne-Cooper. Grisdale names 45 different films made by Acres and 172 different films made by Cooper. Bound copies are available for study in the archive at the St Albans Museum and at the Netherlands Filmmuseum, Amsterdam.

The second unpublished manuscript, *Pioneers of the British Film. The*

Work of Birt Acres and Arthur Melbourne-Cooper, was written by journalist (now actor) Luke Dixon who, during 1976/1977, was commissioned by the Eastern Arts Association to research and write on the two Hertfordshire film pioneers. Dixon interviewed Audrey Wadowska and Mrs Sidney Birt Acres, Birt Acres' daughter-in-law, and used a number of sources. His manuscript names 55 films made by Acres and 28 films made by Cooper. Bound copies of Dixon's manuscript, indexed by me, are in the archive at the St Albans Museum and at the Netherlands Filmmuseum, Amsterdam.

Our archive also contains the manuscript of Birt Acres grandson Alan Birt Acres, *Frontiers Man to Film-Maker*, in several re-written versions.

Filmography – a descriptive list to bring to light AMC's unjustly forgotten film production

Based on a rough compilation from all the primary sources some 180 titles can now be credited to Arthur Melbourne-Cooper. This forms the beginning of a filmography, organised in a series of white ledgers with all the films in chronological order. Alphabetically, the motion picture titles, with all available data, are being organised in a number of black ledgers together with 1.020 photocopies of pages from trade catalogues published by Warwick Trading Company, Walturdaw, the Urban Trading Company, Cricks and Martin, R.W. Paul, Butcher, Prestwich and other distributors.

Audrey Wadowska – who made a very great number of notes and several lists of film titles during her interviews with her father, recorded or not – thoroughly studied these film distribution catalogues at the British Film Institute, the British Library, the Science Museum Library and several other archives, and she made photocopies of every page where she discovered her father's productions. These photocopies are at random numbered from C001 to C1020.

From January 1978 till April 1979, I interviewed Audrey about these catalogue copies. In these so-called »cataloguing interviews« she gives particulars about the films, original production titles, production dates and other details, names of actors, actresses and production assistants, identifying locations and giving the synopses as her father had remembered them. These interviews are the basis for the filmographies of Birt Acres and Melbourne-Cooper on which we are now working. The audio cassettes with the interviews with Audrey Wadowska are numbered from T011 till T045, in total more than 50 hours.

The filmography-in-progress already shows that, between 1897 and 1914, Arthur Melbourne-Cooper made 21 frame-by-frame animation pictures.

2.b. Secondary material concerning his partners, friends, colleagues and local persons

Audio tapes and cassettes – an in-depth research into a film pioneers' life and career

One of the most important parts of the AMC/Birt Acres Archive is formed by a collection of 88 reel-to-reel audio tapes and 380 audio cassettes. It is a merger of Audrey's collection of tapes and cassettes with our collection of 184 cassettes with interviews. It is a collection of a great variety of conversations, interviews and talks, all concerning the first twenty years of film history. The tapes and cassettes are described in a database and 129 are now in typescript, each preceded by a log file with technical and historical details.

Originally, from the Wadowski estate, came roughly 200 reel-to-reel tapes in varying formats and at different speeds, and almost 400 audio cassettes. We brought these back to 88 different tapes and 116 audio cassettes, plus 80 cassettes that were copied from the tapes. The other tapes and cassettes were less important, like radio talks on film history, copies from original tapes or cassettes, or even cassettes copied onto tapes.

Several tapes are in a bad state due to mishandling of the recording equipment and/or bad conditions under which they were kept during the years. A sound engineer put the tracks of seven of the worst tapes through a digital filtering process onto ten CD's to make transcriptions possible. There is a technical report of this process.

The tapes are numbered as TAPE I, TAPE II, and after TAPE XX as TAPE 21, etcetera. The cassettes are numbered as T001, T040, T201, etcetera.[4] The transcriptions follow the numbering of the cassettes and the typescripts are subsequently called TAPE001, TAPE040, TAPE201, etc.

Audrey Wadowska interviewed no less than 152 different persons, including her own parents. There are 184 cassettes with our interviews with 33 different persons. Most of the interviews were with Audrey Wadowska. There is a database list of all these persons. Complete log files of all the 88 audio tapes are in two yellow ledgers.

Correspondence – in search of testimony: the life and work of AMC through letters

Audrey Wadowska wrote an enormous number of letters; drafts or copies of them can be found in her correspondence. She received ever so many letters in return. Her correspondence was scattered throughout the estate collection. In the past, several efforts were undertaken to put all these letters alphabetically in filing ledgers, after which – then being able to retrieve many precious

letters – Audrey and her husband enthusiastically put them in their own mysterious sort of filing system.

Some three thousand letters will now be definitely put in a number of purple filing ledgers. There is much correspondence with actors and actresses from her father's period. There is correspondence with institutes and organisations and with other film historians. There are letters from E.G. Turner of the distributing company Walturdaw, and other colleagues of her father. And there is much correspondence with the National Film Archive.

Photographs – visual proofs of locations, actors, and the Alpha Trading Co. activities

There are several thousands of photographs. There are many family photographs dating from the time of Arthur Melbourne-Cooper's father Thomas M. Cooper. There are many picture postcards taken by Melbourne-Cooper or his brother Hubert as a business sideline of the Alpha Trading Company. Reproductions are now in our collection. The originals are in an Alpha Picture Postcard collection of Mr Wilkinson and will eventually go to the St Albans Museum.

There are many film stills and other photographs related to cinematography of the period concerned. Lots of photographs were used by Audrey in her efforts to discover locations. Generally, Cooper's films contain a great many outdoor scenes. A location of St Albans in a film may suggest another credit for Cooper if the date is right.

There are many double, triple or quadruple photographs. However, there are only a few photographs of Cooper himself and not a single one of him with a moving picture camera. There are several set stills, photographs taken at an outdoor location between the shooting of film scenes.

The photographs have been sorted out, numbered, described in a database and put into albums by subject by Ati Mul.

Notes and papers – work still to be done

Audrey Wadowska left an enormous amount of unsorted notes, papers, newspaper cuttings, photocopies, film lists, and other paraphernalia behind. We are arranging these in a series of ledgers. Papers like programme notes of Archive Nights at the National Film Theatre, if they concern Melbourne-Cooper, will be sorted by date. Other items will be sorted by subject. They will be recorded in a database with fields for number, date, key words and a description. Audrey's hand written notes will be collected and bound together for later reference. Many notes date from the time when there were no easy photocopy facilities available.

There are 25 archive boxes with all kind of Audrey's material that still has to be sorted out. On our last journeys in August 2004 and January 2005, Jan Wadowski's executor gave us 10 more boxes full of material that still has to be sorted out. He still has several boxes of material in his house.

3. The results of our own research

This year, it will be 30 years ago that we began assisting Audrey Wadowska with her research on her father's life and career. Since then, we made more than 60 journeys in England, continuing the research after Audrey's death in 1982, discovering more material in libraries and local studies centres, where generous assistance of librarians and archivists helped us to discover in newspapers, trade journals, books, almanacs and catalogues much new material that corroborated Audrey's findings and the testimonies on her recorded interviews. A great help not only was the moral support of the Filmmuseum (Amsterdam) but also their practical help with the restoration of a number of nitrate Alpha pictures that we discovered.

Personal archive

Our own Arthur Melbourne-Cooper/Birt Acres archive has become linked up with all the material of the Wadowski estate. The photographs have merged into our photo-archive and database, with the exception of the material that is still with the executor.

We also built up lesser archives with much still unpublished material on Charles Urban, Robert W. Paul and George Albert Smith. There are 3 archive boxes and 4 ledgers with material on Birt Acres.

There are a number of folders with data on different subjects like Acres' journey to Hamburg and Kiel in 1895, Cooper's expedition in 1900 to the Isle of Wight filming SHIPWRECK IN A GALE and on his other journeys commissioned by Birt Acres to Stockton-on-Tees and to Scarborough. There is material on his LONDON TO KILLARNEY travelogue of 1907, according to Cooper with its 3.000 feet »the longest film of its time«.

There are 7 archive boxes with our own material still to be sorted out and put into the database system. Our own correspondence concerning the Cooper/Acres research is kept in 6 ledgers apart from Audrey Wadowska's correspondence.

There are two indexed ledgers with our personal writings directly concerning Arthur Melbourne-Cooper: 50 articles, texts of university lectures, other lectures, scripts for a proposed documentary and database lists (filmography, animation films, lists of tapes and cassettes).

Arthur Melbourne-Cooper's daughter Audrey, with the help of her husband Jan Wadowski, made an enormous effort in collecting as much material as she could in order to demonstrate her father's rightful place in early film history. Our subsequent efforts will result within the next two years into a filmography and a biography of a remarkable and inventive film pioneer, who was one of the very first independent and true cinematographers.

Notes

1 For this documentation, we owe much thanks to Prof. Dr. Margaretha Schenkeveld, Amsterdam, and to Christopher Wilkinson, Boreham Wood, UK, local historian and steward of the Barnet Museum.

2 The KMA was established to make an effort to combat American import and to impose conditions on the distributors concerning minimum prices, limitation of film life, etc. The chief British film producers were all signatories: Warwick, Cricks and Martin, Gaumont, Clarendon, Mitchell and Kenyon, Hepworth, Williamson, Walturdaw, Alpha, Paul and Hough.

3 As personal annotations, not meant to be published, they seem rather more reliable than if Acres would have expressed them before an audience of journalists or family and friends. They should be taken into serious consideration in the Acres-Paul dispute.

4 In January 2005, we donated 28 duplicate tapes and 57 duplicate cassettes to the East Anglian Film Archive.

Medienhistorische Erleuchtungen

Es gebe, so führt Georg Christoph Lichtenberg den Dänenprinzen Hamlet an, eine Menge Dinge im Himmel und auf der Erde, wovon nichts in unseren Kompendien stehe. Man könne ihm jedoch, so Lichtenberg weiter, getrost hierauf antworten: »Gut, aber dafür stehn auch wieder eine Menge von Dingen in unseren Compendiis, wovon weder im Himmel noch auf der Erde etwas vorkömmt.« Lichtenberg meint hier zwar nur die Physik-Lehrbücher seiner Zeit, doch gilt diese Feststellung ohne weiteres auch für viele andere Bücher, damals wie heute.

Ganz gewiß aber ist ein solches Kompendium der von Friedrich Kittler verfaßte Band *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999* (Merve Verlag, Berlin 2002), der nun in die breitere Öffentlichkeit bringt, womit der Autor vielleicht besser schon die Studierenden der Humboldt-Universität nicht verwirrt hätte. Denn was darf man davon halten, wenn ein prominenter Medienwissenschaftler seiner Hörerschaft allen Ernstes (?) die Behauptung auftischt – wir wollen uns in dieser Rezension allein auf die ›Wissensvermittlung‹ hinsichtlich des frühen Films beschränken –, daß es »in der Stummfilmzeit üblich war, Filme mit schrecklich langsamen Frequenzen zu drehen, bei der Vorführung aber, um Kinozeit einzusparen, mit 60 oder 70 Bildern pro Sekunde zu projizieren« (S. 256)? Oder wenn es bei einer – ohnehin eher konfusen – Wiedergabe der bekannten Anekdote von Méliès' Entdeckung des Stoptricks heißt: »Mitten in der Szene aber ging ihm die Zelluloidrolle aus, weil diese Rollen vor der Jahrhundertwende noch lange nicht die für Spielfilme zureichende Länge hatten« (S. 229)?

Derlei »Merk-würdigkeiten« – neben einer Vielzahl an Fehlern, Ungenauigkeiten, Mißverständnissen und Irrtümern, die hier aufzuzählen müßig sind –, durchziehen den Band, weil für den Autor offenbar das Festhalten an medientheoretischen Grundannahmen allemal wichtiger ist als die Genauigkeit in der medienhistorischen Darstellung. Eine dieser zentralen Thesen betrifft die gewissermaßen ›natürliche‹ Tendenz zum Medienverbund. Da demzufolge die »Koppelung zwischen optischer und akustischer Medientechnik von Anfang an, lange vor Einführung des Tonfilms, erwünscht war«, wird umstandslos behauptet, Georges Demenÿ habe 1891 für seine *photographie de la parole* Mareys *fusil photographique* mit Edisons Phonograph kombiniert, um »ein physiologisches Handicap, nämlich die Taubstummheit, durch Medientechnik zu kurieren« (S. 219). Nun ließe sich die Taubstummheit wohl ohnehin kaum durch eine derartige Medientechnik »kurieren«, welchen praktischen Nutzen jedoch die phonographische Aufnahme ausgerechnet den Taubstummen dabei bieten soll, bleibt Kittlers Geheimnis. Weswegen Georges Demenÿ solches klugerweise auch gar nicht erst versuchte. Das von ihm

1892 patentierte Gerät heißt zwar *Phonoscope*, aber genau darum, weil es die »Illusion der Sprechbewegung« (wie es in der Patentschrift heißt) rein optisch wiedergeben sollte. Mit dem Tonfilm hat Demenÿs Erfindung also rein gar nichts zu tun.

Eine weitere These, die – in Anlehnung an Paul Virilio – den Band durchzieht, betrifft die militärische Komponente von Medientechniken. Wohl deshalb läßt Kittler »die Vorgeschichte des Films mit [...] Samuel Colt« beginnen (S. 196), um dann zu dekretieren: »Der Serialität des Revolverschießens dagegen entspricht beim Film natürlich die serielle Zeit, in die die Bewegungen des Filmobjekts zerlegt werden müssen« (S. 198), so daß die Filmkamera vom Revolver »historisch abstammt« (S. 241). Eine, mit Verlaub, hanebüchene Behauptung, da der Revolver zwar das mehrmalige Schießen erlaubt, was aber nicht schon deshalb auch ein serieller Vorgang ist. Mit sehr viel mehr Recht hätte man übrigens in diesem Zusammenhang die Nähmaschine nennen können – der allerdings mangelt es wohl bedauerlicherweise an militärtechnischer Brisanz.

Doch selbst da, wo der Zusammenhang zwischen Film und Krieg tatsächlich besteht, ist der historische Sachverhalt für Kittlers Vorlesung offenbar nicht plakativ genug: Oskar Messter (bei Kittler erscheint er durchwegs als »Meester«) entwickelt während des Ersten Weltkriegs zum einen den sogenannten Reihenbildner für die Luftaufklärung, zum anderen ein Zielübungsgerät für Kampfflieger, die »Maschinengewehr-Kamera«. Bei Kittler fließt beides ineinander: Das Zielübungsgerät hat nun auf einmal den »Zweck, die Zielgenauigkeit des Bord-MG-Schützen in Echtzeit für jeden Einzelschuß kontrollieren zu können« (S. 257f.), und gleich darauf heißt es, »Meesters [sic] geniale Konstruktion, die immerhin 7,2 Millionen Quadratkilometer Weltkriegserde auf Millionen Kilometern von Rollfilm brachte, ließ sich nur noch dadurch verbessern, daß Schießen und Filmen, Serientod und Serienphotographie zu einem einzigen Akt verschmolzen« (S. 258). Laut Friedrich von Zglinicki, den Kittler als Quelle zitiert, wurden zwar nur rund 950 000 m Reihenbild-Film zwischen 1915 und 1918 verwandt (und nicht »Millionen Kilometer«!), doch sei's drum. Vor allem aber ist der Reihenbildner keine kinematographische Einrichtung, und mit dem – zwar ebenfalls von Messter entwickelten – Zielübungsgerät hat er nichts zu tun.

Daß eine kinematographische »Maschinengewehr-Kamera« eine Kontrolle der Zielgenauigkeit »in Echtzeit« ermöglichen soll, ist ohnehin blanker Unsinn, gehört jedoch zur rhetorischen Strategie einer medienhistorischen Darstellung, derzufolge alles »auf das Ziel zulaufen muß, die optischen Medien in die universale diskrete Maschine namens Computer zu integrieren« (S. 17). Da »alle technischen Medien Signale entweder speichern oder übertragen oder verarbeiten« (ebenda), kommt's auf die begriffliche Zielgenauigkeit auch nicht mehr an. Dann ist die Photographie eben die »erste wahrhafte Menschengesichtsspeichertechnologie« (S. 176) oder führen Farbverfahren,

die darauf beruhen, daß »kleine Punkte und Striche in den drei Grundfarben« im Auge zu farbigen Flächen verschmelzen, zur »Digitalisierung von Farbbildern« (S. 285f.).

Nun wäre dies alles nichts weiter als eine ebenso zweifel- wie fehlerhafte mediengeschichtliche Darstellung, von deren Lektüre man einfach nur abraten könnte, die man ansonsten aber am besten stillschweigend übergehen sollte. Diese Veröffentlichung ist allerdings durchaus symptomatisch für einen Teil des medienwissenschaftlichen Diskurses in Deutschland, dem die Medien – im Wortsinne – einerlei sind, d.h. Medien werden auf abstrakte Funktionen wie die, Signale zu speichern oder zu übertragen oder zu verarbeiten, reduziert.

»Am Ende der optischen Medien und ihrer Vorlesung dürfte prognostisch ein System stehen, das Licht nicht nur als Licht überträgt, sondern auch als Licht speichert und verarbeitet. Wobei das Licht, in einer letzten dramatischen Peripetie seiner Taten und Leiden zugleich aufhören wird, kontinuierlich elektromagnetische Welle zu sein. Es wird vielmehr, frei nach Newton, wieder in seiner Zwillingsnatur als Partikel funktionieren, um genauso universal, genauso diskret, also auch genauso manipulierbar wie Elektronenrechner von heute zu sein.« (S. 321)

Na dann: Es werde Licht.

Die Redaktion

Helmut H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 2004, 419 Seiten.

Helmut H. Diederichs, bekannt vor allem durch seine Tätigkeit als (Wieder-) Herausgeber der Schriften der Filmtheoretiker Béla Balázs und Rudolf Arnheim, aber auch durch seine Untersuchung zu den Anfängen der Filmkritik in Deutschland, hat in der Reihe suhrkamp taschenbuch wissenschaft eine Anthologie mit filmästhetischen und -theoretischen Texten herausgebracht. Sie basiert auf Recherchen für seine Habilitationsschrift, die er im Fach Publizistik/Kommunikationswissenschaften einreichte und die im Internet unter dem Titel *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie* auf der Website der Fachhochschule Dortmund einzusehen ist.

Diederichs beschäftigt sich seit mehr als zwanzig Jahren mit der literarischen Intelligenz in Deutschland und ihrer Wahrnehmung der Frühzeit des Films. Bereits in seiner 1986 veröffentlichten Dissertation stellt er Betrachtungen zur Konzeption und Rezeption des Films an: Wie sieht Filmkritik vor 1914 aus? Auf welche Punkte konzentrieren sich die Rezensenten? Welche Ziele verfolgen sie mit ihrer Analyse des im Kinosaal Wahrgenommenen? Die Liste der bereits durch Anton Kaes' Textsammlung bekannten Kunstphilosophen und Ästheten wie Konrad Lange und Georg Lukács bzw. der in der Marbacher Ausstellung »Hätte ich das Kino!« vertretenen Literaten ergänzt Diederichs durch Autoren, deren Namen bis dahin unerwähnt geblieben waren. Die Gedanken beispielsweise der Journalisten Malwine Rennert oder Alexander Elster sind in *Anfänge deutscher Filmkritik* nach rund 80 Jahren endlich wieder zu lesen. Der, so Diederichs, »erste deutsche Filmtheoretiker« Herbert Tannenbaum wird 1987 von ihm sogar in einem eigenen kleinen Sammelband gewürdigt, der die zwischen 1912 und 1920 publizierten Schriften enthält. Die Herausgabe einer weiteren Sammlung zeitgenössischer theoretischer Artikel zur frühen Filmkunst ist eine fast logische Konsequenz von Diederichs' langjähriger Arbeit.

Geschichte der Filmtheorie vereinigt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Gedanken zum Stummfilm. Wie bereits in seiner Habilitation (von der in dieser *KINtop*-Ausgabe ein überarbeitetes Kapitel veröffentlicht ist) teilt Helmut Diederichs die Texte in Sektionen ein. Die erste, mit »Prolog« überschrieben, dokumentiert die Entstehung früher Schriften aus der Produktions- bzw. Kinopraxis. Der französische Filmpionier Georges Méliès beschreibt 1907 alle Schritte zur Herstellung eines Films, während die Journalisten A. Günsberg (1907) und Maximilian Rapsilber (1910) über die Wirkung der lebenden Bilder auf der Leinwand philosophieren. Der freie Autor und selbstberufene »Volksbildner« Hermann Häfker, einer der bekanntesten

Vertreter der sogenannten Kinoreformbewegung, hinterfragt 1907/08 den Aufbau eines Filmprogramms und arbeitet die spezifischen Merkmale der »laufenden Bilder« im Unterschied zur Bühnendarstellung heraus. Ein anderer Kinoreformer, der Düsseldorfer Maler Gustav Melcher, interessiert sich 1909 besonders für den Aufbau des Filmbildes.

Die beiden folgenden Sektionen widmen sich der Frage, warum der Film nicht generell als Kunstform bezeichnet werden könne, sondern letztlich nur das Naturgenre das entsprechende Potential besitze. Die Autoren des vierten Abschnitts untersuchen die Beziehung zwischen der »bewegten Photographie« und bereits anerkannten Künsten wie Literatur, Theater oder Dichtkunst. Erst die nächste Textgruppe präsentiert den »Film als eigenständige Kunstform«: Die ausgewählten Artikel stammen aus den letzten beiden Jahren vor dem Ersten Weltkrieg. Kapitel V bis VII präsentieren Gedanken zur »Filmkunst vor der Kamera«, wobei Diederichs zwischen Schauspiel-, Kamera- und Montagetheorien unterscheidet. Sind die ersten noch größtenteils der Zeit vor 1914 entnommen, finden sich in diesem Abschnitt neben zwei Aufsätzen von dem Schauspieler und Regisseur Paul Wegener (1917) sowie dem Theoretiker Hugo Münsterberg (1916) vor allem Texte aus den 1920er und den frühen 1930er Jahren. Berücksichtigt der Herausgeber bis dahin fast nur deutsche Quellen, kommen nun, neben Béla Balázs, auch die französische Filmemacherin Germaine Dulac sowie die russischen Regisseure Dziga Vertov, Sergej Eisenstein und Vsevolod Pudovkin zu Wort. Texte von Eisenstein zur Farbe im Kino (1948) und Arnheim zum Realismus des Films (1963) schließen den Band.

Anthologien mit einer guten Auswahl deutschsprachiger Autoren gibt es, wie erwähnt, bereits einige, und es sind weitere zu erwarten, nicht nur durch die von Herbert Birett gesammelten Beiträge in Nicht-Filmzeitschriften (siehe www.kinematographie.de mit den Indexpunkten: »bis 1920« und »Artikel«). Auch im Ausland existieren diese für die Forschung so wertvollen Arbeitsinstrumente, wenn auch nicht in der Fülle wie bei uns.

Was ist nun das Verdienst der Textsammlung von Helmut Diederichs? Knapp die Hälfte der Texte entsteht vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, d.h. das Gewicht liegt nicht allein auf den bekannten Namen wie Eisenstein oder Vertov. Diederichs erinnert an die Verdienste u.a. eines Herman Häfker, Oskar Kanehl, Ludwig Hamburger oder Willy Rath, die nur denjenigen, die bereits über die Frühzeit arbeiten, bekannt sind. Er analysiert die Überlegungen der frühen Autoren und entdeckt bei ihnen filmtheoretische Ansätze, die sich durchaus in den Werken von Balázs oder Arnheim wiederfinden, die diese dann allerdings detailliert ausarbeiten und in einen größeren Zusammenhang stellen. Diederichs hat aus der Vielzahl der in Fachzeitschriften wie *Bild und Film* oder *Der Kinematograph* publizierten Gedanken eine Auswahl zusammengestellt, die repräsentativ für die ersten 15 Jahre der Kinematographie ist und sich als Unterrichtsmittel ausgezeichnet eignet. Einige der frühen Tex-

te wie der von Méliès erhalten hoffentlich durch die erneute Veröffentlichung endlich den Bekanntheitsgrad, der ihnen gebührt und der sie dann möglicherweise zum Klassiker werden läßt. (Der erstmals von Herbert Birett 1963 übersetzte und publizierte Text erschien 1993 in *KINtop 2* in überarbeiteter Fassung neu und ist hier erneut in dieser Form übernommen.) Daß dabei der eine oder andere Text gekürzt wurde – die Auslassungen sind gekennzeichnet –, ist zu verschmerzen, da die meisten bei Diederichs selbst oder in Anthologien anderer Herausgeber wie u.a. Jörg Schweinitz oder Wolfgang Beilenhoff (mit Texten russischer Formalisten) in integraler Fassung zugänglich sind.

Bei der Lektüre wird gerade für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg nachvollziehbar, wie neue Aufnahme- und Wiedergabetechniken (Fassungsvermögen der Kamera, Doppelbelichtung, Geräuschmaschinen) zu künstlerischen Innovationen anregen und das Ergebnis das ästhetische Empfinden der Zuschauer (hier vor allem der literarischen Intelligenz) – und damit ihre Ansprüche an die populäre Unterhaltung – nachhaltig verändert. Sie verdeutlicht, wie gerade entwickelte ästhetische Angebote der Filmindustrie (z.B. Einschnitt von Großaufnahmen, alternierende Montage, Rückblenden, Zwischentitel, Einfärbungen, Tonreproduktion) von Kritikern positiv oder negativ aufgenommen werden, in ihre Reflexionen über die Natur des Films einfließen und schließlich als Forderungen für seine ideale Gestaltung veröffentlicht werden. Und sie verbindet die internationalen Klassiker der 1920er Jahre mit deutschen Vorkriegsautoren, so daß zumindest in der Filmtheorie der Erste Weltkrieg keine Zäsur bedeutet, sondern deutlich wird, welche ›rote Fäden‹ sich auch über Jahrzehnte durch die Debatten ziehen.

Zwei kritische Randbemerkungen seien allerdings erlaubt: Zum einen ist die Auswahl der Texte aus der Frühzeit bis auf Georges Méliès rein auf Deutschland beschränkt, was gegenüber der Präsenz an internationalen Artikeln nach 1920 ein Ungleichgewicht bedeutet. Auch leistet die Einführung nicht ganz, was man bei der langen Vorbereitungszeit erwartet hätte. Sie unterstreicht zwar jeweils die Innovation der Gedanken, doch leidet ihre Einordnung zum Teil unter der Nichtbeachtung neuerer Forschungsergebnisse. So stand die Kamera der *opérateurs* Lumière nicht immer fest auf dem Stativ und bildete Dokumentarszenen ab, solange der Film in der Kamera reichte (S. 9). André Gaudreault und sein Team haben in mehreren Vorträgen und Publikationen beispielsweise nachgewiesen, daß es in Lumière-Filmen durchaus Montage gibt, auch in Szenen, die von einem Standpunkt aus gefilmt sind. Daß der »Name Lumière« für die »erste, dokumentarische Phase filmischer Formästhetik« (S. 9) stehe, hieße zu vergessen, daß Pioniere wie Georges Méliès, Léon Gaumont und Charles Pathé mit Dokumentaraufnahmen begannen; zudem zeigte Lumière bereits in seinen ersten Vorstellungen auch fiktionale Szenen. Kann man wie Diederichs von »Inszenierung« bei Lumières Dokumentarszenen sprechen, wenn es allein darum geht, alle Arbeiter der Lyoner Fabrik binnen einer Minute auf die Straßen treten zu lassen? In

diesem Zusammenhang sei auf Livio Belloï und seine Überlegung zur exakten Kadrierung und Organisation des Szenenablaufs in frühen Lumière-Aufnahmen verwiesen, die er in *KINtop 4* genau beschreibt. Diese und andere kleine Ungenauigkeiten, die auch durch die Vernachlässigung neuerer ausländischer Studien entstanden sind, fallen jedoch angesichts des Gebotenen kaum ins Gewicht.

Sabine Lenk

Liste der im Text genannten Bücher:

Beilenhoff, Wolfgang (Hg.), *Poetik des Films*, Fink, München 1974.

Diederichs, Helmut H., *Anfänge deutscher Filmkritik*, Verlag Robert Fischer + Uwe Wiedleroither, Stuttgart 1986.

Diederichs, Helmut H. (Hg.), *Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1987 (Reihe: *Kinematograph*, Band 4).

Greve, Ludwig, Margot Pehle, Heidi Westhoff (Hg.), *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*, München, Stuttgart, Kösel Verlag, Ernst Klett Verlag 1976 (Ausstellungskatalog).

Güttinger, Fritz (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Textsammlung*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1984.

Kaes, Anton (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, dtv, Max Niemeyer, München, Tübingen 1978.

Lapierre, Marcel (Hg.), Anthologie du cinéma, retrospective par les textes de l'art muet qui devint parlant, La Novelle Edition, Paris 1964.

L'Herbier, Marcel (Hg.), Intelligence de cinématographe, Corréa, Paris 1946, Reprint: Edition d'Aujourd'hui, Paris 1977 (Reihe: Les introuvables).

Schweinitz, Jörg, *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Reclam-Verlag, Leipzig 1992.

In den USA tragen Richard Abel und Juri Tsivian seit längerem eine internationale Auswahl zusammen.

Brigitte Schulze, *Humanist and Emotional Beginnings of a Nationalist Indian Cinema in Bombay. With Kracauer in the Footsteps of Phalke*, Avinus Verlag, Berlin 2003, 419 S., ill., 32 €.

In seinem gefeierten Roman *A Passage to India* (1953) schildert E. M. Forster die Neigung von Miss Quested, einer Hauptfigur, Indien »nur als flachen Fries, nie aber in seiner ganzen Tiefe als Geist« zu sehen. Forster erzählt, daß Miss Quested trotz all ihrer Bemühungen um ein Verstehen der Kultur Indiens scheitern muß und ihr »die hinter dem bunten Treiben liegende Kraft« für immer verborgen bleibt.

Das ›Verstehen Indiens‹ ist in der westlichen Wissenschaft zu einer Art ›Heimindustrie‹ geworden, obgleich das Risiko, in die Grube des ›Orientalismus‹ zu fallen, sicherlich schon mehr als eine der modernen akademischen ›Miss Questeds‹ abgeschreckt hat. Brigitte Schulze hat sich mit ihrem hier besprochenen Buch eher bescheidene Ziele gesetzt. Sie beschränkt sich auf den entschiedenen Versuch, wenigstens einen Aspekt des Subkontinents zu verstehen: nämlich das Werk des indischen Filmpioniers Dhundiraj Govind Phalke (1870-1944). Dafür allerdings nimmt sie sehr viele Aspekte in den Blick, denn sie untersucht Phalkes Schaffen anhand einer soziologischen Analyse der Gesellschaft und Kultur, die das Umfeld seiner Arbeit bestimmten.

Der soziologische Charakter dieses Buchs kann gar nicht genug hervorgehoben werden. Es handelt sich um keine herkömmliche Filmgeschichte, die sich nur mit ›Film als Film‹ befaßt, sondern um eine Studie, die viel tiefer geht. Für manche mag sie vielleicht zu weit ausholen, denn es gibt lange Passagen, die zunächst wenig direkten Bezug zu Phalke als Filmemacher erkennen lassen, sondern soziale und politische Kontexte sowie die Theater- und Aufführungstraditionen im Indien der Jahrhundertwende behandeln. Brigitte Schulzes Buch gehört damit in die inzwischen etablierte Tradition kultureller und historischer Studien der ›subaltern studies‹, einer Sozialgeschichte der in Indien lebenden einfachen Menschen (›subalterns‹). Die ›subaltern studies‹ stellten ältere geschichtswissenschaftliche Traditionen sozusagen ›vom Kopf auf die Füße‹, weil letztere meist nur die dominanten Kulturen und Politiken Indiens in den Blick nahmen. Eine der zentralen Fragen des Buchs lautet: Wie reagierten die Zuschauer in den 1910er Jahren in Bombay auf die ersten ›indischen Filme‹ und vor allem auf Phalkes gefeierten RAJA HARISCHANDRA (1913, Remake 1917)? Diese Frage ist nicht einfach zu beantworten, denn nur wenige Zeitgenossen schrieben über ihre eigenen Eindrücke oder über die von anderen. Brigitte Schulze dokumentiert nicht nur die wenigen erhaltenen Zeugnisse, sondern auch viel Neues über die soziale Vielfalt des Lebens in Bombay und über die populären und ›bürgerlichen‹ Theatertraditionen. All das läßt den Film RAJA HARISCHANDRA und seine Rezeption in neuem Licht erscheinen.

Abgesehen davon, daß RAJA HARISCHANDRA als Indiens erster langer Spielfilm gilt, wird er bislang von Filmhistorikern vor allem als erster ›indischer mythologischer Film‹ herausgestellt. Aufgrund seiner Trickszenen und seiner als theatral interpretierten Inszenierung sah man Parallelen zum ›Kino der Attraktionen‹ von Georges Méliès und anderen (vgl. Suresh Chabria, »D. G. Phalke and the Méliès Tradition in Early Indian Cinema«, *KINtop 2* (1993), S. 103-115, sowie kürzlich Sean Cubitt, *The Cinema Effect*, MIT Press, Cambridge Mass. 2004). Darüber hinaus wird Phalkes RAJA HARISCHANDRA generell als Manifestation einer nationalistischen ›*swadeshi*‹-Gesinnung angesehen, weil er den Zuschauern zum ersten Mal ›hausgemachte‹ Kinomythologien vor Augen brachte. Auch Brigitte Schulze hält diese mythologischen und ›indischen‹ Aspekte für wichtig, jedoch hebt ihre neue Lesart die soziale und pan-›indische‹ Orientierung Phalkes hervor, welche Kaste, Klasse, Geschlecht und Nationalstaat hinter sich läßt und als sein »kinematographischer Humanismus« bezeichnet werden kann. Als Soziologin und ›Aktivistin‹ indischer Kinokultur hat Brigitte Schulze ein Gespür für die sozialen Aspekte von Phalkes Schaffen: Statt ihn nur als einen ›indischen‹ Künstler anzusehen, plädiert sie dafür, Phalke als einen wahren Humanisten im internationalen Kontext der Kinogeschichte zu begreifen.

Dieses Buch will keineswegs eine umfassende Studie zum frühen Kino in Indien sein. Es ist eher eine soziologische Reflexion über einen wichtigen Filmemacher und seinen meistgefeierten Film und bietet darüber hinaus aufschlußreiche Informationen über Bombays frühe Sozialgeschichte und Kinogeschichte (vor allem in den auf S. 113, 145 und 288 beginnenden Abschnitten). Die eigentümliche Geschichte der Stadt Bombay – etwa die entsetzliche Pest im späten 19. Jahrhundert – hat sich in besonderer Weise auf die soziale Herkunft des frühen Kinopublikums ausgewirkt. Sehr aufschlußreich sind hier Schulzes Überlegungen und Argumente zu der Rolle, welche die ärmeren Schichten als modernes Theater- und Filmpublikum in Bombay spielten (vgl. etwa S. 92).

Das Buch ist nicht zuletzt deshalb wertvoll, weil es den Menschen Phalke und seinen familiären Hintergrund (S. 259-263) vorstellt (wozu auch ein Anhang mit einigen seiner Schriften beiträgt). Interviews, welche Brigitte Schulze mit ehemaligen Kollegen und anderen Bezugspersonen von Phalke durchführte, bieten persönliche Aussagen, die uns mit ihrem Eigensinn und ihrer Spontaneität helfen, Phalke als Mann zu verstehen und ihn auf diesen Buchseiten wieder lebendig werden zu lassen. Merkwürdigerweise hat die Autorin ein nicht ganz unwichtiges Ergebnis ihrer Forschungen in einer Fußnote auf S. 270 versteckt: Sie gelangt nämlich zu dem Schluß, daß die erhaltenen Fragmente von RAJA HARISCHANDRA nicht aus der ersten Version von 1913 (wie bisher angenommen wurde), sondern aus dem Remake von 1917 stammen müssen. Eine weitere Entdeckung findet sich im ersten Kapitel: Sowohl Rabindranath Tagore als auch Mahatma Gandhi haben sich in ihren Schriften

(1904 bzw. 1920) auf das Kino bezogen, was zeigt, wie wichtig das neue Medium für die kulturellen und die politischen Eliten des sich formierenden indischen Nationalismus war. Die gut recherchierte und umfängliche Bibliographie dokumentiert zahlreiche Arbeiten über indische Filmgeschichte und indische Geschichte und enthält auch eine Aufstellung archivalischer Quellen (darunter einige aus der India Office Library in London).

Die vorliegende Studie basiert auf Brigitte Schulzes deutschsprachiger Dissertation *Visionen indischer Nationalkultur und eine vergessene Film-Geschichte 1912-18. Ein Beitrag zur Kinosoziologie. Teil 1: RAJA HARISCHANDRA: Rezeption und Aufführungskontext, Teil 2: Soziologie, Ideologie und Moralität moderner urbaner Unterhaltungsformen* (Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1997). Manchmal scheint die deutsche Sprache im englischen Text durch, allerdings mehr in den theoretischen Abschnitten als in den faktographischen Passagen zur Geschichte des frühen Kinos in Bombay. An weiteren Kritikpunkten ließe sich anbringen: Der Band hat keinen Index und stellenweise ist das Layout nachlässig gestaltet. Bildunterschriften könnten ausführlicher sein. Ich hege Zweifel an der Aussage, daß Bombay seinerzeit, abgesehen von London, die produktivste Metropole des Empire war (S. 113), und mich verwirren die statistischen Angaben auf S. 292 zum Prozentsatz der englischsprachigen Bevölkerung Indiens im Jahr 1912 (waren es 2% oder 20%)? Dazu möchte ich anfügen, daß man darüber auch im heutigen Indien noch unterschiedlicher Meinung ist.

Wer über frühes Kino in Indien forscht oder einfach mehr darüber wissen will, kann es sich nicht leisten, dieses Buch zu ignorieren. Doch lassen wir das letzte Wort dem Filmpionier Phalke, der so oft als ein von ›indischer Tradition‹ inspirierter Regisseur porträtiert wurde, der jedoch in mancherlei Hinsicht in der breiteren Tradition des kommerziellen Hollywood- und Bollywood-Kinos gesehen werden kann: »Ich bin der festen Überzeugung, daß Kino und Theater in erster Linie der Unterhaltung dienen. Wenn man nun durch solche Unterhaltung auch noch Wissen erwirbt, ist dies ein Zugewinn wie Zucker in der Milch.« (S. 268) Kein Hollywood-Mogul würde dem widersprechen.

Stephen Bottomore

(Aus dem Englischen von Martin Loiperdinger)

Dominique Nasta, Didier Huvelle (Hg.), *Le son en perspective: nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*, Presses Interuniversitaires Européennes – Peter Lang, Brüssel 2004, 264 S., ill.

Der von Dominique Nasta und Didier Huvelle herausgegebene, englisch- wie auch französischsprachige Band (der erste einer neuen Publikationsreihe »Repenser le cinéma / Rethinking Cinema«) beschäftigt sich zwar mit dem Ton, aber dennoch sind mehrere Beiträge hier dem frühen Film gewidmet – ein Indiz dafür, daß zu den »neuen Perspektiven« auf dem Forschungsgebiet des Tons, das in den letzten Jahren insgesamt zunehmend an Bedeutung gewonnen hat, auch die Berücksichtigung der Frühzeit des Kinos gehört.

Die Einsicht, ›stumme‹ Filme seien niemals wirklich ›stumm‹ gewesen, ist inzwischen allgemein so sehr anerkannt, daß der amerikanische Filmhistoriker Rick Altman, der seit den 1980er Jahren zunächst selbst immer wieder auf die Bedeutung des Tons auch vor der Einführung des Tonfilms hingewiesen hat, sich verpflichtet fühlte, diese Aussage zumindest in ihrer kategorischen Form zu widerlegen. In einem Aufsatz mit dem in diesem Zusammenhang geradezu provozierenden Titel »The Silence of the Silents« (*Musical Quarterly*, no. 80/4, 1997, S. 648-671) weist er nach, daß in den Nickelodeon-Programmen um 1910 die Filmprojektion vielfach tatsächlich ohne Musikbegleitung stattfand, als ›stummer‹ Programmpunkt neben den *illustrated songs* oder der Musik als eigenem Programmpunkt zur Überbrückung der Pausen beim Wechseln der Filmrollen. Die kritische Betrachtung derartiger allgemein akzeptierter Auffassungen ist auch Gegenstand des Beitrags von Rick Altman im vorliegenden Band. In der Analyse von zehn »Krisenmomenten« untersucht er, wie sich Filme jeweils gegenüber anderen Elementen der Kinoerfahrung definieren, wobei jeweils die Dimension des Tons eine entscheidende Rolle spielt: 1897 hinsichtlich der Projektion von Laterna magica-Bildern, 1905 im Verhältnis zu den *illustrated songs*, 1907 in der Konkurrenz zum Vaudeville, 1909 im Gegensatz zur Werbung außerhalb des Filmtheaters, 1911 als Teil eines musikalisch untermalten Gesamtkonzepts, schließlich 1925, 1927, 1931, 1954, 1995 in bezug auf verschiedene Aspekte der akustischen Alltagsumgebung im Zusammenhang des ständig wieder erneuerten Strebens, die Kriterien für eine ›realistische‹ Tonwiedergabe im Rahmen der jeweiligen Filmerfahrung zu bestimmen.

Auch Alison McMahan plädiert für eine Neubetrachtung der frühen Filmgeschichte unter dem Aspekt des Tons (eine gekürzte und teilweise überarbeitete Fassung dieses Texts erschien in *KINtop 8*, 1999 unter dem Titel »Stummfilmgeschichte im Licht der Tonbilder«; leider wurden die für diese Übersetzung durchgeführten sachlichen Korrekturen bei einigen Quellenangaben in der vorliegenden englischsprachigen Publikation nicht übernommen). McMahan zufolge finden sich für viele Aspekte, die in der frühen

Stummfilmgeschichte als wichtige historische Entwicklungen gelten, Äquivalente im Bereich des Tons, oft sogar bereits früher: Vor allem argumentiert sie, man könne den Modus der narrativen Integration, d. h. des filmischen Erzählens, in Tonbildern bereits lange vor Griffith feststellen. Die Dimension des Tons habe bereits um 1902 Konsequenzen für Inszenierung, Produktion, Darstellungsstil sowie für Vertrieb, Werbung und Auswertung, welche in der Filmgeschichtsschreibung bislang vernachlässigt worden seien.

Der Beitrag Jan Olssons diskutiert auf der Grundlage zeitgenössischer Presseberichte die Wirkung, die Tonbildern vor 1910 in den USA zugeschrieben werden. Dabei behandelt er einerseits Aufnahmen von Bühnennummern, andererseits das – allerdings offenbar einzige – Beispiel einer Wahlkampfrede von William Randolph Hearst. Die damaligen Debatten konzentrieren sich auf den Effekt der ›Gegenwärtigkeit‹, der durch den Ton verstärkt werden kann, den die mangelhafte Tonqualität bisweilen wohl aber auch zerstörte. Übrigens verlor Hearst die Wahl – trotz des Einsatzes modernster Medientechnik.

Michael Wedel gibt in seinem materialreichen Artikel einen Überblick über die Geschichte des Tonfilms in Deutschland vor 1929. Eine Vielzahl verschiedener Systeme ermöglichten es, Leinwandbild und Ton zu kombinieren, lange bevor sich die Tonspur auf dem Filmmaterial als technische Lösung durchsetzte. Wedels Beitrag zu einer »Archäologie des frühen deutschen Musikfilms« zeigt, daß hierbei nicht nur die technologische Dimension von Belang ist, sondern auch Fragen der Ökonomie und der Ästhetik zu berücksichtigen sind, um die verschiedenen Formen von Tonbildern im Zusammenhang der damaligen Filmkultur betrachten zu können.

Die Bedeutung des Tons im frühen Kino ist mittlerweile unbestritten, doch noch sind Untersuchungen zu diesem Thema eher die Ausnahme. Die hier veröffentlichten Beiträge können den Anstoß für eine breitere Debatte geben – das wäre jedenfalls zu hoffen.

Frank Kessler

Jens Ruchatz, *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*. Wilhelm Fink Verlag, München 2003, 471 S.

Die Erforschung der photographischen Projektion reduzierte sich bislang auf wenige Fallbeispiele und sporadische Einzelanalysen (vgl. etwa *KINtop 8*). Insofern schließt Ruchatz mit der ersten Monographie zu diesem Medium, das seinen großen Aufschwung in Deutschland parallel zur Etablierung der Kinematographie erlebte, eine empfindliche Lücke in der Medienforschung. Sichtlich darum bemüht, seinem Thema eine theoretische Anschlußfähigkeit zu geben, hat Ruchatz allerdings zu einer verwirrenden Doppelstrategie gegriffen: Einerseits soll die Geschichte der medialen Praxis photographischer Projektion zwischen 1850 und 1914 untersucht werden, andererseits möchte er zugleich »aus der Historie theoretischen Mehrwert« (S. 22) schlagen. Dieser anspruchsvolle Doppelfokus erschwert nicht nur die Lektüre des ohnehin dickleibigen und mit mehr als 1200 Fußnoten gespickten Bandes; er befrachtet den Forschungsgegenstand auch mit einer Vielzahl von Diskursen und Theorien, die in diesem Kontext eher von dezentraler Natur sein dürften. Um Beispiele zu nennen: Daß bestimmte Nutzungsweisen einer Technik nicht von ihrer apparativen Konstruktion vordefiniert werden, sondern »das Ergebnis von sozialen Bezugnahmen« (S. 50) sind, führt Ruchatz ausgerechnet anhand eines Mediums aus, das von der Diaprojektion meilenweit entfernt ist, nämlich dem Telefon (S. 48ff.). Ein ähnlicher Verdacht auf allzu weitläufige Abweichung vom Thema kommt in den Darlegungen zum pädagogischen Diskurs über die Berechtigung des Bildes als Lehrmittel auf (u.a. S. 226-243). Mitunter werden auch abstrakte Theorien dargelegt, die dann doch explizit nicht zum Tragen kommen sollen, wie z.B. die Diffusionstheorie (S. 52ff.). Unnötig erschwert wird der Zugang zudem durch die singuläre Entscheidung, eine neue Begrifflichkeit einzuführen und nicht von Medien-, sondern von Mediumgeschichte zu sprechen, womit unterstrichen werden soll, daß eine historische Darstellung eines Einzelmediums beansprucht wird. Ruchatz selbst jedoch operiert vielfach, und sicher mit vollem Recht, zwischen den Einzelmedien und zeigt im Verlauf seiner Studie auf, wie die photographische Projektion eingebunden war in den technikgeschichtlichen und diskursiven Kontext von Laterna Magica, Photographie und Kinematographie. Insofern wirkt seine im Untertitel formulierte Begriffsneuheit ebenso wenig produktiv wie sein modischer Jargon, Photographien als »Software« (u.a. S. 101, 161, 323, 329) zu bezeichnen.

Die Studie gliedert sich, nach dem Vorspann mit allgemeinen medien- und historiographischen Fragen, in drei große Teile: die Anfänge, »die Erfolgsgeschichte« (S. 175) und die »Diaprojektion in Zeiten des Kinos« (S. 309). Als unnötiger Ballast wirkt im ersten Teil vor allem das Zwischenkapitel über die Vorgeschichte der manuell hergestellten Projektionsbilder bis auf das 17. Jahrhundert, womit im wesentlichen der Aussage zugearbeitet werden

soll, daß die technische Innovation photographischer Verfahren in der Projektionskunst mit industriellen Rationalisierungsbestrebungen einherging. An aufschlußreichen Details, dies soll bei aller Kritik deutlich hervorgehoben werden, mangelt es der Studie aber auch hier keineswegs. So klärt Ruchatz z.B. sehr anschaulich darüber auf, daß das neue Medium der Photographie anfänglich nur Hilfsdienste für die Produktion von Glaspositiven übernommen hat, und daß wiederum photographische Glaspositive nicht unbedingt Projektionsbilder sein mußten (S. 177). Der Untersuchungszeitraum der Studie liegt in der Anfangsphase der Diaprojektion, im sukzessiven Wandel einer Hilfstechnik zur Herstellung von projektionsfähigem graphischem Bildmaterial hin zu einer eigenständigen dominanten Präsentationsform von Photographien. Dieser Prozeß war inhaltlich verbunden mit einer Art Umwertung des Mediums, dessen Einsatzfelder zunehmend herausgelöst wurden aus dem bestehenden Unterhaltungskontext der sog. Laterna magica: Die Projektion von Photographien wurde, angesichts der ihr zugeschriebenen authentischen Reproduktivkraft, überführt in volkspädagogische und didaktisch ambitionierte Kontexte. Als Fallstudie behandelt Ruchatz in diesem Zusammenhang ausführlich die Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung, die in den späten 1870er Jahren begann, das Medium als visuelles Lehrmittel einzusetzen. Ein zweiter Anwendungsbereich war die Photoprojektion im Rahmen der Amateurphotographie, die ab den 1890er Jahren vereinsmäßig aktiv war, sich auch öffentlich präsentierte und damit wesentlich dazu beitrug, »den Diavortrag in Deutschland zu verbreiten« (S. 278).

In seinem dritten Hauptkapitel wendet sich Ruchatz der Frage zu, in welchem Verhältnis die photographische Projektion zur aufkommenden Kinematographie stand. Für die These von Charles Musser, der in beiden Medien eine kontinuierliche Form der *screen practice* sieht, sprechen laut Ruchatz vier Argumente: personale Kontinuitäten, etwa Oskar Messter und Cecil Milton Hepworth; eine erhebliche Schnittmenge bei den projizierten Sujets, vor allem dokumentarische und Reisebilder; narrative Elemente bei der Visualisierung mentaler Bilder, wie etwa der Traumblase, sowie die Parallelmontage; schließlich grundlegend die Projektionssituation und der Live-Erzähler. Als wesentliches Merkmal der Differenz hält Ruchatz die Aufführungsorte fest, die bei der Diaprojektion »in Vereinslokale, Schulhäuser oder Museen abgewandert« (S. 332) waren. Rudimentär ist das Dia jedoch auch im Kino präsent geblieben, um als Pausenfüller und Werbemittel zu dienen, aber auch, um dramaturgische Funktion zu übernehmen und die kurzen Streifen zu verorten oder narrativ einzubinden. Ruchatz wendet sich in diesem Zusammenhang deutlich gegen die mediengeschichtliche Teleologie, den Prozeß der Ablösung gemalter durch photographische Bilder gleichzusetzen mit einer Ablösung des photographischen durch das kinematographische Bild, und damit »das Kino zum Fluchtpunkt aller visuellen Medien zu erklären und deren Geschichte auf dieses Resultat hin zu trimmen.« (S. 337) Im Gegenteil sieht

Ruchatz das Verhältnis Photographie – Kino genau umgekehrt, insofern die Karriere der Diaprojektion »erst parallel zum Kinematographen ihrem Gipfelpunkt zustrebt« (ebd.). Als Beleg dafür führt er u.a. die apparativen Konstruktionen an, die beide Techniken der Projektion ermöglichten. Ab der ersten Hälfte der 1910er Jahre, so das Fazit von Jens Ruchatz, sei die Diaprojektion konstant »auf die Sphären der Amateurfotografie und der Bildung« (S. 410) festgelegt gewesen, im Prinzip bis heute. Diese Sichtweise ist jedoch nicht ganz unproblematisch, was den Begriff der Bildung anbelangt, denn längst nicht alle Reise-Diavorträge, die das Gros der öffentlichen photographischen Projektion im 20. Jahrhundert ausgemacht haben dürften, sind einem pädagogischen Anliegen zuzuschreiben. Problematisch an den unerhört detailreichen Ausführungen ist vor allem die methodische Basis, daß Ruchatz Mediengeschichte nicht anhand der medialen Praxis, sondern anhand der »Diskurse über die Diaprojektion« (S. 65) schreibt. Damit verbunden ist eine Vielzahl von zeitgenössischen Zitaten, deren Stellenwert schwebend bleibt, sowie ein ständiges Schwanken zwischen den nationalen Anwendungsbereichen. Auf der diskursiven Ebene läßt sich zwar mühelos zwischen Australien (S. 362) und anderen Kontinenten und Ländern operieren. Wiewohl Ruchatz immerhin 38 Periodika aus der Zeit zwischen 1863 und 1914 ausgewertet hat, will sich bei der Lektüre nicht so recht ein deutliches Profil der medialen Praxis photographischer Projektion einstellen. Hier wäre die Konzentration auf ein bestimmtes nationales Umfeld und die Definition eines konkret vorliegenden Dia- und Vortragsbestandes vermutlich fruchtbarer gewesen.

Annette Deeken

Die Redaktion hat erhalten

André Gaudreault, Catherine Russell, Pierre Véronneau (Hg.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle / The Cinema, A New Technology for the 20th Century*, Editions Payot, Lausanne 2004, 398 S., ill., 32 €.
Cinémas. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies (Montréal), vol. 14, no. 1 (Herbst 2003): *Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)*, 219 S., 14 CAN $.
Cinéma & Cie, no. 3, 2003: *Early Cinema Technology Discourse / Cinéma des premiers temps. Technologie. Discours*, 131 S., 15,50 €.
Die Vorträge, die auf dem 7. internationalen Domitor-Kongreß 2002 in Montréal zum Thema »Frühes Kino: Technologie und Dispositiv« gehalten wurden, erschienen verteilt über drei Publikationen, die jeweils andere Schwerpunkte setzen. Der bei Payot veröffentlichte Band enthält Texte, die das frühe Kino in den Zusammenhang der Kultur der Jahrhundertwende stellen, sowohl mit Blick auf unterschiedliche nationale Kontexte als auch in seiner Beziehung zu anderen Medien. Auch die Rolle von Technik und technischen Erfindungen wird diskutiert. Das Heft der Zeitschrift *Cinémas* dagegen konzentriert sich auf das Kino als ›neues‹ Dispositiv, auch im Vergleich zu den heutigen ›neuen Medien‹. In *Cinéma & Cie* geht es wiederum um Fragen der Technik, hier jedoch vor allem um unterschiedliche Anwendungsbereiche wie die Mikrokinematographie, den Film als Teil einer *live*-Inszenierung oder Magie und Spiritualismus.

Michel Marie, Laurent Forestier (Hg.), *La Firme Pathé frères 1896-1914*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 2004, 448 S., ill., 30 €.
Veröffentlichung der Beiträge zum 4. internationalen Domitor-Kongreß in Paris 1996, der die französische Firma Pathé zum Thema hatte. Neben der Geschichte des Unternehmens werden hier auch Fragen des Inszenierungsstils diskutiert, zudem einige für die Firma wichtige Genres wie die Feerie, das Melodrama oder die Aktualitätenfilme. Ein weiterer Schwerpunkt betrifft die Vertriebsstrategien von Pathé frères auf dem internationalen Markt.

Rudolf Arnheim, *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Hg. von Helmut H. Diederichs, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, 433 S., 15 €.
Mit der Erstveröffentlichung der deutschen Originalfassung von Arnheims Beitrag für die geplante *Enciclopedia del Cinema* zur »Systematik der frühen kinematographischen Erfindungen« aus dem Jahr 1933.

André Gaudreault, *Cinema delle origini o della »cinematografia-attrazione«*, Il Castoro, Mailand 2004, 169 S., 14,50 €.
Knappe Einführung in die theoretische Diskussion zur Erforschung der frühen Kine-

matographie, wobei Gaudreault für eine nicht-teleologische Sichtweise plädiert (vgl. auch seinen Beitrag in *KINtop* 12, 2003).

Lee Grieveson, Peter Krämer (Hg.), *The Silent Cinema Reader*, Routledge, London, New York 2004, 423 S., ca. 35 $.
Repräsentative Auswahl von überwiegend bereits publizierten, jedoch oft neubearbeiteten wichtigen Aufsätzen angelsächsischer Autoren aus Zeitschriften und Readern bzw. Kapiteln aus Monographien. Mit vier umfangreichen Sektionen zur Mediengeschichte des frühen Films: Kino der Attraktionen und Varieté; narrative Filme und Nickelodeon; Kino und Reform; Spielfilme und Kinoprogramme.

Odile Gozillon-Fronsacq, *Cinéma et Alsace. Stratégies cinématographiques (1896–1939)*, Association française de la recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 2003, 448 S., ill. (teilweise farbig), 30 €.
Umfassende regionale Mediengeschichte des Kinos im Elsaß bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs, unter ausführlicher Berücksichtigung der Etablierung des frühen Kinos während der Zugehörigkeit zum deutschen Kaiserreich sowie der französischen Elsaß-Propaganda im Ersten Weltkrieg.

Richard Koszarski, *Fort Lee: The Film Town*, John Libbey-CIC, Rom 2004, 377 S., ill. (teilw. farbig), ca. 28 $ (paperback), 65 $ (geb.).
Fort Lee, New Jersey, durch eine Brücke mit New York verbunden, war ab 1904 bis in die 1920er Jahre ein wichtiges Zentrum der Filmproduktion in den USA. Vor allem die Filialen europäischer Firmen wie Pathé oder Eclair hatten hier ihren Standort. Die von Richard Koszarski zusammengestellte Dokumentation enthält vor allem zeitgenössische Berichte aus der amerikanischen Fachpresse zur Filmproduktion in Fort Lee.

Annette Deeken, *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*. Mit einem Vorwort von Wim Wenders: Gardez-Verlag, Remscheid 2004, 384 S., mit zahlreichen teilweise farbigen Abb., € 39,90.
Ein Schwerpunkt dieser Materialstudie zur Genretheorie ist der Medienkontext und die Ästhetik der ›Reisebilder‹ des frühen Kinos, vor allem im Hinblick auf Motivwahl, Kameraführung und Farbdramaturgie. Thema sind u.a. das ›Prinzip Lumière‹, die Fahrtaufnahmen der *phantom rides* und die Verarbeitung von Aufnahmematerial des italienischen Kameramanns Luca Comerio in dem experimentellen Film VOM POL ZUM ÄQUATOR (1987).

Inge Stratenwerth, Hermann Simon (Hg.), *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*, Henschelverlag, Berlin 2004, 336 S., ill., 24,90 €.
Publikation zu einer Berliner Ausstellung mit Beiträgen zu zahlreichen frühen Film- und Kinopionieren in Deutschland, u.a. Max Mack, Jules Greenbaum, Joe May, Paul Davidson, Joseph Delmont und Ernst Lubitsch, dazu Aufsätze zum Filmjahr 1919, zum jüdischen Drama im Film und zu jüdischen Kinokapellmeistern.

Monika Lerch-Stumpf (Hg.), *Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945*, Dölling und Galitz Verlag, München, Hamburg 2004, 247 S., ill., 29,80 €.
Mit Beiträgen zu Wanderkinos von Joseph Garncarz , ortsfesten Kinematographentheatern von Susanne Schmalhofer und Kinos im Ersten Weltkrieg von Reinhardt Kleinöder.

Michael Ross (Hg.), *Sherlock Holmes in Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, Baskerville, Köln 2003, 237 S., ill., 24,90 €.
Mit einem Beitrag des Herausgebers zu Sherlock Holmes im deutschen Stummfilm.

Bernard Bastide, Jean A. Gili (Hg.), *Léonce Perret*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma / Cineteca di Bologna, Paris 2003, 368 S., ill. (teilw. farbig), 30 €.
Sammelband mit Aufsätzen zur Karriere und zu einzelnen Filmen dieses wichtigen Regisseurs des frühen französischen Kinos, dem das Festival Il Cinema Ritrovato über mehrere Jahre eine Retrospektive widmete.

Francis Lacassin, *A la ricerca di Jean Durand*, Cineteca di Bologna / Le Mani, Bologna, Genua 2004, 238 S., ill., 15 €.
Biographische Studie zu Jean Durand, der für die französische Firma Gaumont arbeitete und vor allem für seine Komödien um die Figuren Onésime, Zigoto und Calino bekannt ist, veröffentlicht anläßlich einer Retrospektive während des Festivals Il Cinema Ritrovato (mit detaillierter Filmographie).

Gianni Haver, Pierre-Emmanuel Jaques, *Le spectacle cinématographique en Suisse 1895-1945*, Eds. Antipodes / Société d'Histoire de la Suisse romande, Lausanne 2003, 133 S., ill., ca. 17 €.
Knapper historischer Überblick über die Geschichten des Kinos in der Schweiz, wobei der Kinobesuch im Mittelpunkt steht. Auch Filmproduktion und -rezeption werden unter diesem Gesichtspunkt behandelt: als Bereiche, die erst durch die Zuschauer im Saal Bedeutung erlangen.

Paolo Cherchi Usai (Hg.), *The Griffith Project. Vol. 7: Films Produced in 1913*, BFI, London 2003, 252 S., 42,50 £.
Paolo Cherchi Usai (Hg.), *The Griffith Project. Vol. 8: Films Produced in 1914-15*, BFI, London 2004, 188 S., 42,50 £.
Siebter und achter Band der kommentierten Filmographie der Filme von David Wark Griffith, die parallel zu der von den Giornate del Cinema Muto veranstalteten Retrospektive veröffentlicht wird. Autoren der vorliegenden Bände sind u.a. Eileen Bowser, Ben Brewster, Kevin Brownlow, André Gaudreault, Tom Gunning, Joyce Jesionowski, Russell Merritt, Charles Musser, Kristin Thompson und Linda Williams.

Ina Rae Hark (Hg.), *Exhibition. The Film Reader*, Routledge, London, New York 2002, 192 S., ca. 28 $.
Mit Beiträgen von Russell Merritt zur Herausbildung des Filmpublikums in den amerikanischen Nickelodeons und von Gregory Waller zum Kinobesuch von Afroamerikanern in der Zeit von 1907 bis 1916.

John Fullerton, Jan Olsson (Hg.), *Allegories of Communication. Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*, John Libbey-CIC, Rom 2004, 342 S., ill., ca. 35 $.
Sammelband zu Fragen der Kommunikationstechnologien in intermedialer und historischer Perspektive. Beiträge zum frühen Kino und anderen Medien des späten 19. Jahrhunderts von Stephen Mamber, Jan Olsson, Erkki Huhtamo, Vreni Hockenjos, Anne Friedberg, Emily Godbey, J. A. Sokalski sowie Richard Abel.

Veronica Innocenti, Valentina Re (Hg.), *Limina. Le soglie del film / Film's Thresholds*, Forum, Udine 2004, 572 S., 28 €.
Tagungsband zum 10. internationalen filmwissenschaftlichen Kongreß in Udine zum Thema »Schwellen des Films«, d.h. vor allem Filmanfänge und -enden, mit Beiträgen zum frühen Film von Matthias Christen, Nicolas Dulac/André Gaudreault, Jean-Pierre Sirois-Trahan, Frank Kessler, Leslie Midkiff DeBauche, Ruggero Eugeni.

Malte Hagener, Johann N. Schmitt, Michael Wedel (Hg.), *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*, Bertz Verlag, Berlin 2004, 447 S., ill., 28 €.
Anläßlich des 60. Geburtstags von Thomas Elsaesser herausgegebener Sammelband mit Beiträgen zum frühen Kino von Christa Blümlinger (Lumière, Zug, Avantgarde), Frank Kessler (früher nichtfiktionaler Film), Irmbert Schenk (Anfänge des italienischen Monumentalfilms) und Yuri Tsivian (Filmadaptationen in den 1910er Jahren).

NRW Forum Kultur und Wirtschaft (Hg.), *Die Kunst zu fliegen in Film und Fotografie*, Düsseldorf 2004, 304 S., ill., 19,80 € (zu bestellen beim NRW Forum).
Reich bebilderter Ausstellungskatalog mit Photographien von Flugpionieren aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert, mit einem Aufsatz von Luke McKernan zu Bildern von den Anfängen des Fliegens im frühen Film.

Film History, vol. 15, no. 4 (2003), *Making Movies*, 91 S., ill., 78 $ (Jahresabo).
Tagebuchnotizen von Dreharbeiten für die Edison Company in Großbritannien 1913, annotiert von Stephen Bottomore.

Film History, vol. 16, no. 1 (2004), *Early British Cinema*, ca. 90 S., ill., 78 $ (Jahresabo).
Gerry Turvey über die Ästhetik britischer Aktualitäten 1895 bis 1901, Richard Brown aus wirtschaftlicher Perspektive über Burenkriegsfilme, Vanessa Toulmin über ARREST OF GOUDIE, John Barnes über MARY JANE'S MISHAP, Jon Burrows über Londoner

Ladenkinos 1906 bis 1914 (Teil 1), Joan M. Minguet Batllori über frühes spanisches Kino und das Modernitätsproblem.

Film History, vol. 16, no. 2 (2004), *Motion Picture Making and Exhibiting*, 83 S., ill., 78 $ (Jahresabo).
Arthur Lennig über die Rezeption von BIRTH OF A NATION. Jon Burrows über Londoner Ladenkinos 1906 bis 1914 (Teil 2).

Film History, vol. 16, no. 3 (2004), *3-D Cinema*, ca. 90 S., ill., 78 $ (Jahresabo).
James Labosier über Filmvorführungen und Filmproduktion in Portland, Oregon von 1894 bis 1906.

Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 21, no. 4 (2001), 95 S., ill., 50 $ (Jahresabo für IAMHIST-Mitglieder).
Catherine Fowler über Alfred Machins Position im frühen belgischen Kino.

Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 23, no. 2 (2003), 95 S., ill., 50 $ (Jahresabo für IAMHIST-Mitglieder).
Lokalstudie von Taso G. Lagos über die Filmauswertung in Seattle bis 1912.

Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 24, no. 4 (2004), 159 S., ill., 50 $ (Jahresabo für IAMHIST-Mitglieder).
Pierre Sorlin über die französischen Wochenschauen im Ersten Weltkrieg.

The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists, vol. 3, no. 2 (2003), 141 S., ill., 35 $ (Jahres-Abo für AMIA-Mitglieder).
Vanessa Toulmin, Patrick Russell und Tim Neal über das Forschungsprojekt zu der regionalen Filmproduktionsfirma Mitchell & Kenyon in Nordwestengland.

The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists, vol. 4, no. 1 (2004), 168 S., ill., 35 $ (Jahres-Abo für AMIA-Mitglieder).
Martin Loiperdinger über die Paniklegende zu Lumières ANKUNFT DES ZUGS (vgl. *KINtop* 5, 1996).

Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image before 1914, vol. 2, no. 1, 2003, 102 S., ill., 10 £ im Abo.
Mit Beiträgen von Joe Kember über Unterhaltung mit Alpenbildern im viktorianischen Britannien, von Pelle Snickars über visuelle Massenkultur und Lokalfilme in Schweden um 1900, von Catherine Russell und Louis Pelletier über Mode, Kino und Gender im öffentlichen Raum zwischen 1907 und 1911 sowie mit dem Faksimile eines Werbeblatts »Kinemacolor versus ›Colour‹ Cinematography« von 1911.

Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image before 1914, vol. 2, no. 2, 2003: *Colour* (hg. von Luke McKernan), 86 S., mit zahlreichen, auch farbigen Abb., 10 £ im Abo.
Mit Beiträgen von Tom Gunning über die Attraktion der Farben im frühen Kino, von Stephen Herbert über Farbe und Laterna Magica, von Barry Anthony über Loïe Fuller und die Transformation der Music-Hall, von Bregtje Lameris über Pathécolor sowie mit einem bislang unveröffentlichten Text von Charles Urban: »Terse History of Natural Colour Kinematography« aus dem Jahr 1921.

Cinéma & Cie, no. 5, Herbst 2004, 149 S., 15,50 €.
Michael Cowan über DER ANDERE von Max Mack (1913) und die literarische Vorlage von Paul Lindau (1894).

Griffithiana , Nr. 72, o. J., 103 S., ill., 17 €.
Ergänzender Reprint periodischer Filmannoncen der Firma Biograph in der amerikanischen Branchenpresse von November 1912 bis Juli 1914 – der Zeitspanne, in der Biograph-Bulletins nicht erhalten sind.

Cinegrafie, Nr. 17, 2004, *Prima della rivoluzione*, 449 S., 17 €.
Lisbeth Richter Larsen über den dänischen Weltstar Valdemar Psilander (italienisch und englisch).

Immagine. Note di Storia del Cinema, Nuova Serie, No. 51 (2002).
Untersuchung von Alberto Friedemann über gescheiterte Filmfirmen in Turin 1912 bis 1914.

montage / av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, 12. Jg., Nr. 2, 2003, *Anfänge und Enden*, 198 S., ill., 22 € (Jahresabo).
Beiträge zum frühen Kino von Ruggero Eugeni, Frank Kessler und Jörg Schweinitz.

WALDEMAR PSILANDER, DVD Video, Danish Film Institute, Kopenhagen 2004, PAL, 144 min., 20 €.
Enthält drei Nordisk-Filme mit dem dänischen Filmstar: August Bloms VED FÆNGSLETS PORT / TEMPTATIONS OF A GREAT CITY (1911), schwarzweiß, 41 min.; Eduard Schnedler-Sørensens DØDSSPRING TIL HEST FRA CIRCUSKUPLEN / THE GREAT CIRCUS CATASTROPHE (1912), viragiert, 43 min.; Holger Madsens EVANGELIEMANDENS LIV / THE CANDLE AND THE MOTH (1915), schwarzweiß, 60 min. Klavierbegleitung jeweils von Neil Brand.

BENJAMIN CHRISTENSEN, DVD Video, Danish Film Institute, Kopenhagen 2004, PAL, 185 min., 20 €.
Enthält in Scharzweiß-Fassung die ersten beiden Filme des dänischen Regisseurs: DET HEMMELIGHEDSFULDE X / SEALED ORDERS (1914), 85 min., und HÆVNENS NAT / BLIND JUSTICE (1916), 100 min., jeweils mit Klavierbegleitung von Neil Brand.

MORE TREASURES FROM THE AMERICAN FILM ARCHIVES, National Film Preservation Foundation, USA 2004, Box mit 3 DVDs und ausführlichem Booklet, 50 €.
50 Filme, soweit stumm wahlweise mit Klavierbegleitung oder einem filmhistorischen Kommentar unterlegt, u. a. Kinetoskop-Filme mit Darstellern aus Buffalo Bills Wild West Show (1894), Straßenfilmen aus New York (1901-1905), Industrieaufnahmen aus der Serie WESTINGHOUSE WORKS (1904), dem Western FROM LEADVILLE TO ASPEN: A HOLD-UP IN THE ROCKIES (Biograph 1906), Edwin S. Porters LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN (Edison 1902) und THE 'TEDDY' BEARS (Edison 1907), D. W. Griffith' THE COUNTRY DOCTOR (Biograph 1909), THE WONDERFUL WIZARD OF OZ (Selig 1910), Alice Guy Blachés FALLING LEAVES (Solax 1912), CHILDREN WHO LABOR (Edison 1912), THE INVADERS von Thomas H. Ince (1912), THE HAZARDS OF HELEN, EPISODE 26 (Kalem 1916).

RETOUR DE FLAMME 02, DVD Video, Lobster [Paris 2003], PAL, 135 min., 28 €.
16 Filme mit u.a. LA COURSE AU SINGE (Itala 1909), POUR LA FÊTE DE SA MÈRE (Pathé 1906), Segundo de Chomóns KIRIKI, ACROBATES JAPONAIS (Pathé 1907), dem Tonbild LA MARSEILLAISE (1907), D. W. Griffith' THOSE AWFUL HATS (USA 1909) sowie der Burleske THE MYSTERY OF THE LEAPING FISH (Triangle 1916) mit Douglas Fairbanks.

RETOUR DE FLAMME 03, DVD Video, Lobster [Paris 2004], PAL, 135 min., 28 €.
14 Filme mit u.a. Edwin S. Porters Western THE GREAT TRAIN ROBBERY (Edison 1903), der Varieté-Nummer LE COCHON DANSEUR (Pathé 1907), Alfred Machins Komödie MADAME BABYLAS AIME LES ANIMAUX (Pathé 1911) und einem handkolorierten Serpentintanz (1900). Allen genannten Titeln ist eine Klavierbegleitung von Neil Brand unterlegt.

Autorinnen und Autoren

Katrin Barkhausen studierte Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität zu Köln. Ihre Abschlußarbeit 2003 ging über »Schauspieler als Privatpersonen in Berliner Illustrierten 1910-1919«.

Stephen Bottomore hat neben seiner Tätigkeit als Dokumentarfilmemacher über das frühe Kino geforscht und darüber zahlreiche Artikel sowie zwei Bücher veröffentlicht. Derzeit promoviert er an der Universität Utrecht zum Thema Kriegsberichterstattung im frühen Film.

Annette Deeken lehrt Medienwissenschaft an der Universität Trier. Letzte Buchveröffentlichung: *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte* (2004).

Helmut H. Diederichs ist Professor für Medienpädagogik am Fachbereich Soziales der Fachhochschule Dortmund.

Jürgen Kasten ist Geschäftsführer des Verbands Deutscher Drehbuchautoren. Er promovierte an der FU Berlin und habilitierte an der Humboldt-Universität. 2005 erscheint ein von ihm herausgegebener Band über Richard Oswald.

Frank Kessler lehrt Film- und Fernsehgeschichte an der Universität Utrecht. Derzeit ist er Präsident von Domitor, der internationalen Vereinigung zur Erforschung des frühen Kinos.

Sabine Lenk ist Direktorin des Filmmuseums der Landeshauptstadt Düsseldorf.

Martin Loiperdinger lehrt Medienwissenschaft an der Universität Trier.

Julio Montero lehrt Filmgeschichte an der Universidad Complutense de Madrid. Neben einigen gemeinsam mit María Antonia Paz verfaßten Büchern hat er mehrere Dokumentarfilme gemacht, zuletzt LOS AÑOS ROBADOS (2004).

María Antonia Paz lehrt Dokumentarfilm an der Universidad Complutense de Madrid. Sie hat gemeinsam mit Julio Montero mehrere Bücher geschrieben, zuletzt *La imagen pública de la monarquía* (2001).

Tjitte de Vries, Journalist und Filmhistoriker, lebt in Rotterdam.