KINtop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

4 Anfänge des dokumentarischen Films

Maksim Gor'kij
Beim Cinématographe in Nižnij-Novgorod

Lumière und der Augen-Blick
Der Filmoperateur und die Gaffer

Mutoscope & Biograph Co
Filmexpedition in der Schweiz

Zar und Kino
Hofchroniken aus Krasnogorsk

»Vue« – »View« – »Ansicht«
Ästhetik früher Dokumentarfilme

Filmsprache und Filmgeschichte
EINE FLIEGENJAGD von Skladanowsky

Stroemfeld/Roter Stern

KINtop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

herausgegeben von
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

KINtop 4

Anfänge des dokumentarischen Films

Stroemfeld / Roter Stern

KINtop 4
Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

Herausgeber und Redaktion: Frank Kessler (Nijmegen), Sabine Lenk (Paris)
Martin Loiperdinger (Frankfurt am Main)

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

Redaktionsadresse: Martin Loiperdinger
Bornheimer Landstr. 54
D-60316 Frankfurt am Main

Unaufgefordert eingesandten Manuskripten und Briefen bitte einen frankierten Rückumschlag beifügen.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Anfänge des dokumentarischen Films – Basel ; Frankfurt am Main:
Stroemfeld/Roter Stern. 1995
(KINtop ; 4)
ISBN 3-87877-784-1
NE: GT

KINtop 4
Anfänge des dokumentarischen Films

Copyright © 1995
Stroemfeld/Roter Stern
CH-4007 Basel • Oetlingerstr. 19
D-60322 Frankfurt am Main • Holzhausenstr. 4
All Rights Reserved. Alle Rechte vorbehalten.
Die Vervielfältigungsrechte der einzelnen Beiträge liegen bei den Autoren,
alle Rechte an dieser Ausgabe beim Verlag.
Satz: Dienst & Klapproth, Frankfurt am Main
Repros: repro 45, Frankfurt am Main
Druck: Nexus Druck, Frankfurt am Main

KINtop 5 erscheint im Herbst 1996 mit dem Themen-Schwerpunkt »Im Kintopp«

Für Fotos und Illustrationen danken Herausgeber und Verlag:
Association Frères Lumière; British Film Institute; British Library; Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin; Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt am Main; National Film and Television Archive, London; John Barnes; Roland Cosandey.

Inhalt

Editorial 7

Maksim Gor'kij über den Cinématographe Lumière (1896)
Drei Texte mit einer Vorbemerkung von Jörg Bochow 11

Livio Belloï
Lumière und der Augen-Blick 27

Roland Cosandey
Bilderbogen einer Filmexpedition im Lande des Tourismus.
Die Mutoscope & Biograph Co. in der Schweiz, 1903 50

Stephen Bottomore
»An Amazing Quarter Mile of Moving Gold, Gems and Genealogy«
Die Filmaufnahmen des Delhi Durbar von 1902/03 75

Viktor Belyakov
Der letzte Zar und das russische Kino 99

Tom Gunning
Vor dem Dokumentarfilm
Frühe *non-fiction*-Filme und die Ästhetik der »Ansicht« 111

Rainer Rother
Bei unseren Helden an der Somme
Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda 123

★

Elena Dagrada
Filmsprache und Filmgeschichte
Das Beispiel Eine Fliegenjagd, oder die Rache der Frau Schultze von
Max und Eugen Skladanowsky 143

Sabine Lenk
Lichtblitze
Die Produktionsgesellschaft Eclair – ein Nachtrag 163

John Barnes, Tony Fletcher, Tjitte de Vries
Arthur Melbourne-Cooper: Discussion 169

Ludwig Vogl-Bienek
Ein weit offenes Fenster
Hermann Hechts kommentierte Bibliographie *Pre-Cinema History* 181

Deac Rossell
Die große Kunst des Lichts und Schattens
Laurent Mannonis Archäologie des Kinos 184

Frank Kessler
Frühes Kino in Rußland 187

Sabine Lenk
»Wir suchen noch einige Leihkunden.«
Frühe Vertriebsformen der Kinematographie in Deutschland 190

Domitor 195

Buch- und Zeitschriftenhinweise 196

Die Autorinnen und Autoren 199

Editorial

»Gestern war ich im Reich der Schatten.« Mit diesen Worten eröffnete Maksim Gor'kij 1896 den ersten seiner beiden (hier zum ersten Mal in deutscher Übersetzung aus dem Russischen veröffentlichten) Zeitungsartikel, in denen er von den Vorführungen des *Cinématographe Lumière* auf der Gesamtrussischen Ausstellung auf dem Jahrmarkt von Nižnij-Novgorod berichtete. Während die Zeitgenossen im Westen die ersten Filmprojektionen als verblüffend präzise Abbilder der bewegten Wirklichkeit ansahen, entsprechend dem Lumière-Motto »la nature prise sur le vif«, erlebte Gor'kij die stummen Schatten als eine beklemmend unwirkliche, geisterhafte Bilderwelt. Gleichwohl behandelte er in seiner ersten literarischen Verarbeitung des neuen Mediums den Film REPAS DE BÉBÉ (Auguste Lumière mit Frau und Kind beim Frühstück im Garten) als Sinnbild des Wunsches vom trauten bürgerlichen Heim.

Abgesehen von den Filmen der Brüder Lumière hat die Filmgeschichtsschreibung den frühen dokumentarischen Film recht stiefmütterlich behandelt. Die zahllosen »Reisebilder«, ethnographischen Aufnahmen, Alltagsszenen und wissenschaftlichen Filme aus der Frühzeit sind bislang noch kaum erfaßt, geschweige denn in historischer, ästhetischer und theoretischer Hinsicht diskutiert worden. Zwischen den Pionieren Lumière und dem »Vater des Dokumentarfilms«, Robert Flaherty, klafft in der Geschichte des Dokumentarfilms seit jeher eine Lücke von 25 Jahren. Doch gilt dies nicht nur für die Filmhistoriker. Auch die Filmarchive haben bei ihren Restaurierungsarbeiten Filme mit Spielhandlung gegenüber Dokumentaraufnahmen bevorzugt, die meist schwer zu identifizieren und zu datieren sind.

Mit dem *1994 Amsterdam Workshop »Nonfiction from the Teens«* sowie den diesjährigen Retrospektiven in Bologna und Pordenone beginnt nun langsam die Erschließung dieses Terrains, zu der auch die vorliegende Ausgabe von *KINtop* einen Beitrag leisten will. Die hier versammelten Artikel beschäftigen sich mit verschiedenen Aspekten des frühen *non-fiction*-Films. Tom Gunning erklärte während des *Amsterdam Workshop*, es sei wichtig, die Filme nicht nur unter dem Gesichtspunkt ihrer Sujets zu betrachten, sondern sie auch als Dokumente bestimmter Sehweisen zu begreifen. Gunning bezog sich dabei auf das Publikum, doch stellt sich das Problem schon in einem früheren Stadium der dokumentarischen Praxis: Zuerst ist da der suchende Blick des Kameramanns, der ein Ereignis, ein Sujet in einer bestimmten Situation für seine Filmaufnahme auswählt. Livio Belloï untersucht das eigentümliche Spannungsverhältnis zwischen dem Lumière-Operateur und den »Gaffern«, die ihm zu-

sehen, während er sie aufnimmt, und er analysiert die Strategien, die der Kameramann entwickelt, um den Ablauf des von ihm gefilmten Ereignisses so zu kontrollieren, daß unerwünschte Blicke in die Kamera weitgehend ausgeschaltet werden können.

Zum Problem der Authentizität dokumentarischer Filmaufnahmen steuert Roland Cosandey einen bemerkenswert frühen Vorfall bei: Nachdem 1903 in den Schweizer Alpen der Aufstieg von Caux nach Rochers de Naye mit einem Auto auf den Schienen der Zahnradbahn gelungen war, wurde das Ereignis wiederholt, um nachträglich Presse- und Filmberichte von dieser technischen und sportlichen Höchstleistung herzustellen. Obwohl die Wiederholung wegen Schneefall abgebrochen werden mußte, wurden die dabei gemachten Aufnahmen wie selbstverständlich als Dokumente der zuvor geglückten Auffahrt vermarktet und rezipiert.

Zeremonien, Paraden, Staatsbesuche und andere öffentliche Ereignisse zählten zu den beliebtesten Sujets früher Dokumentaraufnahmen. Der *Delhi Durbar* von 1902/03 war weltweit wohl die prächtigste politische Inszenierung der Jahrhundertwende. Stephen Bottomore rekonstruiert, wie verschiedene Filmgesellschaften über die Veranstaltungen berichteten. Sie entsandten dafür jedoch nicht ihre eigenen Kameramänner, sondern griffen auf die Aufnahmen von Amateuren zurück. Die *Durbar*-Filme waren nicht einfach Berichte von einer wichtigen politischen Zeremonie, sondern gleichzeitig auch ein wirkungsvolles Propagandainstrument. Die englische Aristokratie war sich der Macht des filmischen Bildes schon damals wohlbewußt.

Der letzte russische Zar Nikolaj II. beschäftigte einen eigenen Hofkameramann, aber keineswegs für Propagandazwecke: Der Zar betrachtete die am Hof gedrehten Filme vorrangig als Privataufnahmen; nur in Ausnahmefällen wurden sie für öffentliche Vorführungen freigegeben. Viktor Belyakov geht den Spuren des Kameramanns Aleksandr Âgel'skij nach und untersucht die Rolle seiner HOFCHRONIKEN im frühen russischen Kino.

In der Vorführung und Rezeption der frühen *non-fiction*-Filme wurde die »Aufnahme« (*shot*) oder »Ansicht« (*vue*) als eine weitgehend selbständige Einheit behandelt. Das gilt auch dann, wenn mehrere Einstellungen zu einer Sequenz verknüpft wurden, um ein Ereignis aus verschiedenen Blickwinkeln zu präsentieren. Die frühen »Ansichten« zeigten dem Publikum Bilder von Ereignissen, denen es nicht beiwohnen konnte, oder von fernen Ländern, die es nicht bereisen konnte. Die »Authentizität« dieser Bilder wurde nicht diskutiert, sondern schlicht vorausgesetzt. Tom Gunning zeigt in seinem Beitrag, daß die Transformation dieser frühen *non-fiction*-Filme zum später so genannten »Dokumentarfilm« damit zusammenhängt, daß die Bilder Teil eines Diskurses wurden, in dem sie erkennbar als Illustration oder Beweismaterial fungierten. Schon einige Jahre vor Robert Flahertys NANOOK OF THE NORTH (1922) zeichnet sich diese Verschiebung von der ›autonomen‹ Aufnahme zur funktionalen Einstellungsfolge in den Propagandafilmen des Ersten Weltkriegs ab.

Zuvor hatte sich die Frage nach dem Unterschied zwischen eigens für die Kamera inszenierten *fakes* und authentischen Dokumentaraufnahmen noch nicht gestellt. Erst im Krieg wurde die Authentizität des filmischen Bildes zu einem zentralen Problem, weil und insofern es dafür benutzt wurde, verbale Aussagen zu »beweisen«. In diesem Zusammenhang untersucht Rainer Rother die Schwierigkeiten der deutschen Filmpropaganda, eine glaubwürdige Antwort auf den britischen Film THE BATTLE OF THE SOMME (1916) zu geben.

Ein Authentizitätsproblem anderer Art stellt sich heutzutage den Filmarchiven: Da kaum ein Film in seinem ursprünglichen Zustand überliefert ist, müssen die mit Filmrestaurierung befaßten Archive laufend die Authentizität von Filmkopien prüfen. Oft genug stehen schriftliche Dokumente dafür nicht zur Verfügung, so daß die Archivare auf die erhaltenen Filmkopien selbst verwiesen sind. Am Beispiel von zwei Versionen eines Skladanowsky-Films diskutiert Elena Dagrada verschiedene Datierungen: Indem sie auf die philologische Analyse der Filmsprache als historisches Dokument rekurriert, vermag sie zu zeigen, wie daraus Aussagen über Entstehungszeit und -kontext sowie nachträgliche Änderungen an den Filmkopien bzw. Filmversionen gewonnen werden können.

Der Beitrag von Sabine Lenk zu der französischen Filmgesellschaft Eclair ist ein Nachtrag zu ihrem Aufsatz, den wir in *KINtop 1* (1992) veröffentlicht haben.

Schließlich dokumentieren wir die Reaktionen, die uns John Barnes und Tony Fletcher zu Tittje de Vries' Beitrag »Arthur Melbourne-Cooper, Film Pioneer« in *KINtop 3* zugesandt haben, sowie die Antwort des Autors darauf.

Für ihre Hilfe beim Zustandekommen dieser Ausgabe danken wir Ronald Grant, Martin Humphries, Nikolaj Izvolov, Naum Kleiman und Yuri Tsivian sowie Michelle Aubert und dem Service des archives du film. Und wir bedanken uns bei unseren Autorinnen und Autoren, die alle ihre Originalbeiträge unentgeltlich geschrieben haben.

Die für das Schwerpunkt-Thema dieser Ausgabe verfaßten Artikel erscheinen zugleich im *Historical Journal of Film, Radio and Television* (HJFRT), Oxford, dem Organ der International Association for Media and History (IAMHIST), und zwar in der Sonderausgabe »Early Non-Fiction Cinema« (Vol. 15, No. 4, October 1995), für die wir als *guest editors* fungieren. David Culbert, dem Herausgeber, gilt unser Dank für die effiziente Zusammenarbeit.

Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

Maksim Gor'kij über den Cinématographe Lumière (1896)

Vorbemerkung

Maksim Gor'kij (1868 – 1936), der später weltberühmte russische Erzähler und Dramatiker, den Stalins Kulturpolitik in den dreißiger Jahren als Begründer des sozialistischen Realismus vereinnahmte, hat 1896 seine ersten Eindrücke vom neuen Medium Film in zwei Feuilletons und einer literarischen Skizze verarbeitet.

Anlaß für die ersten Vorführungen der neuen Erfindung des Kinematographen in Rußland waren die Feierlichkeiten zur Krönung des Zaren Nikolaj II. Ende Mai 1896. Pioniere der neuen Attraktion aus Frankreich, England und den USA reisten mit ihren Apparaturen an. Im St. Petersburger Sommergarten »Aquarium« fand am 17. Mai die russische Premiere des *Cinématographe Lumière* statt. Mehrere Teams von Lumière-Operateuren bereisten die Weiten Rußlands, um die neue Attraktion in den Vergnügungsstätten bekannt zu machen[1]. Zur Gesamtrussischen Ausstellung auf dem Jahrmarkt von Nižnij-Novgorod bot der Besitzer des »Théâtre Concert Parisien«, Charles Aumont, für 50 Kopeken Eintritt ein Programm mit Lumière-Filmen an. Die erste Vorstellung fand am 22. Juni 1896 statt.[2]

Unter der Überschrift »Flüchtige Notizen« schrieb Maksim Gor'kij für die Tageszeitung *Nižegorodskij listok* eine ganze Reihe von Feuilletons über die Gesamtrussische Ausstellung. Der Zyklus begann am 21. Mai mit einem Beitrag über die Arbeiten vor der Ausstellungseröffnung. Die Feuilletons sind verschieden gezeichnet: mit »Nekto Ch.« (Ein gewisser Ch.), »N. Ch.«, »I. M. Pacatus«, »M. G-ij«, »M. Gor'kij«, »Gek«, »G-kij«. Ab dem 28. Mai schrieb Gor'kij auch für die Zeitung *Odesskie novosti* von der Ausstellung. Hier benutzt er die Unterschrift »A. P-v.« (nach seinem bürgerlichen Namen Aleksej Peškov). In den Monaten Juni und Juli lieferte Gor'kij täglich für eine der Zeitungen, manchmal auch für beide, einen Artikel. Ab August erschienen seine Beiträge weniger häufig. Sein letztes Feuilleton über die Ausstellung brachte die *Odesskie novosti* am 11. Oktober.[3]

Im Rahmen seiner beiden Artikelserien zur Gesamtrussischen Ausstellung berichtete Gor'kij Anfang Juli auch über die Vorführungen des *Cinématographe Lumière.*

Diese frühen journalistischen Arbeiten waren lange vergessen und gingen nicht in die Gesamtausgaben von Gor'kijs Werken ein. Erst vierzig Jahre später druckte das sowjetische Filmjournal *Iskusstvo kino* im August 1936 die beiden Artikel über den *Cinématographe Lumière* wieder ab. Die hier erscheinende deutsche Übersetzung folgt dieser russischen Veröffentlichung.[4]

Die literarische Skizze »Gerächt« erschien am 7. Juli 1896 in der *Nižegorodskij listok* und wurde später in verschiedene Werkausgaben aufgenommen.

Die beiden Feuilletons zur Vorführung des Kinematographen variieren ein Thema: die irritierende und nachhaltige Wirkung des neuen visuellen Mediums in der Wahrnehmung des Publikums zum Ende des 19. Jahrhunderts. Der Widerspruch von Authentizität und Zeichenhaftigkeit des Mediums, der später in den Debatten um den Film als Kunst vor allem auch in der russisch-sowjetischen Filmtheorie diskutiert wurde, ist von Gor'kij in eindringlichen Bildern beschrieben worden zu einem Zeitpunkt, als von Film-Kunst noch keine Rede war.

Die literarische Skizze »Gerächt« verarbeitet eine schon in den Feuilletons angesprochene Spannung zwischen Film und Publikum: Die solide Welt der Lumièreschen Sujets will nicht recht zur Halbwelt des Etablissements passen, in dem der *Cinématographe* auf dem Jahrmarkt in Nižnij-Novgorod vorgeführt wird.

Jörg Bochow

Anmerkungen

1 Vgl. dazu die Abschnitte über Marius Chapuis, Francis Doublier und Félix Mesguich in Jacques Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma des origines. Les frères Lumière et leurs opérateurs*, Champ Vallon, Seyssel 1985.

2 Es ist nicht bekannt, welche Operateure die Filmprojektionen in Nižnij-Novgorod durchführten.

3 Angaben nach *Letopis' zizni i tvorcestva A.M. Gor'kogo, Vyp. 1, 1868-1907*, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Moskau 1958, S. 164 ff.

4 In englischer Übersetzung erschien die Textfassung der *Odesskie Novosti* 1937 in der März-Ausgabe von *New Theatre and Film* (übersetzt von Leonard Mins, wieder abgedruckt bei Herbert Kline (Hg.), *New Theatre and Film 1934 to 1937. An Anthology*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, New York, London 1985, S. 227-231); die Textfassung der *Nižegorodskij listok* veröffentlichte Jay Leyda in einer englischen Übersetzung von Leda Swan im Anhang zu seiner Geschichte des russischen und sowjetischen Kinos (Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, George Allen & Unwin, London, Boston, Sydney 1960).

I. M. PACATUS

»Flüchtige Notizen«

Nižegorodskij listok, Nižnij-Novgorod, 1896, Nr. 182 vom 4. Juli, S. 3

Gestern war ich im Reich der Schatten.

Wenn Sie nur wüßten, wie merkwürdig es ist, dort zu sein.

Es gibt nicht einen Laut, und keine Farben. Alles dort – die Erde, die Bäume, die Menschen, Wasser und Luft – ist in eintöniges Grau getaucht. Auf grauem Himmel graue Sonnenstrahlen, graue Augen in grauen Gesichtern, auch die Blätter an den Bäumen sind grau, wie Asche. Das ist nicht das Leben, sondern der Schatten des Lebens. Das ist keine Bewegung, sondern der lautlose Schatten der Bewegung.

Ich will mich erklären, damit man mich nicht des Symbolismus oder des Wahnsinns verdächtigt. Ich war bei Aumont und habe den *Cinématographe Lumière* gesehen – bewegte Fotografien. Der Eindruck, den sie hervorrufen, ist so ungewöhnlich, so einzigartig und komplex, daß ich kaum vermag, ihn in allen seinen Nuancen zu schildern, aber ich will mich bemühen, das Wesentliche wiederzugeben.

Wenn im Saal, in dem die Erfindung Lumières gezeigt wird, das Licht ausgeht und auf der Leinwand plötzlich – Schatten einer schlechten Radierung – das große graue Bild »Straße in Paris« erscheint, sieht man, wenn man hinschaut, Menschen, die in verschiedenen Posen erstarrt sind, Kutschen und Häuser – alles ist grau, auch der Himmel über all dem ist grau. Man erwartet nichts Besonderes von so einem vertrauten Anblick, oft schon hat man diese Pariser Straßen auf Bildern gesehen. Doch plötzlich beginnt die Leinwand seltsam zu vibrieren und das Bild wird lebendig. Die Kutschen aus dem Hintergrund fahren direkt auf Sie zu in die Dunkelheit, in der Sie sitzen. Menschen erscheinen irgendwo aus der Ferne und werden größer, wenn sie sich Ihnen nähern. Im Vordergrund spielen Kinder mit einem Hund, Radfahrer rasen vorbei, Fußgänger überqueren die Straße, sich zwischen den Kutschen hindurchschlängelnd – alles bewegt sich, lebt, brodelt, kommt in den Vordergrund des Bildes und verschwindet aus ihm irgendwohin.

Und alles lautlos, schweigend, absonderlich. Man hört nicht das Rumpeln der Räder auf dem Straßenpflaster, nicht das Trappeln der Schritte, keine Stimme, nichts – nicht eine einzige Note jener vielschichtigen Symphonie, die immer die Bewegung von Menschen begleitet. Lautlos wiegt sich das aschgraue Laub der Bäume im Wind, lautlos gleiten die grauen, schattengleichen Figuren der Menschen über die graue Erde, wie von einem Fluch zum Schweigen Verdammte und grausam Bestrafte, denen man alle Farben des Lebens genommen hat.

Ihr Lächeln ist tot, obwohl ihre Bewegungen voll lebendiger Energie und so schnell sind, daß man sie kaum erfassen kann. Ihr Lachen ist tonlos, obwohl Sie sehen, wie die Muskeln in den grauen Gesichtern zucken. Vor Ihnen brodelt ein Leben, dem man das Wort genommen und von dem man das lebendige Gewand der Farben gerissen hat: graues, lautloses, niedergedrücktes, unglückliches und irgendwie beraubtes Leben.

Mit Schaudern sieht man es an – diese Bewegung einzig nur von Schatten. Man erinnert sich an Alpträume, an Verwünschungen, an böse Zauberer, die ganze Städte mit Schlaf überziehen, und es kommt einem vor, als sei das vor uns ein böser Scherz Merlins. Er hat eine ganze Pariser Straße verhext, hat ihre mehrgeschossigen Häuser so zusammengepreßt, daß sie vom Parterre bis zum Giebel kaum einen Meter messen. In gleicher Proportion hat er die Menschen verkleinert, hat ihnen die Sprache genommen, hat alle Farben des Himmels und der Erde zu eintönigem Grau vermischt und hat derart seinen Scherz auf die Wandnische eines dunklen Restaurantsaales geworfen. Doch plötzlich klickt etwas, alles verschwindet und auf der Leinwand erscheint ein Eisenbahnzug.

Er rast wie ein Pfeil direkt auf Sie zu – Vorsicht! Es scheint, daß er direkt auf die Dunkelheit zustürzt, in der Sie sitzen, und aus Ihnen einen zerfetzten Sack aus Haut macht, angefüllt mit zerquetschtem Fleisch und zermahlenen Knochen, und daß er diesen Saal in Schutt und Asche verwandelt und dieses Haus zerstört, das voll ist von Wein, Weibern, Musik und Laster.

Doch auch dies ist ein Eisenbahnzug aus lauter Schatten.

Die Lokomotive verschwindet geräuschlos über den Rand des Bildes, der Zug hält an und graue Figuren steigen schweigend aus den Waggons, lautlos begrüßen sie sich, schweigend lachen sie, unhörbar gehen, laufen, hasten sie aufgeregt hin und her... und verschwinden. Da – ein neues Bild: Am Tisch sitzen drei Kartenspieler. Angespannte Gesichter, schnelle Bewegungen der Hände beim Kartenausteilen, am Zittern der Hände wie an der Muskelanspannung ihrer Gesichter sieht man die Gier der Spieler. Das Spiel läuft... und sie beginnen alle zu lachen, und es lacht auch der Kellner, der Bier bringt und an ihrem Tisch stehen bleibt. Sie krümmen sich vor Lachen... aber kein Laut ist zu hören. Als wären diese Menschen gestorben und ihre Schatten dazu verurteilt, bis in alle Ewigkeit schweigend Karten zu spielen. Das nächste Bild: Ein Gärtner gießt Blumen. Der hellgraue Wasserstrahl dringt aus dem Schlauch und teilt sich in Wasserspritzer, die auf den Rasen, die Beete und Blütenkelche treffen, Grashalme biegen sich unter ihrer Last. Ein Junge kommt und unterbricht den Wasserstrahl, indem er auf den Schlauch tritt... Der Gärtner schaut in die Öffnung der Düse, und in diesem Moment nimmt der Junge den Fuß vom Schlauch und dem Gärtner spritzt das Wasser ins Gesicht. Ihnen kommt es so vor, als ob die Spritzer bis zu Ihnen fliegen und Sie wollen sich unwillkürlich wegdrehen. Der Gärtner aber jagt schon dem Schlingel hinterher, bekommt ihn zu fassen und verprügelt ihn. Aber das Klatschen der Schläge fehlt,

und das Wasser, das aus dem auf die Erde geworfenen Schlauch strömt, gibt kein Rauschen von sich.

Am Ende verwirrt Sie dieses lautlose, graue Leben und macht Sie niedergeschlagen. Scheinbar liegt in ihm so etwas wie eine Warnung, ein nicht faßbarer, aber düsterer Sinn, der Ihre Seele mit Trauer niederdrückt. Man beginnt zu vergessen, wo man sich befindet. Im Kopf entstehen merkwürdige Vorstellungen, das Bewußtsein versiegt und wird trübe...

Doch da hörst Du neben Dir ein herausforderndes Frauenlachen, ein anzügliches Wort... und Du erinnerst dich, daß Du bei Aumont bist, bei Charles Aumont... Aber warum wird gerade hier diese erstaunliche Erfindung Lumières vorgeführt, die erneut Zeugnis ablegt von der Energie und dem Forscherdrang des menschlichen Geistes, der ewig strebt, alles zu verstehen und zu enträtseln – und auf seinem Weg bei der Lösung der Geheimnisse des Lebens nebenbei Aumont zu Erfolg verholfen hat? Ich habe keine Vorstellung von der wissenschaftlichen Bedeutung der Erfindung Lumières, aber sie ist zweifellos gegeben, und sicher kann man diese Erfindung für die allgemeinen Aufgaben der Wissenschaft nutzen, für die Vervollkommnung des Lebens des Menschen und die Entwicklung seines Verstandes. Das geschieht indes nicht bei Aumont, wo nur Laster und Ausschweifungen popularisiert und angepriesen werden. Warum ausgerechnet bei Aumont, unter den »Opfern des allgemeinen Triebes« und den Jahrmarktsbummlern, die sich hier ihre Küsse kaufen? Warum wird gerade hier, an diesem Ort, die letzte Errungenschaft der Wissenschaft gezeigt? Wahrscheinlich wird die Erfindung Lumières bald ihre Vervollkommnung erfahren, allerdings im Geiste von Aumont, Toulon und Co. Es wird, außer den von mir schon genannten Bildern, noch das »Familienfrühstück« gezeigt, eine Idylle aus drei Personen. Die jungen Eheleute und ihr rundlicher Erstgeborener frühstücken. Die beiden sind so verliebt, zärtlich, froh, glücklich, und das Baby – so komisch. Das Bild ruft so einen guten, weichen Eindruck hervor.

Ist dieses Familien-Bild bei Aumont überhaupt am Platze?

Ein anderes Bild. Arbeiterinnen drängen fröhlich lachend in dichter Menge aus dem Fabriktor auf die Straße. Das paßt auch nicht zu Aumont. Warum sollte man hier erinnert werden an die Möglichkeit eines sauberen und arbeitsamen Lebens? Völlig zwecklos. Bestenfalls versetzt dieses Bild jener Frau, die hier ihre Küsse verkauft, einen schmerzhaften Stich – und das ist alles.

Ich bin sicher, man wird diese Bilder austauschen gegen andere, die vom Genre besser passen zum Ton, der in den Vergnügungsstätten herrscht. Man kann zum Beispiel Bilder zeigen wie »Sie zieht sich aus«, oder »Akulina steigt aus der Badewanne«, oder »Sie zieht die Strümpfe an«. Man könnte auch ein sich schlagendes Ehepaar aus den Elendsvierteln fotografieren und dem Publikum unter dem Titel »Die Reize des Familienlebens« anbieten.

Ja, das wird man zweifellos tun. Bukolik und Idylle können keinen Platz haben auf dem großrussischen Marktplatz, der gierig nach dem Pikanten und

Extravaganten verlangt. Auch ich könnte einige Sujets für die Demonstration mit dem Kinematographen zwecks Unterhaltung des Jahrmarktpublikums vorschlagen. Zum Beispiel könnte man einen der Zotenreißer nach der Methode der Türken auf einen spitzen Pfahl setzen, ihn fotografieren – und dann die Bilder vorführen.

Das ist nicht besonders pikant, aber sehr lehrreich.

(Aus dem Russischen von Jörg Bochow)

A. P(EŠKO)V

»Von der Gesamtrussischen Ausstellung« (Von unserem Korrespondenten). »Der Kinematograph von Lumière«

Odesskie novosti, Odessa, 1896, Nr. 3681, vom 6. Juli, S. 2

Ich befürchte, daß ich ein recht chaotischer Korrespondent bin: Die Schilderung der Fabrik- und Werksabteilung habe ich noch nicht beendet und schon schreibe ich über den Kinematographen. Vielleicht entschuldigt mich aber, daß es mein Wunsch ist, Ihnen die Eindrücke taufrisch zu übermitteln.

Der Kinematograph – das ist bewegte Fotografie. Auf eine große Leinwand, die in einem dunklen Raum aufgestellt ist, wird ein Strahl elektrischen Lichtes geworfen. Auf der Leinwand erscheint dann eine zweieinhalb Arschin breite und anderthalb Arschin hohe Fotografie. Hier eine Straße in Paris. Man sieht die Kutschen, Kinder, Fußgänger, alle in den Posen des Lebens erstarrt, und Bäume, die mit Laub bedeckt sind. Alles ist bewegungslos. Das Ganze erscheint im grauem Ton einer Radierung, alle Gegenstände und Figuren scheinen nur ein Zehntel ihrer natürlichen Größe zu besitzen.

Und plötzlich ertönt irgendwo ein lautes Klicken, das Bild erzittert – man glaubt seinen Augen nicht.

Die Kutschen fahren von der Leinwand direkt auf Sie zu, die Fußgänger laufen, die Kinder spielen mit einem Hündchen, es zittern die Blätter an den Bäumen, Radfahrer fahren vorüber... und alles kommt irgendwoher aus dem Hintergrund des Bildes, bewegt sich schnell auf die Bildränder zu, verschwindet hinter ihnen, erscheint von dorther, geht in die Tiefe, wird kleiner, verschwindet hinter den Hausecken, hinter den Kutschen, eins nach dem anderen... Vor Ihnen brodelt ein merkwürdiges Leben, das echte, lebendige, fieberhafte Leben der wichtigsten Lebensader Frankreichs, ein Leben, das zwischen

den zwei Linien mehrstöckiger Häuser dahinjagt wie der Terek-Fluß bei Dariali – und trotzdem ist es so klein, grau, eintönig und unbeschreiblich seltsam.

Plötzlich verschwindet es. Vor den Augen befindet sich einfach ein Stück weißer Leinwand in einem breiten schwarzen Rahmen und es scheint, als ob nie etwas auf ihm gewesen sei. Irgendjemand hat in Ihrer Einbildung das hervorgerufen, was die Augen zu sehen glaubten – mehr nicht. Irgendwie überkommt einen das Grauen.

Doch da erscheint ein neues Bild. Ein Gärtner gießt Blumen. Der Wasserstrahl, der aus dem Schlauch dringt, fällt auf die Zweige der Bäume, auf die Beete, das Gras. Die Blütenkelche und die Blätter vibrieren unter den Wasserspritzern.

Im Garten erscheint ein zerlumpter Junge mit verschmitztem Gesichtsausdruck und stellt sich hinter dem Rücken des Gärtners auf den Schlauch. Der Wasserstrahl wird immer dünner und schwächer. Der Gärtner ist verdutzt, der Junge hält mit Mühe sein Lachen zurück – man sieht seine aufgeblasenen Wangen. Genau in dem Moment, als der Gärtner die Düse des Schlauches vor seine Nase hält, um nachzuschauen, ob sie etwa verstopft ist, nimmt der Junge den Fuß vom Schlauch! Der Wasserstrahl schlägt dem Gärtner ins Gesicht, es kommt einem so vor, als ob man selbst was abbekommt, und man weicht unwillkürlich zurück... Auf der Leinwand verfolgt der nasse Gärtner den Lausebengel, sie laufen ins Weite, werden kleiner, bis sie sich schließlich ganz am Rand des Bildes zu prügeln beginnen, jederzeit bereit, aus dem Bild auf den Boden zu fallen. Der Junge ist gefaßt, der Gärtner zerrt ihn am Ohr und schlägt dahin, wo der Rücken aufhört... Sie verschwinden, und man ist erstaunt über diese lebendige Szene voll Bewegung, die sich in absolutem Schweigen vollzieht.

Auf der Leinwand erscheint ein neues Bild: Drei gutsituierte Herren spielen Whist. Es spielt ein kahlgeschorener Herr, der Physiognomie nach ein wichtiger Beamter, der, wenn er lacht, wohl einen dicken Baß ertönen läßt. Neben ihm greift ein nervöser, hagerer Mitspieler erregt nach den Karten auf dem Tisch, Habgier spiegelt sich auf seinem grauen Gesicht. Der dritte gießt das Bier in die Gläser. Der Kellner, der das Bier gebracht und auf den Tisch gestellt hat, tritt hinter den nervösen Spieler und schaut ihm neugierig in die Karten. Die Spieler stecken sich die Karten zurecht und... brechen in das lautlose Gelächter von Schatten aus. Alle lachen, auch der Kellner, der sich die Seite hält und sich am Tisch dieser soliden Bürger recht ungebührlich aufführt. Wie phantastisch ist dieses lautlose Lachen, ein Lachen allein von grauen Muskeln auf grauen, vor Erregung zuckenden Gesichtern. Von ihm geht etwas Kaltes aus, das dem lebendigen Leben so gar nicht gleichen will.

Wie Schatten lachend, verschwinden sie wie Schatten...

Aus der Ferne fährt ein Eilzug auf Sie zu – Vorsicht! Er schießt auf Sie zu, als wäre er aus einer gigantischen Kanone abgefeuert. Er rast direkt auf Sie zu, droht, Sie zu zermalmen. Der Stationsvorsteher läuft eilends neben ihm her.

Die stumme, geräuschlose Lokomotive ist ganz am Rand des Bildes angelangt... Das Publikum rückt nervös mit den Stühlen – diese Maschine aus Stahl und Eisen wird in der nächsten Sekunde in die Dunkelheit des Saales stürzen und alles zermalmen... Aber die aus der grauen Wand dringende Lokomotive verschwindet einfach über den Rahmen der Leinwand und die Kolonne der Waggons hält an. Es erscheint das übliche Bild vom Gedränge bei der Ankunft eines Zuges auf der Station. Die grauen Menschen schreien lautlos, lachen stumm, gehen geräuschlos, küssen sich ohne einen Ton.

Ihre Nerven sind überspannt, die Einbildung trägt Sie in ein Leben, das irgendwie unnatürlich eintönig ist, ein Leben ohne Farben und Klänge, aber voll Bewegung, ein Leben von Geistern, oder von Menschen, die gebannt sind durch den Fluch ewigen Schweigens, Menschen, von denen man alle Farben des Lebens genommen hat und all seine Klänge – und damit fast das Beste von ihm...

Es ist schaudererregend, diese graue Bewegung von grauen Schatten zu sehen, schweigende geräuschlose Schatten. Ist dies gar eine Anspielung auf das Leben im Jenseits? Was immer es auch sein mag – es zerrüttet die Nerven. Angesichts ihrer erstaunlichen Originalität kann man dieser Erfindung zweifellos eine weite Verbreitung vorhersagen. Wie groß ist aber ihr Nutzen, verglichen mit der nervlichen Verausgabung? Kann man sie derart nutzbringend anwenden, daß sich die Nervenanspannung rentiert, die bei diesem Anblick aufgebracht werden muß? Das ist eine um so wichtigere Frage, als unsere Nerven mehr und mehr erregt sind und schwächer werden, immer mehr angespannt werden, dabei immer weniger auf einfache »Eindrücke des Seins« reagieren und immer mehr nach neuen, extremen, ungewöhnlichen, heftigen und absonderlichen Eindrücken gieren. Der Kinematograph liefert diese Eindrücke: Die Nerven werden sich so einerseits immer mehr verfeinern und andererseits immer mehr abstumpfen! Immer mehr wird die Gier wachsen nach absonderlichen und phantastischen Eindrücken, wie sie der Kinematograph gibt, und immer geringer wird der Wunsch und die Fähigkeit, alltägliche, einfache Eindrücke des Lebens aufzunehmen. Sehr, sehr weit kann uns diese Gier nach Absonderlichkeiten und Neuheiten führen und die »Schenke des Todes« aus dem Paris zum Ende des 19. Jahrhunderts kann ins Moskau des anbrechenden 20. Jahrhunderts übersiedeln.

Ich habe noch zu sagen vergessen, daß der Kinematograph bei Aumont gezeigt wird, bei unserem bekannten Charles Aumont, ehemals Stallknecht von General Boisdefre, wie man sagt.

Bis jetzt hat unser lieber Aumont erst 120 französische »Sternchen« und ungefähr 10 »Stars« mitgebracht; sein Kinematograph zeigt noch recht anständige Bilder, wie man sieht. Aber das bleibt natürlich nicht auf Dauer so. Es ist zu erwarten, daß der Kinematograph »pikante« Szenen aus dem Leben der Pariser Halbwelt zeigen wird. Unter »pikant« ist hier »obszön« zu verstehen – und nichts anderes.

Außer den von mir genannten Bildern gab es noch zwei weitere.

Lyon: Aus einer Fabrik strömen Arbeiterinnen. Eine Menge lebendiger, bewegter und fröhlich lachender Frauen kommt aus dem breiten Tor, verteilt sich über die Leinwand und verschwindet. Alle sind so liebenswürdig, mit so bescheidenen, von der Arbeit veredelten Gesichtern. Auf sie schauen aus dem Dunkel des Saales ihre Geschlechtsgenossinnen, überaus fröhliche, unnatürlich laute, extravagant gekleidete und etwas zu stark geschminkte Frauen, die ihre Geschlechtsgenossinnen aus Lyon nicht verstehen können.

»Familienfrühstück« ist ein weiteres Bild. Ein einfaches Ehepaar mit dem rundlichen Erstgeborenen; das Baby sitzt am Tisch. »Sie« bereitet Kaffee auf einem Spirituskocher und beobachtet mit liebevollem Lächeln, wie ihr junger, schöner Mann mit dem Löffelchen das Baby füttert. Er füttert es lachend, mit dem Lachen eines glücklichen Menschen. Hinter dem Fenster wiegen sich lautlos die Blätter der Bäume, das Baby lacht mit seinem dicken Mäulchen den Vater an, in allem liegt so ein guter, einfacher, inniger Ton.

Dieses Bild sehen die Frauen, die das Glück, Mann und Kinder zu haben, nicht kennen – die fröhlichen Frauen »von Aumont«, die bei den anständigen Damen, weil sie sich zu kleiden wissen, Neid und Bewunderung erregen, aber auch Verachtung und Abscheu wegen ihrer Profession. Sie schauen und lachen... aber es ist durchaus möglich, daß Trauer ihnen das Herz abdrückt. Und es kann sein, daß dieses graue Bild des Glücks, dieses lautlose Bild lebendiger Schatten für sie ein Schatten der Vergangenheit ist, ein Schatten vergangener Gedanken und Träume von der Möglichkeit eines solchen Lebens – allerdings mit vernehmlichem Lachen und mit Farben. Und vielleicht möchten viele von ihnen weinen, wenn sie dieses Bild sehen, aber sie können es nicht, sondern sie müssen lachen, so ist eben ihr traurig-lächerlicher Beruf...

Bei Aumont sind diese zwei Bilder eine Art grausamer, beißender Hohn auf die Frauen in seinen Sälen. Zweifellos wird man sie absetzen. Sie werden, da bin ich sicher, bald, sehr bald ersetzt werden durch Bilder, die besser zum Genre des »Concert Parisien« und zu den Bedürfnissen des Jahrmarkts passen. Und der Kinematograph, dessen wissenschaftliche Bedeutung mir bis jetzt noch unklar ist, wird dem Geschmack des Jahrmarkts und der Verdorbenheit seines Publikums dienen. Er wird Illustrationen zu den Werken de Sades und zu den Abenteuern des Chevalier Fauxblas zeigen, er wird für den Jahrmarkt Bilder der unzähligen Niedergänge von Mademoiselle Nana liefern, Zögling der Pariser Bourgeoisie und Lieblingskind Emile Zolas. Noch bevor er der Wissenschaft dienen und bei der Vervollkommnung der Menschen helfen wird, dient er dem Nižnij-Novgoroder Jahrmarkt und hilft bei der Popularisierung des Lasters. Lumière übernahm die Idee der bewegten Fotografie von Edison. Er übernahm sie, entwickelte und vervollständigte sie und hat sicher nicht vorausgesehen, wo und vor wem seine Erfindung gezeigt wird.

Ich frage mich nur, warum der Rummelbetrieb nicht so weitsichtig war und warum bis jetzt Aumont, Toulon, Lomache und Co. noch nicht die Rönt-

genstrahlen zum Zweck der Belustigung und des Zeitvertreibs nutzbar gemacht haben? Das ist ein ausgesprochenes Versäumnis!

Warum übrigens nicht? Es kann sein, daß morgen bei Aumont auf der Bühne auch Röntgenstrahlen auftauchen, die für eine Art »Bauchtanz« verwendet werden.

Nichts auf der Welt ist so groß und schön, daß der Mensch es nicht banalisieren und beschmutzen könnte. Sogar auf die Wolken, wo früher die Ideale und Träume wohnten, will man heute Annoncen schreiben, vermutlich für perfektionierte Klosetts.

Hat man dafür noch keine Reklame gedruckt?

Macht nichts – bald wird man es tun.

(Aus dem Russischen von Jörg Bochow)

[MAKSIM GOR'KIJ]

Gerächt
Skizze

Nižegorodskij listok, Nižnij-Novgorod, 1896,
Nr. 185 vom 7. Juli, S. 3

Mit dem sicheren, ungezwungenen Gang eines Stammgastes trat ein junger Mann in den luxuriösen Speisesaal des Messehotels. Er war ganz in Schwarz gekleidet, hoch von Wuchs, mit etwas rundem Rücken, hatte kalte graue, ironisch zugekniffene Augen und eine hohe, von Falten durchzogene Stirn. Er ging durch den Saal zu einem kleinen Tisch neben der Terrassentür, setzte sich und warf, die schmalen Lippen fest aufeinandergepreßt, einen scharfen, alles umfassenden Blick in die Runde.

Es war laut und eng. Überall an den Tischen saßen bereits angeheiterte Gäste, die sich geräuschvoll unterhielten. Die Männer, bunt gekleidet, mit erregten roten Gesichtern und hastigen, schon unsicheren Bewegungen; die Frauen in extravaganten Toiletten und übermäßig gepudert lachten laut und warfen blitzende, herausfordernde Blicke in die Runde. Vom Podium ertönte aufreizend schmachtende Musik, die bald unterging im Stimmengewirr und Gläsergeklirr, bald allen Lärm übertönend den Saal mit einem Wirbel leidenschaftlicher, phantastisch aufregender Klänge erfüllt. Es roch nach Wein, Ge-

würzen, Parfum, und von diesen gemischten Düften, von der Musik und dem trunkenen Lachen fühlte der neue Gast einen Anflug von Schwindel im Kopf. Er bestellte einen Kaffee mit Kognak und blickte, mit dem Löffel langsam im dampfenden Glas rührend, von unten her auf eine junge, effektvoll gekleidete Brünette, die wiederholt in demonstrativ ungezwungener Haltung an seinem Tisch vorbeiging und Gelegenheit suchte, mit den brennenden dunklen Augen der Südländerin seinem Blick zu begegnen.

Er konstatierte ihren Mißerfolg, fühlte, daß seine Gleichgültigkeit sie ärgerte und lächelte kaum merklich, wobei er an seinem Schnurrbart drehte und zerstreut umherschaute, als ob er diese Frau überhaupt nicht bemerkte. Auch einem Unbeteiligten wäre es schwergefallen festzustellen, wer von den beiden das Wild und wer der Jäger sei.

Die Geigen riefen und schluchzten, die Flöte ließ schwermütig verträumte Läufe erklingen, die Klarinetten sangen verhalten und gedämpft etwas zärtlich Sanftes und der Kontrabaß brummte dumpf. »Würden Sie mich zu einem Glas Tee einladen?« sagte plötzlich die Dame und nahm am Tisch des Herrn mit der etwas krummen Haltung auf dem freien Stuhl ihm gegenüber Platz. Er blickte sie mit zusammengekniffenen Augen an, kaute an den Lippen und antwortete ihr nicht.

»Sie überlegen? Fällt es Ihnen denn so schwer, auf meine Frage zu antworten?« sagte sie herausfordernd und schmeichelnd, kühn und bittend, lehnte sich im Stuhl zurück und blickte ihm mit ihren schmachtend blinzelnden, vielverheißenden Augen forschend ins Gesicht.

»Bestellen Sie...« erwiderte er kalt. Ihn empörte ihre Aufdringlichkeit und er hätte ihr gern mit einer Grobheit geantwortet, doch um sie herum waren alle Tische dicht besetzt und es wäre peinlich gewesen, die Aufmerksamkeit der Leute auf sich zu lenken. Sie bestellte beim Kellner Tee und begann redegewandt ein lebhaftes Gespräch, wobei sie von einem Thema zum anderen sprang. Sie hatte eine wohlklingende tiefe Stimme, und er erfuhr, während er ihr zuhörte, daß sie sich heute langweile, daß überhaupt dieses geräuschvolle Leben, das sie zum erstenmal kennenlerne, sie ermüde, daß es Lebensumstände gebe, die eine Frau veranlassen, sich schnell zu entschließen, den Wohnort zu wechseln und das erste beste Angebot anzunehmen, und daß sie sich infolge solcher Verhältnisse gezwungen gesehen hätte, ihre Heimatstadt Poltava zu verlassen und eine Stelle als Chorsängerin auf der Messe anzunehmen.

Er hörte ihr zu und dachte:

›Wie ähnlich sind sie sich doch alle! Ewig dieselben Geschichten ihres Fallens, ewig dasselbe Sich-dem-Leben-Unterordnen, dieser sklavische Ton – und immer das Bestreben, sich als anständige Frau, als ein Opfer der Verhältnisse auszugeben... Dabei sind diese elegant gekleideten käuflichen Frauen viel niedriger und lasterhafter als ihre Dreigroschen-Schwestern aus den bewußten Vorstadtvierteln Kanavin und Samokat, sie dienen nicht einmal dem Laster, sondern betreiben Hochstapelei mit der Unmoral; viel häufiger spielen sie nur

die Prostituierte und lassen sich von den Männern aushalten, als daß sie sich tatsächlich verkaufen. Sie sind so kalt, so verlogen.‹

Er lächelte verächtlich, während er ihr zuhörte. Doch sie redete immer weiter:

»Warum sehen Sie so gelangweilt und ermüdet aus, wie? Womit beschäftigen Sie sich? Das ist doch kein Geheimnis? Wissen Sie was? Darf ich mir ein Filetstück bestellen? Ja? Vielen Dank!« Sie rückte ihren Stuhl näher an ihn heran. »Mir scheint, daß ich Sie früher irgendwo gesehen habe?«

»Möglich...«

»In der Tat! Sie haben ein so charakteristisches Gesicht, daß ich mich bestimmt nicht irre...«

Er betrachtete sie mit Neugierde und Verachtung, seine Blicke glitten an ihrer schlanken und effektvollen Gestalt entlang, in ihren Augen blitzte immer häufiger ein herausforderndes, dreistes Funkeln auf, und der Duft ihrer Haut kitzelte seine Nase.

»Wollen wir nicht auf die Terrasse hinausgehen?« schlug sie vor. »Hier ist es so laut... Wir könnten uns eine Flasche Wein bringen lassen und uns dabei unterhalten... vielleicht werden Sie da etwas gesprächiger... Ich bin so froh, mit Ihnen zu plaudern. Man trifft hier so selten einen anständigen Menschen...«

›Aber der anständige Mensch, meine Teure, wird nicht mehr als zehn Rubel ausgeben, um dich sattzufüttern... auch wenn du noch hübscher wärst...‹ dachte er, indem er sich vom Stuhl erhob und trocken spöttisch lächelte.

Auf der Terrasse war es tatsächlich angenehmer – die Luft war frischer und es herrschte nicht so großer Lärm. Durch das Segeltuch, das sie bedachte, schimmerte das bläuliche Licht der elektrischen Bogenlampen und von irgendwo tönten schmachtende Musikklänge herüber...

»Wie viel Musik hier ist!« seufzte sie. »Lieben Sie Musik?«

»Wenn sie gut ist, ja.«

»Ist diese denn schlecht? Eben haben sie Johann Strauß gespielt... ich liebe ihn sehr... Es ist so etwas Nervöses in seiner Musik, so viel Liebe, Leidenschaft und süße Zärtlichkeit... Wenn man ihn hört, möchte man lieben und geliebt werden...« sagte sie verträumt.

›Die strengt sich aber an!‹ dachte der anständige Mensch. ›Wie sehr mag meine kalte Miene und meine Einsilbigkeit sie ärgern... Macht nichts! Ich werde mit Vergnügen beobachten, was sich weiter ereignet. In jedem Fall wird dich dein Abendessen heute teuer zu stehen kommen, du Parasit!‹

»Lassen Sie uns anstoßen!« schlug sie vor, als man den Wein gebracht hatte. Sie stießen beide an und leerten die Gläser. In der Tat ärgerte sie seine Unnahbarkeit. Sie hatte ihren Gesprächsstoff erschöpft und redete nicht mehr so lebhaft wie vorhin. ›Was braucht dieser Mensch? Womit könnte man ihn in Schwung bringen? Mein Gott, was sind doch diese Männer für ein Pack! Man

weiß doch, wozu sie herkommen, und sie erwarten noch, daß man ihre Lust erregt...‹ Ein Weilchen schwieg sie nachdenklich.

›Die ist abgekämpft!‹ dachte er mit einem Lächeln und blickte kalt auf ihren über den Tisch gebeugten Kopf, auf den bis zur Schulter entblößten schöngeformten weißen Arm und ihre Hand, mit der sie leise auf den Fuß des Weinglases trommelte.

»Haben Sie den Kinematographen gesehen?«

»Noch nicht«, antwortete er und nahm sich vor, möglichst wenig zur Weiterführung des Gesprächs beizutragen. ›Wollen mal sehen, wie das auf dich wirken wird, mein Liebling!‹

»Oh! Sie müssen ihn sehen, das ist hochinteressant!« sagte sie, lebhafter werdend. »Wundervoll ist es... Besonders gefällt mir ein Filmstreifen. Junge Eheleute... Mann und Frau... wissen Sie, so gesunde, schöne Menschen, frühstücken und füttern ihr Baby... ein süßes kleines Ding! Es ißt und macht Grimassen... ach, wie reizend das ist! Beachten Sie unbedingt diesen Film... er ist so vielsagend... wissen Sie, dieser Streifen ist irgendwie ganz besonders schön... das heißt eigentlich nicht schön, sondern stark.«

Sie verhedderte sich und suchte, während sie ungeduldig mit den Fingern auf der Tischplatte trommelte, nach Worten. Er bemerkte, daß ihre Augen einen tieferen und klareren Ausdruck bekamen... Das reizte seine Neugierde.

»Warum gefällt Ihnen denn gerade dieser Streifen?« fragte er.

»Das Familienleben?« rief sie mit einem Klang von Aufrichtigkeit in der Stimme, »du lieber Gott, ich bin doch eine Frau!«

In diesem »ich bin doch eine Frau!« klang etwas, das beinah ein Vorwurf war. Der anständige Mensch dachte, als er diese zwei Gefühlstönungen bemerkte:

›Bah! du hast anscheinend eine schwache Stelle! Wenn du dich nur nicht verstellst. Ich will einmal den Versuch machen...‹

»Entschuldigen Sie!« sagte er schlicht und freundschaftlich, »meine Frage ist tatsächlich töricht. Ich hatte wohl vergessen, daß die Frau, auch wenn sie nicht Mutter ist, doch immer Mutter sein möchte...«

»Mein Ehrenwort, so ist es!« sagte sie leidenschaftlich aufflammend und schlug dabei sogar mit der Faust auf den Tisch.

Da begann er in warmem, herzlichem Ton wie zu sich selbst von den Wonnen, der Poesie, der Bedeutung des Familienlebens zu sprechen und beobachtete mit einem unbestimmten Lächeln ihr Gesicht, indem er sie mit schnellen Blicken seiner grauen Augen von unten her musterte. Der Ausdruck ihres Gesichts veränderte sich, wurde schlichter, ihr herausfordernder Blick verschwand und löste sich in etwas Unbestimmtes, Verschwommenes auf. Sie stützte einen Ellbogen auf den Tisch und sah mit verschleiertem Blick vor sich hin, während sie seiner freundlichen und nachdenklichen Stimme lauschte, welche geschickt Bild auf Bild entrollte.

Im Saal ertönte laute Orchestermusik, lärmend, rasend, brodelnd pulsierte dort das Leben – hier auf der Terrasse erstand in der Seele einer Frau durch

eine Schicht aufgehäuften Mülls hindurchleuchtend ein »verlorener Traum« von einem anderen, einfachen, stillen, schlicht glücklichen Leben.

Plötzlich preßte die Frau die Lippen fest zusammen und sagte entschieden wie aus einem Traum auffahrend:

»Genug davon! Das Thema ist recht langweilig! Trinken Sie doch noch!«

Er blickte flüchtig auf sie, machte eine Pause und fuhr nachdenklich fort:

»Und wenn ein so kleines warmes, von Lachen bebendes Körperchen sich liebevoll an die Brust der Mutter schmiegt und die klaren Äuglein in ihre Augen schauen...«

Es war, als erzählte er ein Märchen.

Ihre Hand, die sich bereits nach der Flasche ausgestreckt hatte, fiel wieder auf den Tisch zurück, und sie sagte mit blassem Gesicht und erloschenen Augen leise:

»Ach, genug, hören Sie doch auf...!«

»... welch Glück fühlt in diesem Moment die Mutter, welch süße bebende Freude und welch mächtiges Gefühl der Liebe glüht in ihrem Herzen...«

Sie hatte sich ergeben. Sie lehnte sich im Stuhl zurück, blaß, mit dem Ausdruck tiefer Trauer in den dunklen Augen, die blickten, als wären alle diese schönen hellen Bilder des Glückes ihnen sichtbar, als wären sie hier irgendwo in der Nähe. Und er sprach immer weiter, sprach gut, anschaulich, farbig, herzlich...

Es ist stets angenehm, sich ein wenig über einen Menschen lustig zu machen – das weiß jeder. Und der »anständige Mensch« kannte seiner Meinung nach »jene« zu gut, um einer von ihnen zu glauben – dieser hier, die ihm gegenübersaß und mit tränenverschleierten Augen den Reden von einem stillen Glück, von einem bescheidenen Leben, vom warmen Feuer des Familienherdes und all dem anderen lauschte, wovon er ihr erzählen konnte, obwohl er selbst wohl kaum das Glück darin sah. Und während er ihr all das sagte, dachte er, auf ihr durch den Ausdruck der Trauer veredeltes Gesicht blickend:

›Ich sehe, daß du die Rolle der Büßerin zu spielen beginnst, doch damit wirst du mich nicht hinters Licht führen, und mehr als zehn Rubel werde ich für dich bestimmt nicht ausgeben... nein! Doch wenn ich für fünfzehn deine schwache Stelle treffen könnte, um dich zu veranlassen, ein wenig in dich zu gehen, vielleicht würde ich dann auch fünfzehn Rubel aufwenden.‹

Ihm schien es, daß er im Recht sei, sie für die Ungeniertheit, mit der sie sich ihm aufgedrängt hatte, um bewirtet zu werden, wie für die Profession, die sie ausübte, zu bestrafen, sie zu zwingen, eine bittere, schwere Stunde, eine Stunde aufrichtiger Reue, schmerzlicher Erinnerungen zu erleben. Schließlich ärgerte sie ihn einfach deshalb, weil sie keine Begierde in ihm zu erwecken vermochte, und daß sie dessenungeachtet auf seine Kosten aß und trank.

»Es ist so schön in der Familie, in einem gemütlich eingerichteten warmen kleinen Zimmer abends Seite an Seite mit dem geliebten Mann zu sitzen, zu lesen, sich zu unterhalten, seinen liebevollen Blick auf sich ruhen zu fühlen und

zu wissen, daß er auf einen Kuß wartet und mit Genuß in Empfang nehmen würde.«

Sie seufzte auf und zuckte sonderbar mit dem Kopf... Er bemerkte, daß aus ihrem linken Auge eine Träne auf das Tischtuch gefallen war. Ein heftiges Gefühl der Genugtuung ergriff ihn. Er kniff seine Augen zusammen, indem er ein hämisches Lächeln unterdrückte, senkte seine Stimme noch mehr, und mit vertraulichem Flüstern weckte er in ihr, was sie schon längst vergessen hatte.

›Wohl kaum hast du jemals mit solch einer Zutat zu Abend gegessen, mein Täubchen!‹ rief er innerlich aus.

Es war ihm außerordentlich angenehm, diese Frau zu quälen; es hatte eine Zeit gegeben, in der man auch ihn gequält hatte, nicht mit solcher Qual, sondern mit der Qual der Erwartung, der Unsicherheit – heftiger und stärker, als er es heute tat. Er sah, daß sie aufrichtig war und zweifelte nicht daran; nun wollte er, daß das Finale dieser Stückes ebenso banal und roh sei wie die Ouvertüre.

Doch sie, die Frau, schaute auf ihn mit weitgeöffneten feuchten Augen; den Ellbogen hatte sie auf den Tisch gestützt und ihre Hände waren fest zusammengepreßt. Etwas Erbarmungswürdiges spiegelte sich in ihrem blassen, plötzlich eingefallenen Gesicht...

Da stand er plötzlich auf, brach seine Rede unvermittelt ab, lachte ihr kalt und herzlos ins Gesicht, warf einen Zehnrubelschein auf den Tisch und sagte:

»Leben Sie wohl, ich muß jetzt gehen! Bezahlen Sie die Rechnung, das reicht aus.« Und er schritt rasch zum Ausgang, ohne ihr Zeit zu geben, sich zu fassen.

Sie zuckte zusammen und fuhr mit einer heftigen Bewegung ihres ganzen Körpers auf, sie wollte ihm nacheilen, doch ließ sie sich wieder auf ihren Stuhl fallen, öffnete wie nach Luft ringend den Mund und griff mit der Hand nach dem Herzen...

Vertraulich lächelnd trat der Kellner zu ihr.

»Zahlen?«

»Bring mir«, begann sie flüsternd, doch ihre Stimme versagte, sie lächelte verwirrt und machte eine sonderbare Bewegung mit dem Kopf.

»Bitte sehr?« fragte der Kellner.

»Wodka!« flüsterte sie, »Wodka...!«

Und als er ging, rief sie ihm mit hysterischem Aufschrei nach:

»Bring – einen doppelten!«

(Aus Maksim Gor'kij, *Erzählungen*, 2. Band, Aufbau-Verlag, Berlin 1953, S. 360-366; übersetzt von Friedrich Schwarz nach Band 2 der 30bändigen russischen Gesamtausgabe, *Sobranie sočinenij v 30-i tomach*, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Moskau 1949-1953, tom 2: Rasskazy, stichi 1895-1896, S. 337-343; Originaltitel: »Otomstil...« (Nabrosok), Abdruck nach *Nižedgorodskij listok*, 1896, Nr. 185 vom 7. Juli))

LIVIO BELLOÏ

Lumière und der Augen-Blick

»Schau, da sind Sie ja auch einmal wieder, man hat Sie ja seit Ewigkeiten nicht gesehen«, sagte der General zu Swann, aus dessen angegriffenen Zügen er folgerte, daß vielleicht eine ernste Erkrankung ihn so lange von der Welt ferngehalten habe; er setzte also hinzu: »Sie sehen gut aus, wissen Sie!«, während Monsieur de Bréauté einem Gesellschaftsschriftsteller, der soeben als sein einziges Instrument der psychologischen Durchdringung und der unerbittlichen Analyse ebenfalls ein Einglas in den Augenwinkel geschoben hatte, die Frage zuwarf:
»Und Sie, mein Lieber, was tun Sie hier?«, worauf der andere mit betontem B und geheimnisvoll wichtiger Miene die Antwort erteilte:
»Ich beobachte«.[1]

Will man die Aufnahmen der Brüder Lumière nicht nur in Hinblick auf ihre Oberflächenwirkung betrachten – die bereits so oft kommentiert wurde, meist aber nur knapp oder lückenhaft und immer wieder anhand derselben Filme, will man ihr Organisationsprinzip genauer erfassen, so erfordert dies zumindest einige Überlegungen zum Status des Kameramannes, durch dessen Aktivität sie allererst zustande kommen. Die *opérateurs* der Firma Lumière sind heute besser bekannt, vor allem dank der Arbeiten von Jacques Rittaud-Hutinet.[2] Doch beschränken sich diese Forschungen strikt auf die *Individuen* und ihre persönliche Geschichte. Die Perspektive ist eine faktuelle, beschreibende, mit einer gewissen Neigung zur Hagiographie (die auch in allen klassischen Arbeiten zu Lumière zu finden ist, sicher seit Coissac und später bei Sadoul[3]). Der biographische Ansatz – der im übrigen oft sehr lehrreich ist – herrscht also vor, sowohl was die Lumières als auch ihre Kameraleute betrifft.

Um die Lumière-Aufnahme, die *vue*, zu problematisieren, um der Spannung, der einzigartigen Dynamik, die sie in allen Aspekten durchdringt, gerecht zu werden, gilt es nicht nur, den Kameramann weniger als Individuum (mit Namen, Vornamen, Geburtsdatum), weniger als Operateur denn als eine *Operator-Instanz* zu betrachten, man muß auch seine Praxis (des Blicks und der Aufnahme) in die sie umgebenden Zusammenhänge einordnen. Dabei scheint es, als schriebe der Lumière-Operateur auf seine Weise die Figur des *Flaneurs* fort, indem er sie sowohl wiederbelebt als auch verändert. Von Baudelaire stammt die kanonische Beschreibung des Flaneurs:

Die Menge ist sein Bereich, wie die Luft der des Vogels, das Wasser der des Fisches ist. Seine Leidenschaft und sein Beruf ist es, *sich mit der Menge zu vermählen.* Für den vollendeten Flaneur, den leidenschaftlichen Beobachter ist es ein ungeheurer Genuß, Aufenthalt zu nehmen in der Vielzahl, dem Wogenden, in der Bewegung, in dem Flüchtigen und Unendlichen. Draußen zu sein, und sich doch überall zu Hause zu fühlen; die Welt zu sehen, mitten in der Welt zu sein, und doch vor der Welt verborgen zu bleiben, solcherart sind einige der geringsten Vergnügungen dieser unabhängigen, leidenschaftlichen, unparteiischen Geister, die näher zu bezeichnen der rechte Ausdruck fehlt. Der Beobachter ist ein *Fürst*, der überall sein Inkognito genießt. Der Liebhaber des Lebens macht sich die Welt zur Familie, wie der Liebhaber des schönen Geschlechts sich seine Familie aus allen gefundenen, erreichbaren und unerreichbaren Schönheiten bildet; wie der Liebhaber von Bildern in einer Zauberwelt der Träume lebt, die auf Leinwand gemalt sind. So vereinigt der Liebhaber des All-Lebens sich mit der Menge, als träte er mit einem ungeheuren Vorrat an Elektrizität in Verbindung. Auch mit einem Spiegel läßt er sich vergleichen, ebenso unabsehbar wie diese Menge selbst; oder mit einem Kaleidoskop, das mit Bewußtsein ausgestattet wäre und das uns jedes Mal, wenn man es schüttelt, das Leben in seiner Vielfalt und die bewegliche Anmut aller Lebenselemente erblicken läßt. Er ist ein *Ich*, das unersättlich nach dem *Nicht-Ich* verlangt, und dieses in jedem Augenblick wiedergibt, es in Bildern darstellt, die lebendiger sind als das immer unbeständige und flüchtige Leben selbst.[4]

Der vielfach (und exemplarisch von Walter Benjamin[5]) kommentierte Text hat das nicht gering zu veranschlagende Verdienst, uns zu einem sehr erhellenden Vergleich aufzufordern. In gewisser Weise ist der Lumière-Kameramann ein entfernter Nachkomme des Malers Constantin Guÿs oder des berühmten »Mannes der Menge« von Edgar Allan Poe. Wie der Flaneur Baudelaires wählt auch der Lumière-Operateur die Menge als sein bevorzugtes Territorium. Kleinste menschliche Bewegungen, Strom und Gegenstrom, Haltungen und Gesichter anonymer Passanten, Schmuck und Kleider schöner Frauen, Kinderspiele: All diese flüchtigen und vorübergehenden Erscheinungen geben seinem Blick Nahrung und zeichnen bereits seinen Wirkungsbereich vor. Wie von selbst versteht sich, daß die »Vielzahl«, das »Wogende«, das »Flüchtige« den Operateur vor allem anderen interessieren.

Für den Flaneur wie für den Kameramann ist die Menge nicht einfach ein Gegenstand der Begierde, sondern sie wird ihrerseits zu etwas *Stimulierendem*, wie Baudelaires Metapher vom »ungeheuren Vorrat an Elektrizität« belegt. Durch einen Sprung, ein regelrechtes Eintauchen (durchaus im Sinne eines *Bades*) galvanisiert die Menge den Flaneur, sie stellt ihn ins Zentrum eines dynamischen, sich bewegenden Feldes, das den gegenläufigen Kräften von Konzentration und Zerstreuung ausgesetzt ist und ihn so gewissermaßen mit Energie auflädt.

Der wichtigste Aspekt ist aber zweifellos die starke optische Beziehung, die der Flaneur mit der Menge unterhält. Durch den zweifachen Vergleich mit Spiegel und Kaleidoskop wird der Flaneur eindeutig dem Bereich von Darstellung und Wiedergabe zugeordnet. Baudelaire zufolge gehört es zum Eigentlichen des Flaneurs, zur sichersten Bestimmung seiner Haltung, daß er es versteht, der Menge *ihr eigenes Bild* zurückzuwerfen, sei es in flüchtiger Umkehrung (Spiegelmotiv), sei es in abstrakter, bewegter und veränderlicher Gestalt (Kaleidoskopmotiv). Und so wird hier in intuitiver, aber deutlich artikulierter Form eine Definition der Logik, die der »Straßenszene« Lumières zugrundeliegt, doch recht genau vorweggenommen. In Baudelaires Sicht bringt der Flaneur etwas zur *Entwicklung* (im fotografischen Sinn), ist er nichts anderes als eine empfindliche Platte, die durch ihr Eintauchen in das »Wogende« und »Flüchtige« schließlich *Bilder* hervorbringt, mehr noch, »Bilder, die lebendiger sind als das Leben selbst«, wie es bei vielen Berichterstattern über die ersten öffentlichen Vorführungen des *Cinématographe* heißt.

So deutet Baudelaires Flaneur den allgemeinen Horizont und die Haltung an, die der Operateur der Brüder Lumière mit ihm teilt; doch muß man dabei auch die Grenzen der Analogie aufzeigen. Eine grundlegende Unterscheidung ergibt sich aus der Art des Blicks auf die Menge. Der des Flaneurs, auch wenn er danach strebt einzutauchen, bewahrt einen gewissen Abstand (der, oft ironisch und paradox, von der Figur des *Dandy* auf die Spitze getrieben wird). Der Blick des Operateurs ist dagegen ein grundsätzlich *interessierter*, er ergibt sich aus der Forderung, zu einem wirkungsvollen Bild zu führen, zu einer *Aufnahme*, einer *vue*. (Hierauf beruht auch die Metapher des »Bilderjägers«, die Félix Mesguich im Untertitel seiner Memoiren verwendet.[6]) In der Haltung des Flaneurs bleibt die Duplizität, die Mischung von Eintauchen und Abstand durchgängig bewahrt, sein »Inkognito« bietet dafür die Gewähr; beim Kameramann wird sie in ihrer Doppelung unterstrichen durch die Trennung in ein *Vorher* und ein *Während* der Aufnahme. Diese Unterscheidung bewirkt eine Dissoziierung, eine Aufspaltung in zwei Instanzen, deren Verbindung Baudelaire noch behaupten konnte: *Flaneur* und *Beobachter*. Nur *vor* der tatsächlichen Aufnahme kann der Operateur sich dem in der »Vielzahl« aufgehenden Flaneur entsprechend verhalten. Mit diesem teilt der Kameramann unter anderem die spazierende Haltung, die gespannte Aufmerksamkeit, den suchenden, empfängnisbereiten Blick, der auf visuelle Stimulierung wartet. Doch dies verändert sich radikal von dem Moment an, in dem die Aufnahme beginnt. Das Umhergehen endet, der Operateur wählt einen festen Standpunkt, er *verläßt die Menge* und wird zu einem Einzelnen in etwas zurückgezogener Stellung. Der mobile und umherwandernde Blick wird fixiert, die Ver-Mengung wird zur Distanzierung und der Flaneur – doch nur in genau diesem Augenblick – zu einem *Beobachter*.[7]

Diese viel zu selten bemerkte Veränderung ist grundlegend und umfaßt alle Ebenen des Blicks, weshalb sie eine gesonderte Herangehensweise erfordert.

Angesichts der Tatsache, daß jede Straßenszene der Brüder Lumière auf dieser ursprünglichen Wandlung beruht, ist es unumgänglich, ihre Genese zu betrachten oder, um den von Otto Pächt für die Kunstgeschichte geprägten Begriff zu gebrauchen, ihre *Formgelegenheit* zu erfassen:

> Das fertige Kunstwerk unter dem Gesichtspunkt einer Aufgabenlösung anzusehen – und das tun wir, wenn wir versuchen, es in die Perspektive der jeweils relevanten Formgelegenheit zu stellen, ist heuristisch aus mehreren Gründen von größtem Wert. Vor allem deshalb, weil wir so zur Ausgangssituation der Formgestaltung zurückgeführt werden und uns zumindest von einigen der realen Entstehungsbedingungen eine Vorstellung zu machen gezwungen sind. Damit kann aber am sichersten die Verbindung zu dem umfassenderen historischen Geschehen gefunden werden, in dem der künstlerische Schaffensprozeß eingebettet ist.[8]

Sich »zumindest von einigen der realen Entstehungsbedingungen eine Vorstellung zu machen«, bedeutet hier unter anderem, nicht von einem einfachen, sondern von einem *doppelten* Zeitraum auszugehen: Neben der tatsächlichen Dauer der *vue* (die bekanntlich für immer festgelegt ist) muß man auch eine *implizite Zeit* berücksichtigen, die der Aufnahme unmittelbar vorausgeht und in der die Metamorphose des Flaneurs zum Beobachter stattfindet. Diese methodologische Überlegung drängt sich umso stärker und nachdrücklicher auf, als eine gleichartige Veränderung auch mit den *Gefilmten* geschieht. Als Flaneur ist der Lumière-Operateur eins geworden mit der Menge, in die er eingetaucht ist; nichts unterscheidet ihn von ihr, nichts hebt ihn aus ihr heraus. Wenn er dann zum Beobachter wird, der sich in einigem Abstand und etwas zurückgezogen hinter der Aufnahmeapparatur aufstellt, so bewirkt dies eine tiefgreifende Veränderung: Er zieht nun seinerseits die Aufmerksamkeit und den Blick der Gaffer auf sich. Bekanntlich definiert sich der Gaffer dadurch, daß er seinen Blick auf alles richtet, was auf der Straße seine Neugier weckt; solchen »natürlichen Attraktionen« gilt seine Betrachtung (etymologisch stammt der französische Ausdruck »*badaud*« vom Lateinischen »*batare*«, was so viel bedeutet wie »mit offenem Munde anstarren«). Sowie der Kameramann auf Abstand geht und zum Beobachter wird, verändert sich auch die Haltung des Gaffers: War er zuvor zerstreut, in Bewegung und für alles offen, so wird sein Blick nun *fixiert*, er richtet sich auf den Operateur und seine Kamera, die so zu einem Attraktionspol werden, zu einem Brennpunkt der visuellen Aufmerksamkeit.

Die Kameraleute der Firma Lumière haben übrigens diese *Fesselung* des gaffenden Blicks durch die Aufnahmeapparatur schon sehr bald für Reklamezwecke genutzt:

> Ich konnte keinen Schritt in der Stadt [d.i. New York, L.B.] tun, ohne von einer Menge verfolgt zu werden, die sich in einer Szene aufnehmen lassen wollte, um sich

später auf der Leinwand zu sehen. Wie oft habe ich nicht »leer« gekurbelt vor Menschen, die sich in einem Abstand von weniger als zwei Metern vor dem Apparat aufgebaut hatten.[9]

Die von Promio hier eingestandene Strategie einer *Simulation der Aufnahme* wird auch in anderen Texten erwähnt[10] und ist ein gutes Indiz dafür, in welchem Maße der Gaffer der »einfache kleine Mann« dieses Kinos ist.[11] Er ist sowohl der Betrachter der Apparatur während der Aufnahme (»sich in einer Szene aufnehmen lassen«) als auch der narzißtische Zuschauer, der sein eigenes Bild während der Vorführung sehen will (»um sich später auf der Leinwand zu sehen«). Das Prinzip der Multifunktionalität des *Cinématographe*, das so oft betont wird, ist also nicht nur ein technisches Phänomen: Es umfaßt auch, und zwar auf intensive Weise, das Verhalten und das Verlangen des Gaffers, der darum bemüht ist, *sich* der Kamera *zu zeigen*, um dann bei der Vorführung *sich umso besser zu sehen*. Daß Promio beiläufig die Bewegungslosigkeit und die Nähe der Gaffer zur Kamera erwähnt (»die sich in einem Abstand von weniger als zwei Metern vor dem Apparat aufgebaut hatten«) ist in dieser Hinsicht durchaus von Bedeutung.

Diese virtuelle Beziehung, in der man einander gegenüber steht, besser noch: Auge in Auge, erlaubt es, die Logik und Pragmatik der »Straßenszene« in einer neuen Perspektive zu denken. Die *vue* bei Lumière erscheint zwar ästhetisch gesehen als ein Ort der Passagen und unaufhörlichen Transformationen, doch ist sie selbst zunächst, in pragmatischer Hinsicht, das Resultat einer tiefgreifenden Veränderung, die genau für die Dauer der Aufnahme auf die Beziehung zwischen dem Kameramann und den von ihm Gefilmten einwirkt. Darüber hinaus kann man diese Beziehung als eine *Interaktion* auffassen, sogar in dem strengen Sinn, den die moderne Soziologie diesem Begriff gibt, nämlich als »der wechselseitige Einfluß von Individuen untereinander auf ihre Handlungen während ihrer unmittelbaren physischen Anwesenheit«.[12]

Betrachtet man die Lumière-Aufnahme als das Resultat eines interaktiven Prozesses zwischen einem Beobachter und seinen Gaffern, so läßt sich die Spannung, die hier ins Spiel kommt, besser erfassen. Dieser Perspektivwechsel erlaubt es vor allem, die alte und eigentlich auch recht fruchtlose Opposition zwischen den zwei Auffassungen hinter sich zu lassen, denen zufolge entweder Spontaneität (die *vue* wird gesehen als die »naive« Aufzeichnung eines »eingefangenen« Realitätsausschnitts, ohne irgendeine Kontrolle oder Abstimmung) oder völlige Vorausplanung (man versucht bei den Filmen Ansätze zu Inszenierung oder *Narration* zu erkennen und vermutet eine durchgängige Kontrolle des profilmischen[13] Ereignisses) die Aufnahmen bestimmen.[14]

Bei dem Versuch, diese überkommene Dichotomie zu überwinden und die Aspekte, die sie *de facto* neutralisiert, herauszuarbeiten, muß man also vielleicht eine bescheidenere und genauere Frage stellen: Wenn man tatsächlich die Lumière-Aufnahmen, vor allem die »Straßenszenen«, als das Resultat eines

interaktiven Prozesses lesen kann, wie funktioniert dann der wechselseitige Einfluß der hier gegenwärtigen Instanzen? Vor allem aber: Wie stellt der Beobachter es an, einen Einfluß auf die Gaffer auszuüben und aus dem interaktiven Prozeß seinen Nutzen zu ziehen? Auch diese Frage ist noch zu weit gefaßt, um sie hier in allen Einzelheiten zu beantworten. Für den Moment mag es genügen, zwei Filme, die man in gewisser Weise als Dyptichon sehen kann (die eine Aufnahme ist dabei eine Art umgekehrtes Pendant der anderen), unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten.

★

Sobald der Gaffer seinen Blick auf den von Kameramann und Apparat gebildeten Attraktionspunkt richtet, wird seine Haltung (schauen, sich nähern, sich vor der Attraktion gruppieren) zur möglichen Ursache dafür, daß die Aufnahme nicht durchgeführt werden kann. Genau davon legt ein unter dem Titel COURSE EN SACS (Lumière-Katalog Nr. 109) bekannter Film beispielhaft Zeugnis ab. Wie aus dem Titel zu ersehen, wählt diese *vue* eine spezielle Form sozialer Rituale zum Gegenstand: den *Straßensport*, der im übrigen weit häufiger als Spiel denn als Sport erscheint und oft in seinen populären, wo nicht folkloristischen Aspekten aufgenommen wird. In dieser Hinsicht gehört COURSE EN SACS zu einer thematischen Reihe, die in der Produktion der Firma Lumière stark vertreten ist und auch eine Anzahl *Boule*-Wettbewerbe, Radrennen usw. umfaßt. Das wichtigste kompositionelle Merkmal des »Sportfilms« ist, daß er meist einen im Grundsatz zweigeteilten, gespaltenen Raum darstellt, in dem ein *Spielbereich* (für die Teilnehmer) und ein *Schaubereich* (für die Zuschauer/Gaffer) voneinander geschieden sind. Diese immer wiederkehrende räumliche Aufteilung zeugt im allgemeinen von dem Bemühen, die aufgenommene Bewegung einer gewissen Regulierung zu unterwerfen: Die am Rande des Spielbereichs stehenden Gaffer dürfen den geltenden Konventionen gemäß diesen in keiner Weise betreten, um den Teilnehmern *freies Feld* zu lassen. Die Zweiteilung des Raums, die von einer symbolischen Grenze markiert wird, rückt die Sport-Aufnahme kurioserweise in die Nähe einer anderen Gattung, die in der Lumière-Produktion immer wieder erscheint: die *Paraden und Umzüge*, bei denen es ebenfalls eine strenge und im Prinzip unüberschreitbare Trennungslinie zwischen dem Ort des Geschehens und den Zuschauern gibt.

In ihrer Komposition ist die Sport-Aufnahme somit einer *Struktur der Absorption* unterworfen, sowohl was die Versenkung der Konkurrenten in das Spiel betrifft, als auch die der Gaffer in dessen Verlauf.[15] Das Sportereignis hat die Eigenschaft, die Blicke zu polarisieren, sie *innerhalb* der Darstellung zu konzentrieren: Als Zerstreuung *lenkt* es den Blick der Gefilmten *ab* und verhindert so virtuell, daß er sich auf den Beobachter und seinen Apparat richtet. In der Annahme, daß die Aufmerksamkeit sich stärker auf das Sportgeschehen

COURSE EN SACS (Lumière-Katalog Nr. 109) © Association frères Lumières / Coll. CNC.

richtet als auf die Kamera, läßt sich die Souveränität des Kamerablickpunktes von Anfang bis Ende erhalten.

In seinem Ansatz zeugt auch der Film COURSE EN SACS von einer solchen Vor-Sicht, er beruht auf den gleichen Voraussetzungen. Die auf dem Trottoir aufgestellte Kamera nimmt leicht von der Seite her die Straße auf, wo die Teilnehmer im Begriff sind loszuhüpfen. Wie so oft bei Lumière beruht die Raumkomposition der *vue* auf der gemeinsamen Wirkung von Tiefe und Symmetrie. Zu Beginn der Aufnahme befinden sich die Teilnehmer im Bildhintergrund; die Gaffer stehen zu beiden Seiten der Straße, die einen in einer Ansammlung rechts, schräg zur optischen Achse, die anderen, weniger gut sichtbar, in der Verlängerung des linken Bildrandes. Diese Komposition in Form eines umgekehrten »U« – die beinahe identisch ist mit der Anordnung in einem anderen »Sportfilm«: CONCOURS DE BOULES (Lumière-Katalog Nr. 27) – betont zu Beginn der Aufnahme das noch leere Zentrum, die Straße, auf der der Wettlauf stattfinden wird. Eine Fahne gibt das Startzeichen, die Teilnehmer durchqueren aus der Tiefe den leeren Raum, nähern sich der Kamera und verlassen das Bildfeld rechts an ihr vorbei. Einer der Teilnehmer zieht die Aufmerksamkeit (nicht nur des Zuschauers) sofort auf sich, da er sich weniger für das Rennen als für das »Spiel« mit der Aufnahme zu interessieren scheint.

Im Unterschied zu den anderen *geht* er, anstatt zu hüpfen, und von Beginn an fällt er immer wieder auf burleske Weise. Schon bald befindet er sich an letzter Stelle und ist immer noch im Bild, wenn die anderen Teilnehmer es bereits lange verlassen haben.

Aus Respekt für den von der Konvention für heilig erklärten Spielbereich haben die Gaffer bis dahin ruhig zu beiden Seiten der Straße gestanden, um das Spielfeld den Wettkämpfern zu überlassen. Nachdem diese aber vorbei gezogen sind, ändert sich dies mit einem Schlag: Von links, von rechts, von hinten laufen die Gaffer auf die Straße und machen sich über den spaßigen Nachzügler lustig. Von links kommt einer und gibt dem »Letzten« einen Stoß; der fällt komisch zu Boden und wirbelt eine kleine Staubwolke auf. Dann erhebt er sich lächelnd, verläßt die Rennbahn und schneidet Grimassen vor der Kamera. Die Gaffer folgen ihm, umringen zusammen mit ihm den Apparat und blockieren so die Sicht. In diesem Moment erscheint plötzlich links im Kader ein Arm (wohl der des Operateurs oder eines Gehilfen) und versucht rücksichtslos, wieder freie Sicht zu bekommen. Der Film endet abrupt mit dem Bild eines Arms, der den Gaffern Zeichen gibt, das Feld schneller zu räumen (wobei eine ältere Dame recht erschrocken scheint über die etwas heftige Aufforderung).[16]

Bei näherem Hinschauen scheint es so, als ob das teilweise Verunglücken der Aufnahme daher rührt, daß hier die Zeit schlecht eingeschätzt wurde. Die Dauer des profilmischen Ereignisses ist kürzer als die der Aufnahme. Mit anderen Worten, die gefilmte Handlung ist *zu kurz*, um den prägnanten Kamerastandpunkt während der gesamten Aufnahme beizubehalten. Nimmt man einmal an, das Wetthüpfen hätte länger gedauert (aufgrund einer größeren Anzahl Teilnehmer beispielsweise[17]), hätten die Gaffer auf ihrem Platz stehen bleiben und die rituellen Vorschriften hinsichtlich des Spielbereichs beachten müssen, um den Ablauf des Rennens nicht zu stören. Sie hätten also nicht zusammenlaufen und sich vor der Kamera ansammeln können; die Intervention des Operateurs oder seines Assistenten wäre nicht nötig gewesen.

Die Wettkämpfer ziehen also schneller an der Kamera vorüber als vorgesehen (wenn man einmal den Spaßvogel ausnimmt, so beansprucht der Lauf nur etwa die Hälfte der Aufnahme). Die Gaffer brauchen nun also die symbolische Grenze zwischen ihrem Standort und dem Spielbereich nicht mehr zu beachten; so ist es nicht verwunderlich, daß ihre Neugierde für den Apparat und der Wunsch, deutlich im Bild zu sein, alles andere überwiegt. Wenn der Blick nicht mehr vom Schauspiel des Wettlaufs polarisiert wird, richtet er sich auf den des Beobachters und seiner Maschine. Die Struktur der Absorption wird unterbrochen, außer Kraft gesetzt; es entsteht eine Störung der angestrebten Dynamik der Straßenszene durch einen *Absperrungseffekt*. Aus dauernder Bewegung wird Stillstand, eine Art *Pose* vor der Kamera, in der amüsierte Neugierde und narzißtischer Trieb sich vermischen (man fühlt, wie manche Gaffer sich vordrängeln, um ins Bild zu kommen). Die *Bewegung*, das *Wogende*, das *Flüchtige* – um die Kategorien Baudelaires wieder aufzu-

greifen – erfahren eine Umkehrung, erstarren, versteinern in einem unerwünschten *vis-à-vis* von Gaffern und Beobachter. Dies führt unmittelbar dazu, daß der Kader in sich abgeschlossen erscheint und einen nun hermetisch gewordenen Raum einfaßt, aus dem die Bewegung nicht mehr ausbrechen kann. Der Raum außerhalb des Bildfeldes als ein die Aufnahme dynamisierender Faktor wird negiert und gleichzeitig auch die Raumtiefe. Der »Vormarsch« der Gaffer in Richtung des Beobachters und seiner Kamera bewirkt, daß der Raum des Bildes immer enger und zunehmend flächiger wird. Der Horizont der Aufnahme ist nun die *Großaufnahme des Gesichts*, wo doch gerade dieser Einstellungstyp den Lumière-Filmen so fremd ist (die Familienbilder sind natürlich eine Ausnahme von dieser Regel, doch sie gehorchen auch einer gänzlich anderen Logik). Die Einengung ist eine doppelte: Es gibt kein Ausbrechen, weder nach den Seiten, noch in die Tiefe. Somit kann sich auch die Statisterie vor der Kamera nicht mehr erneuern und bleibt, wie sie ist. Die immer gleichen – amüsierten, schüchternen oder verdutzten – Gesichter betrachten Apparat und Kameramann. *Es gibt nichts anderes mehr zu sehen.* Das Schauspiel der gebannten und etwas verstörten Blicke der Gaffer ist, wie man zugeben muß, nicht sehr anziehend. Die Ontologie der Lumière-Aufnahme wird hier schlicht erschüttert.

Auch die Gebärde am Ende des Films bekommt aus dieser Perspektive eine entscheidende Bedeutung. Man erinnere sich zunächst, daß es in vielen Lumière-Filmen – oft gegen Ende, was kein Zufall ist – zu Interventionen dieser Art kommt. In ROME: CORTÈGE AU MARIAGE DU PRINCE DE NAPLES (Lumière-Katalog Nr. 283) erscheint am Schluß ganz plötzlich ein mit einem Säbel bewaffneter römischer Infanterist und versucht, die Gaffer zu verscheuchen, die dem Beobachter den Blick auf das Schauspiel versperren (ein Defilee von Kutschen, in denen elegante junge Damen mit Schirmchen und Herren im Anzug sitzen, das Ganze von berittenen Offizieren eskortiert). Nahezu das Gleiche geschieht in CORTÈGE ARABE (Lumière-Katalog Nr. 310), gedreht anläßlich der Genfer Ausstellung von 1896: Im Verlauf der Aufnahme drängen Gaffer aus dem Bereich hinter der Kamera nach vorne, verstopfen alles und versperren fast gänzlich die Sicht (man sieht sie ganz nah von hinten). Kurz nachdem die Araber vorbeigezogen sind, wird am rechten Bildrand ein Spazierstock sichtbar, mit dem offenbar einer der Kameraleute fuchtelt, um das Bildfeld abzugrenzen und die Gaffer zu dirigieren.[18] Ähnliches geschieht auch in PARIS: BASSIN DES TUILERIES (Lumière-Katalog Nr. 150), wo ein kleiner Junge buchstäblich aus dem Bild getrieben wird, weil er vor dem Schauspiel, das der Beobachter aufnehmen will (ein Stapellauf von Modellschiffen), stehenbleibt.

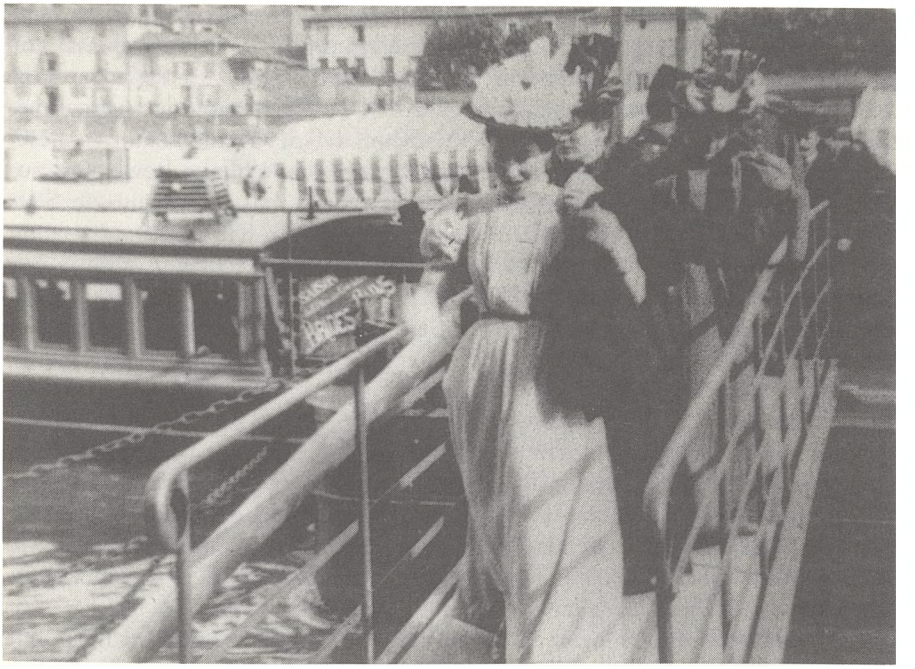
Das Phänomen eines zweifachen »Dazwischengehens« (erst der Gaffer und, als Reaktion hierauf, der Beobachter) gibt Jacques Aumont recht, wenn er die kompositionelle Besonderheit der Lumière-Aufnahme wie folgt herausarbeitet: »[...] Bildfeld, Umfeld und ›Vor-Feld‹ sind um so vieles durchlässiger;

die Grenzen sind in Bewegung oder, besser noch, porös.«[19] Hinzuzufügen wäre noch, daß diese grundlegende Porosität sich genau dann auf geradezu emblematische Weise enthüllt, wenn das Verhalten des Gaffers (Dazwischengehen, Versperren, Einmischung) dem Zugriff des Beobachters entzogen bleibt und die Souveränität des Blickpunkts in Frage stellt: Sie tritt gerade dann zutage, wenn eine tiefgreifende Störung die Interaktion zwischen dem Beobachter und seinen Gaffern affiziert, so daß die Aufnahme selbst davon beeinträchtigt wird. Dann kann der Blickpunkt und sein Territorium nur noch offen, gewaltsam, mit dem Stock sozusagen, verteidigt werden. Das schließliche Eingreifen des Beobachters kennzeichnet die *vue* damit auf negative, umgekehrte, aber dennoch sehr explizite Weise als ein *Programm, in dem eine geschlossene Reihe visueller Eigenschaften aktualisiert wird.* Wenn seine Gebärde eine Abwehr von unerwünschten Effekten ist, so genügt es, diese Störungen eine nach der anderen umzukehren, um die ästhetische Rationalität der Lumière-Aufnahme – als Programm – zu bestimmen. Nun gilt es jedoch, einige der tatsächlichen *Drehstrategien*, die ihr zugrunde liegen, herauszuarbeiten.

★

Es geht um eine *Durchgangssituation*. Nicht um den so häufig behandelten Zug in L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE, sondern um Menschen, um eine Gruppe Vergnügungsreisender auf einem Landesteg nach der Rückkehr von einer Dampferfahrt. Die *vue*, in Lyon von einem unbekannten Kameramann aufgenommen, trägt den Titel DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE (Lumière-Katalog Nr. 424). Da der Film eine Durchgangssituation zeigt, setzt dies drei verschiedene Orte voraus: einen Ausgangspunkt, ein Ziel und zwischen beiden, als Verbindung, eine Passage. Schon diese Kombination von drei räumlichen Gegebenheiten bietet einen ersten Ansatzpunkt. Nicht alle drei sind in gleicher Weise sichtbar: Der Ausgangspunkt (das Boot) läßt sich allenfalls erahnen, weil er von den Vergnügungsreisenden, die hier die Stelle der Gaffer einnehmen, immer wieder verdeckt wird. Das Ziel (der Kai) bleibt völlig unsichtbar, weil hier eben der Aufnahmeapparat steht. Nur die *Passage* ist somit deutlich sichtbar, sie erscheint (buchstäblich) als Zentrum. Die Einstellung ist hier vor allem auf den Steg gerichtet, der Boot und Kai verbindet, auf den schmalen Durchgang, den die Gaffer *passieren* müssen, um an Land zu gehen. Die Aufnahme handelt ebenso sehr von dem Landesteg wie vom Landgang.

Was genau geschieht hier mit dem Raum, wie ist er organisiert und auf welche sozialen Verhaltensweisen verweist er? Nach dem Organisationsmodell, das der Anthropologe Edward T. Hall erarbeitet hat, ist der Steg, der im Zentrum von DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE steht, geradezu beispielhaft für einen »halb-fixierten Raum«, dessen Struktur in vielen Punkten all den sozialen Dispositiven vergleichbar ist, die als eine Scharnierstelle zwischen zwei Orten



DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE (Lumière-Katalog Nr. 424)
©Association frères Lumière / Coll. CNC

(als Ein- und Ausgang) fungieren. Genauer betrachtet – und die Nuancierung ist wichtig, wenn man sich sehr eng an die *vue* und ihr Funktionieren hält – ist der Landesteg ein halb-fixierter Raum, der just in dem Moment aufgenommen werden soll, wo er (provisorisch, umständehalber, doch eben diese Umstände sind für den Operateur, wie man noch sehen wird, so wichtig) zu einem fixierten Raum wird, also feste und unveränderliche territoriale Grenzen bekommt.[20]

In jeder Hinsicht erweist sich der Landesteg in DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE als ein Ort, wo die Bewegungsfreiheit der Gaffer aufs äußerste eingeengt wird. Aller Willkür entkleidet, verbleibt das Geschehen von Anfang an im Bereich des Vorhersehbaren. Dies zeigt sich an mehreren Punkten des Dispositivs. Zunächst betrifft das die Art der Bewegung, die sich nicht entfalten kann und lediglich auf der Tiefenachse stattfindet. Alles verbietet ihr, sich nach den Seiten hin auszudehnen: Der Landesteg begrenzt die Bewegung, nur auf der Tiefenachse hat diese ihre Bühne. Will man ganz genau sein, muß man sagen, daß sich die nach den Seiten hin behinderte Bewegung wieder entfalten kann, aber erst *nachdem* der Gaffer den Blickpunkt passiert hat und *außer Sicht* ist.

In dieser *vue* ist aber nicht nur eine Bewegungsdimension blockiert, auch die Bewegungsrichtung unterliegt einer Beschränkung. Sieht man einmal von der Möglichkeit ab, daß Gaffer vom Kai zur Begrüßung der Passagiere auf den Landesteg eilen könnten (was allerdings durch die Plazierung der Aufnahmeapparatur verhindert wird; das weist darauf hin, daß der Kameramann in dieser Hinsicht Vorkehrungen getroffen hat), kann die menschliche Bewegung nur vom Hintergrund zum Vordergrund verlaufen. Sie ist also nicht nur zur Seite hin begrenzt, sondern auch in ihrer Richtung, in ihrem Kurs.

Ein drittes Element kommt hinzu, das sich gewissermaßen negativ zur Lateralität verhält. Auch hier handelt es sich um eine doppelte Einwirkung auf die Bewegung, denn diese wird sowohl eingeschränkt als auch reguliert: Die Abmessungen des Landestegs machen es den Gaffern unmöglich, ihn als Gruppe zu überqueren, sie müssen ihn *einer nach dem anderen* betreten. Der Raum bewirkt also, neben allem anderen, eine Art *Reihenfolge*. Die Gaffer sind dem Prinzip »einer nach dem anderen« unterworfen, der Steg wird zu einem *Tropfenzähler*. Die Untersuchung dieser Raumstruktur zeigt somit, daß ihr eine begrenzte, *endliche* Kombination von Faktoren zugrunde liegt, die der Bewegung der Gaffer nicht nur eine Ordnung auferlegt, sondern sie gleichzeitig in hohem Maße vorhersehbar macht. Der Operateur-Beobachter kennt bereits von vornherein ihren Ursprung, ihr Ziel und ihre Richtung.

Diese Regulierung, die dem Landungsvorgang eigen ist, wird noch auf eine andere, vielleicht subtilere Weise wirksam. Die Anordnung begrenzt die Bewegung wie gesehen zur Seite hin, wodurch gleichzeitig *eine spezifische Verteilung der Distanzen in der Tiefendimension* entsteht. Da die Abmessungen des Landestegs verhindern, daß die Gaffer ihn als Gruppe überqueren, und somit ein striktes Nacheinander programmiert wird, ergibt sich für die Überquerung eine weitere einschränkende Bedingung. Einer nach dem anderen auf begrenztem Raum sind die Gaffer während der Landung einer Reihe proxemischer Konventionen unterworfen, insbesondere müssen sie den »richtigen Abstand« zueinander wahren, den Hall mit dem Ausdruck »soziale Distanz« bezeichnet.[21]

Will man alle Aspekte dieser *vue* ermessen, so muß man sich bisweilen dazu zwingen, in den vorüberziehenden Gesichtern und Körpern nur noch *Bläschen* zu sehen, die gemäß gewisser Territorialitätsprinzipien zirkulieren und dabei die physische Integrität der anderen respektieren. Dies ist die andere Seite der profilmischen Anordnung: Die Vorhersehbarkeit betrifft nicht nur die Bewegung, wenn man sie abstrakt unter den Gesichtspunkten Ursprung, Ziel und Richtung betrachtet, sondern auch die sichtbaren, konkreten Instanzen, die sie *vollziehen*. Die seitliche Begrenzung unterwirft die Bewegung der Gaffer dem Prinzip des Nacheinander, in der Tiefendimension herrscht ein *Intervallprinzip*, das von proxemischen Konventionen bestimmt wird: Die Intervalle sind *regelmäßig* (die Distanz kann, wie auch in der Aufnahme deutlich wird, größer sein als der »richtige Abstand«, aber niemals kleiner), aber

auch *dynamisch*, da sie trotz der Bewegung, die das geregelte Vorüberziehen der verschiedenen Bläschen verursacht, aufrechterhalten werden. Das Verhalten der Gaffer erweist sich also in jeder Hinsicht als vorprogrammiert; unter den gegebenen Umständen scheint das Vorrücken eines jeden Gaffers vorausbestimmt durch den Abstand zu seinem Vordermann und zu dem ihm Nachfolgenden. Auch innerhalb des Zuges sind die Beziehungen zu den anderen sozial bestimmt: Im Prozeß der Überquerung bedingt jeder Gaffer die Bewegung aller anderen in einer deutlich markierten Interdependenz, so daß man den Eindruck eines *ballet mécanique* erhält, in dem Choreographie (abgestimmte Gebärden) und Getriebe (automatische Bewegung, regelmäßige Intervalle) zusammentreffen.

In jeder Hinsicht bildet das Dispositiv des Landestegs den *Rahmen*, den *Kader* für den Landgang der Gaffer, den es begrenzt und ständig zentriert. In diesem Zusammenhang muß auch die Feststellung Noël Burchs nuanciert werden, derzufolge der Raum der Lumière-Aufnahme – insbesondere der der »Dokumentar-Tableaus« – sich jeder Form der Zentrierung entzieht. Bei seinem Versuch, die »Vorgehensweise« von Lumière zu definieren, behauptet Burch, diese bestehe darin, »eine Kameraeinstellung zu wählen, die es so gut als möglich gestattet, einen Wirklichkeitsausschnitt ›einzufangen‹ und diesen dann zu filmen, *ohne sich um die Kontrolle oder Zentrierung des Geschehens zu kümmern*«[22], und so scheint er einer einigermaßen reduktionistischen Auffassung von der Lumière-Aufnahme anzuhängen. Burch verallgemeinert die Schlußfolgerungen, die er aus dem – zugegebenermaßen gut gewählten – Beispiel SORTIE D'USINE zieht, für die Gesamtheit der Lumière-Produktion (mit Ausnahme der Familienszenen und der inszenierten Aufnahmen, wie er im übrigen betont) und überschätzt dabei den Effekt der Nicht-Zentrierung gegenüber allem anderen. Dies liegt durchaus in der Logik seines Unterfangens, denn so kann er die Nicht-Zentrierung als Merkmal des ganz frühen Kinos der Zentrierung entgegensetzen, die bekanntlich ein wichtiges Merkmal des »institutionellen Repräsentationsmodus« darstellt. Man muß jedoch berücksichtigen – und die soeben analysierte *vue* belegt dies ganz eindeutig –, daß die Nicht-Zentrierung bei Lumière nur eine Raumorganisation neben anderen ist und weder zwangsläufig noch vorherrschend auftritt. Eine Aufnahme wie DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE (und man könnte auch andere Titel anführen) zeugt nämlich gerade von dem elementaren Bestreben, die *Darstellung zu zentrieren*, wobei auf die entsprechenden Motive in der Folge näher eingegangen wird. Genau genommen treibt die hier analysierte *vue* die Zentrierung auf die Spitze, bis hin zur *Über-Kadrierung* [*surcadrage*], denn der begrenzte Raum, der eingefaßte und einengende *Gang*, der auf die Bewegung der Gaffer hin ausgerichtet ist, stellt letztlich in der Aufnahme selbst nur die materielle Verdoppelung des Kaders dar, in dem sie sich erzeugt und von dem aus sie sich organisiert. Die Aufnahme ist also über-kadriert, auch wenn die Verdoppelung hier nicht durch einen tatsächlichen, konventionellen Kader (wie z.B. ein Fenster)

zustande kommt: Die Anordnung und die Aufteilung, die der Raum des Landestegs den Körpern, den Distanzen und den Energien aufzwingt, genügen, *um einen Kader zu schaffen.*

Im übrigen erbringt eine Untersuchung des ersten Kaders – der tatsächliche Rahmen, der die Umgrenzung des Dargestellten bestimmt – einen weiteren und sehr deutlichen Hinweis auf die Kontrolle, die über das profilmische Ereignis ausgeübt wird. Macht man sich die Mühe, DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE mit einer anderen, viel bekannteren *vue* ähnlichen Typs zu vergleichen, der man für gewöhnlich den Titel ARRIVÉE DES CONGRESSISTES À NEUVILLE-SUR-SAÔNE zuschreibt, dann bemerkt man sofort ein bedeutungsvolles Phänomen. Die von Louis Lumière anläßlich des Kongresses der Sociétés Françaises de Photographie im Juni 1895 gedrehte Aufnahme enthält zwar auch das Dispositiv des Landestegs, doch in ihrer Komposition ähnelt sie weit mehr SORTIE D'USINE. Die Kamera befindet sich in respektvollem Abstand zum profilmischen Ereignis und richtet sich auf den Punkt, wo der Zug der Kongreßteilnehmer (auch hier führt der Landesteg zunächst zu einer Eingrenzung der Bewegungsmöglichkeiten) sich wieder auffächert. Das relativ zentrierte und gerichtete Geschehen zersplittert in eine Vielzahl zentrifugaler Bewegungen hin zu den Rändern, zum *hors-champ*, wo die Gefilmten einer nach dem anderen verschwinden, einmal nach links, einmal nach rechts, bis das Bildfeld fast völlig menschenleer ist. In dieser Aufnahme werden also die beiden Pole des Prozesses, die Einengung und die Entfaltung, in ihrer Wirkung gezeigt – genau dieser Anlaß bestimmt ihre Formgelegenheit. Dabei fällt auf, daß in DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE die Zweigliedrigkeit des Vorgangs keine Rolle spielt. Von den beiden Elementen Vorbeimarsch und Auflösung bleibt nur das erste. Dafür gibt es einen einfachen Grund, doch nur über den kurzen Vergleich tritt er in seiner ganzen Einfachheit zutage: DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE beruht auf einer radikal anderen Kameraeinstellung, die – ganz wie der hier gewählte soziale Raum – die virtuell im profilmischen Raum enthaltenen Zufälligkeiten vermindert. Leicht schräg zum Landesteg zu ihrer Rechten aufgestellt, unterhält die Kamera deutlich eine enge Beziehung zum Ereignis: Die relative Distanz zwischen dem Fokus der Einstellung und dem Defilee der Gaffer ist gering, so daß die Passagiere am Ende des Trajekts in etwa auf Hüfthöhe kadriert sind. Die Verminderung des Raumes zwischen dem Beobachter und seinen Gaffern folgt pragmatischen Erwägungen: Sie dient anscheinend nur dazu, *de facto* und von vornherein zu verhindern, daß die Gaffer nach der Seite hin ausweichen. Durch den Kamerastandpunkt gibt es keinen Raum mehr, aus dem das Unvorhergesehene auftauchen könnte, ob nun in der Gestalt eines Gaffers, der im Bild die Haltung des Beobachters einnimmt, also dessen Blickpunkt unbeabsichtigt teilt – und damit die Sicht versperrt (siehe BASSIN DES TUILERIES) –, oder durch unachtsame Passanten, die in das Territorium eindringen, das als Blickfeld freigehalten werden muß (siehe ROME: CORTÈGE AU MARIAGE DU PRINCE DE NAPLES oder CORTÈGE ARABE). Es handelt sich also ganz deutlich darum,

schon durch die *Stellung* des Apparats das Unvorhergesehene auszuschließen. In dieser Hinsicht bilden der erste Kader (der der Kamera) und der zweite (der durch die Anordnung des Landestegs geschaffene) eine *Einheit*: Gemeinsam erzielen sie ihre Wirkung durch die Über-Kadrierung.

Mit Blick auf den Kamerastandpunkt verdient noch ein weiteres Element unsere Aufmerksamkeit. Bei einer solchen Anordnung ist der Apparat natürlich *sichtbar* – es gibt keinerlei Täuschungsmanöver (wie etwa bei der »versteckten Kamera«) – aber *nicht völlig* und *nicht die ganze Zeit*. Da der Landesteg leicht geneigt ist und die Passagiere, wie gesehen, einer *nach* und *hinter* dem anderen gehen, verdecken sie sich gegenseitig die Sicht und die Kamera ist nur ab einem bestimmten Punkt, etwa ab der Mitte des Stegs, zu sehen; dann und nur dann erst haben die meisten Gaffer die Gelegenheit, sich des Beobachters und seines Tuns bewußt zu werden (und die Überraschung zeichnet sich auf vielen Gesichtern ab). Mit anderen Worten, erst wenn sie sich schon ein Stück weit auf dem abgegrenzten Gebiet des Landestegs befinden, können sich die Blicke von Gaffern und Beobachter kreuzen. *Und dann ist es schon zu spät*: Es gibt kein Zurück mehr, eine Umkehr ist nicht möglich, ohne die anderen Passagiere umzustoßen und den Rhythmus und die geregelten Distanzen des Defilees zu stören. Das ist im übrigen eine weitere Folge des Aufnahme-Dispositivs, das so gewählt ist, daß es für die Gaffer keine Möglichkeit gibt, sich dem Blick der Kamera zu entziehen. Jeder Versuch, ihm auszuweichen, vor allem aber nach links oder rechts das Blickfeld zu verlassen, ist von vornherein und zwangsläufig zum Scheitern verurteilt. Der buchstäblich *eingefangene* Gaffer muß die Kamera passieren, er hat keine andere Wahl. Das Dispositiv der Aufnahme wird zum Auge-in-Auge und zur Falle, die schon zugeschnappt ist, bevor er sich des Operateurs und der Kamera bewußt wird. Kaum daß er sich noch sträuben kann in dem zum Zerreißen gespannten Netzwerk, in das er verwickelt wurde.

Man muß also passieren. Dabei ist es interessant zu beobachten, wie die Gaffer diese Passage bewältigen. Es lassen sich hier offenbar drei große Kategorien von Reaktionen unterscheiden. Die häufigste, aber nicht unbedingt die aufschlußreichste, läßt sich als *indirektes Erkennen der Aufnahmeapparatur* bezeichnen. Ein Erkennen, das in räumlicher wie in zeitlicher Hinsicht abgekürzt wird sowie in der Haltung, die vor allem die proxemischen Konventionen strikt einhält, die durch den Ort und die Umstände vorgeschrieben werden. Die meisten Gaffer (etwa drei Viertel, wenn man es in Zahlen ausdrücken möchte) passieren die Kamera ohne innezuhalten und tun so, als ob sie sie nicht sähen. Manche ziehen stolz am Beobachter vorbei, ohne ihn eines Blicks zu würdigen. Bei anderen, die vorgeben, ihn nicht wahrzunehmen, verraten unmißverständliche kleine Gesten, daß sie sich seiner Gegenwart bewußt sind. So gibt es unter den ersten Passagieren einen, der, ohne seine Überraschung zu zeigen und ohne den Bewegungsfluß zu stören, sich unwillkürlich für einen Sekundenbruchteil *umdreht*. Dieses Verhalten zeigt sich immer wieder. Es ist

ein Indiz für eine Art *Bescheidenheit* des Gaffers, die sich aus einer einfachen Intuition ergibt: Wenn an einem gegebenen Ort und unter gegebenen Umständen eine Aufnahmeapparatur mit ihrem Operateur steht, dann heißt dies, daß es hier etwas gibt, das ihr Interesse wert ist. Folgerichtig betrachtet man nicht den Beobachter, sondern den Gegenstand, von dem man annimmt, daß er ihn möglicherweise im Visier haben könnte. Ein gewendeter Blick also, durch den der Gaffer für einen Moment eine dem Beobachter ähnliche Haltung einnimmt. Das abgekürzte Erkennen läßt sich auch an einer gewissen *Koketterie* ablesen. So richtet eine junge, elegante Frau mitten auf dem Steg ihre breite Kopfbedeckung, wobei sie die Augen weiterhin auf den Boden richtet, als wolle sie nicht allzu offensichtlich den Blick des Beobachters kreuzen. Solche Verhaltensweisen zeigen deutlich, daß die Lumière-Aufnahme in manchen Fällen der Be(ob)achtung im Sinne Crarys entspricht: gleichzeitig eine *Betrachtung* (durch den Beobachter) und eine *Beachtung der Regeln* (durch die Gaffer), denn erstere ist schließlich ja nur insoweit möglich, als sie durch letztere zugelassen wird.

Die zweite Kategorie von Reaktionen ist weit weniger häufig vertreten, dafür aber umso interessanter. Mit einem etwas paradoxen Ausdruck könnte man sie als *negatives Erkennen der Apparatur* bezeichnen. Auf exemplarische Weise findet man sie im Verhalten einer geheimnisvollen Dame in Schwarz, die gegen Ende des Defilees erscheint. Sowie sie auf dem entscheidenden Punkt des Stegs angelangt ist, verbirgt sie plötzlich ihr Gesicht mit ihrem linken Arm und setzt unsicheren Schritts ihren Weg fort, bis sie wie alle anderen am linken Bildrand verschwindet. Wie läßt sich diese Gebärde verstehen, vor allem im Hinblick auf die Haltung, die die Gaffer sonst üblicherweise dem Aufnahmeapparat gegenüber einnehmen? Zunächst bringt sie ein deutliches Mißtrauen zum Ausdruck: nicht, daß die Dame den Beobachter nicht zu sehen wünschte – sie selbst ist es, die nicht gesehen werden will. Da der Raum, den sie durchquert und der zum Blickfeld der Kamera wird, ihr keine Möglichkeit läßt auszuweichen – das genau ist die Absicht, die Falle –, bleibt ihr keine andere Wahl, als den eindeutigsten Ausweis ihrer Identität, ihr Gesicht, zu verbergen. Diese Gebärde, mit der sie sich dem Blick entzieht, ist das genaue Gegenstück zu der Aufdringlichkeit, mit der sich der Gaffer sonst dem Apparat präsentiert. Gleichzeitig deutet sich hier ungewollt eine andere, parallele Geschichte an: all die Bilder, bei denen sich auf die eine oder andere Weise die Frage nach der *Eigentumsbeziehung* des Subjekts mit seinem Ebenbild stellt. Man denke an jene Reihe von Filmen aus der Zeit vor 1904, die die umstandslose Weigerung, sich fotografieren zu lassen, zum Thema machen. Der bürgerliche Herr in THE BIG SWALLOW (Williamson, 1901), der den Nachstellungen eines indiskreten Fotografen entgehen will, entschließt sich bekanntlich dazu, den »Bilderdieb« zu verschlucken. Auf eine weit zwiespältigere und deutlich weniger komische Art illustriert PHOTOGRAPHING A FEMALE CROOK (Biograph, 1904), die gleiche Frage in einem anderen Zusammenhang. Der Film zeigt einen Moment der

Pose vor dem Fotoapparat, wobei sich eine von Polizisten festgehaltene Prostituierte vor einem neutralen Hintergrund gegen den *juristischen* Akt der Aufnahme wehrt. Die Filmkamera wird hier gewissermaßen zum verlängerten Arm der Fotografie; mit einer Kamerafahrt bewegt sie sich auf die Prostituierte zu, bis diese in Großaufnahme erscheint. Anders als die schwarzgekleidete Dame in DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE kann die Prostituierte sich nicht mit ihren Armen wehren, die ja von den Polizisten gehalten werden. Es bleibt nur ein Ausweg: den, das eigene Gesicht zu verleugnen, es durch Grimassen zu entstellen, der Aufnahme zu entgehen, indem man dem Apparat statt des Angesichts ein Ungesicht darbietet. Die »narrative« Formel, auf der sowohl THE BIG SWALLOW als auch PHOTOGRAPHING A FEMALE CROOK beruhen, findet sich im Keim bereits in der Lumière-Aufnahme, insbesondere in der Gebärde der geheimnisvollen Dame in Schwarz.[23]

Die dritte Kategorie von Reaktionen, die bei den Vergnügungsreisenden auf dem Landesteg in DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE festzustellen sind, mag zunächst etwas vage erscheinen, da sie scheinbar der ersten Kategorie weitgehend ähnelt. Dennoch gibt es einen großen Unterschied: Die dritte Kategorie beruht auf einem *positiven* Erkennen der Aufnahmeapparatur. Hier wird der Blick nicht zurückgewendet oder gesenkt (wie bei der ersten Kategorie), sondern *offen auf das Objektiv gerichtet.* In DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE läßt sich dreimal das gleiche Verhaltensmuster beobachten: Ein Gaffer beginnt mit der Überquerung des Stegs und bemerkt das Tun des Beobachters am anderen Ende. Statt sich den proxemischen Konventionen, die Ort und Umstände fordern, zu unterwerfen, hält er für einen Augenblick auf Höhe der Kamera inne.

Er hält *für einen Augenblick* vor der Kamera inne. Seitens des Gaffers ist das positive Erkennen dadurch gekennzeichnet, daß der Blick fast immer flüchtig, beiläufig, verstohlen ist: Anscheinend kann er nicht von Dauer sein. Genau an diesem Punkt erweist sich ganz deutlich, wie wirksam die gewählte Anordnung um den Landesteg hier ist. Es ist frappierend, wie sehr die Interaktion der Gaffer auf dem Steg dem Blickpunkt zugute kommt. Auch wenn der Gaffer den Beobachter bemerkt und ihm einen forschenden Blick zuwirft, kann er diesen nicht ungestraft andauern lassen, ihn nicht unbegrenzt in die Länge ziehen (wie das in COURSE EN SACS geschieht, obwohl der Operateur sogar handgreiflich wird). Die Dauer des Blicks unterliegt einer zeitlichen Beschränkung. Dies zeigt sich auf besonders auffallende Weise bei dem zehnten Gaffer in der Reihe. Während er vor dem Apparat innehält, setzt der ihm folgende seinen Weg unbeirrt fort (im gleichen Tempo, im gleichen Rhythmus) und stößt ihn schließlich aus dem Bild. Daraus läßt sich zweierlei ablesen. Anzuhalten heißt hier, die Regel des »richtigen Abstands« zu verletzen (bei dem Hintermann handelt es sich amüsanterweise um einen imposanten, etwas schwerfällig wirkenden Soldaten in Uniform). Wenn eines der Glieder in der Kette anhält, verringert sich die soziale Distanz und wird zu einer *persönlichen*, schließlich zu einer *intimen*. Dies ist hier besonders unangenehm, weil die

Gaffer ja einer nach dem anderen vorbeiziehen (und dem Hintermann so den Rücken zukehren). Zum anderen birgt das Anhalten die Gefahr, weitergestoßen zu werden, was hier offenbar den Zweck hat, den »richtigen Abstand« wieder herzustellen und den Bewegungsfluß erneut in Gang zu bringen. Das Dispositiv der Aufnahme beruht also auf einer einzigartigen Über-Kadrierung und macht es unmöglich, länger vor der Kamera stehenzubleiben. Es handelt sich hier um eine Art Maschinerie, die *den Gaffer einfängt* und *in Bewegung hält*, ganz so, als habe man aus einer teilweise »mißlungenen« Aufnahme wie COURSE EN SACS seine Lehren gezogen und die Situation radikal umgekehrt: In der hier gefundenen Anordnung reguliert die Struktur der Absorption von Anfang bis Ende die Bewegung innerhalb der *vue*.

Dies ist das Prinzip, das als Programm dieser Aufnahme zugrunde liegt. Es ist in allen Teilen aufeinander abgestimmt; an dem Bestreben, das Geschehen zu regulieren und zu kontrollieren, ist kein Zweifel möglich: Man stützt sich – und zwar, wie man sich denken kann, voraus-blickend, das Vorhersehbare suchend – auf eine soziale Situation, in der die persönliche Neugierde dem zwischenmenschlichen Druck zu weichen hat. Auch wenn sich der eine oder andere Gaffer vom Tun des Beobachters intrigieren läßt, kann er seinen fragenden oder forschenden Blick nur für einige Sekunden oder gar Sekundenbruchteile auf ihn richten. Wie man sieht, ist für die Lumière-Aufnahme der Blick in die Kamera nicht an sich störend. Er wird es nur dann, wenn er *andauert*; nur dann beeinträchtigt er die Wirkung der *vue*. Und genau dagegen wappnet sich die komplexe Anordnung, die für DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE eingerichtet wurde. Die Souveränität des Blicks wird gesichert und gefestigt durch den Kamerastandpunkt (der jedes Eindringen von der Seite her verhindert) und durch die Eigenart des profilmischen Dispositivs, das es hier zu kadrieren gilt (der enge Durchgang). All die ästhetischen Eigenschaften, die zum Ende von COURSE EN SACS der Störung zum Opfer fallen, können sich in DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE entfalten: die Bewegung reißt nicht ab (alles bleibt im Fluß), der Kader wird unaufhörlich durchquert (eine Logik von Auftauchen und Verschwinden, ein ununterbrochener Zug durch das Bildfeld ins *hors-champ*), das Bild ist in der Tiefe gestaffelt (die Bewegung von hinten nach vorne, das Vorbeiziehen ohne Gedrängel), immer neue Personen erscheinen im Bild (ein ständiger Wechsel der Gesichter und Körper), die Sicht ist unbehindert (niemand kann sich dazwischenschieben). Diese Aufnahme zeigt die *reine Differenz*, die durch die strikte Regulierung der Bewegungen und Distanzen auf allen Ebenen programmiert wird: ein Gaffer nach dem anderen und jeder zu seiner Zeit. Vor allem ist hier bemerkenswert, daß die Anordnung völlig eigenständig funktioniert, sie ist *selbstreguliert*, die Bewegung ergibt sich *wie von selbst* aus den räumlichen und proxemischen Bedingungen.

★

DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE wäre weniger interessant, weniger wertvoll, gäbe es nicht auch hier einen unaufgelösten Rest, ein Residuum, das sich den ordnenden Kategorien entzieht. Dieses Überbleibsel, das für den Schluß bewahrt werden sollte, um eine letzte, neuerliche Wendung zu ermöglichen, erscheint hier in der Gestalt einer rätselhaften Person mit Schnurrbart, die zum Ende der Aufnahme, nachdem bereits etwa dreißig andere Gaffer vorbeigezogen sind, den Steg betritt, zweimal den Hut vor der Kamera zieht und ihr im Vorübergehen Zeichen eines wissenden Einverständnisses macht.

Das Verhalten dieser Person unterscheidet sich grundlegend von dem der anderen Gaffer. Zunächst einmal ist das Benehmen des Schnauzbärtigen dem der geheimnisvollen Dame in Schwarz genau entgegengesetzt. Er verbirgt sein Gesicht nicht, versucht nicht, sich zu verstecken, sondern er zeigt sich ganz offen, mit einer breiten Gebärde bietet er sich dem Blick dar (er ist im übrigen der einzige, der den Hut zieht; wie man noch sehen wird, ist dies durchaus von Bedeutung). Zwar hebt dieser Gaffer sich von seinesgleichen ab und zieht die Aufmerksamkeit auf eine Weise auf sich, wie es sonst nur bei Unterbrechungen der Fall ist, doch obwohl er die Anwesenheit der Aufnahmeapparatur deutlich zur Kenntnis nimmt, hält er keinen Moment inne: Er setzt einfach seinen Weg fort und läßt den ihm Folgenden freie Bahn. Man könnte annehmen, daß der schnurrbärtige Mann zumindest eine vage Ahnung hat von dem, was sich rund um den Landesteg abspielt, vielleicht sogar, daß er von Anfang an eingeweiht ist. Dies ließe sich mit einer Reihe Indizien stützen, die alle in die gleiche Richtung deuten. Der Schnauzbärtige scheint *früher* als die anderen auf die Kamera zu reagieren, genauer gesagt, noch bevor er sie richtig sehen kann (schon wenn man ihn im Bildhintergrund sieht, signalisiert er sein Wissen): Anders als die übrigen scheint er den Apparat *vorherzusehen*, ganz einfach, weil er vielleicht weiß, daß die Situation, in der er sich befindet, Gegenstand einer Aufnahme ist, deren Parameter er kennt, vor allem was den Kamerastandpunkt betrifft. Seine Grußgebärde könnte ein weiteres Indiz sein: Wenn er – und zwar auf eine so nachdrückliche Weise – genau vor der Kamera grüßt, so deshalb, weil er offenbar weiß, daß die Maschine am anderen Ende des Stegs dies *registriert*. Auch die Geste selbst belegte dann seine Kenntnis: Der Mann mit dem Schnurrbart weiß genau, daß er mit einer Maschine zu tun hat, die seine Bewegung wiedergeben kann (und nicht mit einer verbesserten Fotokamera oder einem anderen Apparat ähnlichen Zuschnitts).

Akzeptiert man die Hypothese, daß der schnurrbärtige Mann eingeweiht ist, so bekommt sein Verhalten plötzlich einen ganz anderen Stellenwert, vor allem, wenn man sich fragt, an wen es sich richtet. Der Adressat seiner Gesten (lächeln, grüßen usw.) ist dann nämlich nicht die Kamera, *sondern der Beobachter, der sich hinter ihr befindet*. Seine Haltung ist weder die eines Fragenden (forschender Blick) noch die eines sich Verbergenden (der verweigerte, verdeckte Blick der Dame in Schwarz) angesichts dieser seltsamen Maschine, die noch nicht zum alltäglichen Erfahrungshorizont gehört. Ganz im Gegenteil, er

scheint erfreut, einen ihm vertrauten Apparat zu sehen, der zudem von jemandem bedient wird, den er vermutlich ebenfalls kennt und dem er sein Wissen mit deutlichen Zeichen mitteilt. Erneut erweist sich die Umkehrbarkeit von Bildfeld und Vor-Feld, hier jedoch nicht in dysphorischer oder »interventionistischer« Form, um mit Arm oder Säbel die aufdringlichen Gaffer zu verscheuchen, sondern euphorisch, triumphierend, als Gruß und Zeichen der Zugehörigkeit. Der Blick in das Objektiv und die zweifache Reverenz dienen hier nicht so sehr dazu, den Raum *hors-cadre*[24] dem Zuschauer preiszugeben, sondern dazu, ihn zu preisen und zu feiern.

Daß dieser Komplize gegen Ende der *vue* erscheint, ist bemerkenswert, vor allem wenn man an die bereits erwähnte Aufnahme ARRIVÉE DES CONGRESSISTES À NEUVILLE-SUR-SAÔNE denkt. In beiden Fällen tritt jemand auf, zieht seinen Hut und scheint so im Film selbst dessen Schluß anzukündigen. Wenn diese Geste also ein solches *Signal* ist, dann muß man annehmen, daß sie sich weniger an den Beobachter (während des Drehens) richtet, als an den Zuschauer (bei der Vorführung). Die Gebärde kann somit auf zweierlei Art verstanden werden, je nach Ort und Zeitpunkt. Sie wirkt vor allem durch ihre Eindringlichkeit: der forschende Blick des Gaffers prallt ganz einfach gegen den Apparat, der des Komplizen dringt durch ihn hindurch und verbindet so drei Instanzen und läßt sie miteinander kommunizieren, nämlich – und zwar in dieser Reihenfolge – die Kamera, den Beobachter und den Zuschauer.

Wenn also jede Straßenszene (bei Lumière oder anderswo) als *Interaktion* gesehen werden kann – und muß, als Prozeß eines »wechselseitigen Einflusses« zwischen dem Beobachter und seinen Gaffern, dann wird man zugeben müssen, daß hier in gewisser Weise *die Gaffer geführt* werden (so wie man später davon sprechen wird, daß *Schauspieler geführt* werden), so daß der Beobachter direkt auf die von ihm Gefilmten einwirken kann. Genau in diesem Sinn ist Lumière auch Soziologe: nicht so sehr, weil die von ihm bevorzugten Sujets (die Familie, sein Besitz, die Fabrik), wie mehrfach bemerkt wurde[25], zutiefst von seiner Klassenzugehörigkeit durchdrungen sind, sondern aufgrund der – sicherlich völlig intuitiven – Erforschung des zwischenmenschlichen Raums und seiner Riten, immer jedoch mit Blick auf die Aufnahme und deren Einheitlichkeit. Alles in allem läßt sich die Lumière-Aufnahme nicht einfach auf den *Augen-Blick* reduzieren, bei dem allein Kadrierung und Dauer zählen. Sie setzt zugleich und untrennbar damit verbunden voraus, daß der *Interaktionsraum* mehr oder weniger explizit mitgedacht wird: Orte, Praktiken, Gebräuche. So gesehen handelt es sich tatsächlich um eine Be(ob)achtung. Das Betrachten durch den Beobachter in diesem Raum kann nur soweit gelingen, als er die Regeln beachtet, denen diejenigen unterworfen sind, die sich in ihm bewegen. Der Beobachter kann auf diese Regeln setzen, einzig und allein, um seine Gaffer zu *führen*, ihre Bewegungen zu regulieren und damit die Vorherrschaft seines Blickpunkts zu gewährleisten. Wenn Raum, Zeitpunkt und Dauer genau kalkuliert sind, dann verringert sich das Moment des Zufälligen, des

Unvorhersehbaren (insoweit es das Sehen stören könnte) erheblich. Die Gaffer werden so im Verborgenen, sowohl durch als auch in Gedanken »geführt« und nicht mehr offen mit dem Stock.[26]

(Aus dem Französischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Suhrkamp (werkausgabe edition suhrkamp), Frankfurt am Main, 1975, Bd. 2, S. 433. (Aus Gründen der Stimmigkeit mit dem vorliegenden Artikel weicht die Übersetzung der beiden letzten Sätze dieser Passage von der zitierten Ausgabe ab [d. Übers.].)

2 Jacques Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma des origines. Les frères Lumière et leurs opérateurs*, Champ Vallon, Seyssel, 1985.

3 Vgl. Georges-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe, de ses origines à nos jours*, Editions du Cinéopse/Librairie Gauthier-Villars, Paris, 1925, insbesondere S. 183-201; Georges Sadoul, *Louis Lumière*, Seghers, Paris, 1964. Für neuere Ansätze vgl. Bernard Chardère, Guy und Marjorie Borgé, *Les Lumière*, Payot/Bibliothèque des Arts, Lausanne/Paris, 1985; Bernard Chardère, *Lumières sur Lumière*, Institut Lumière/Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1987; Bernard Chardère (Hg.), *Lumière, le cinéma*, Institut Lumière, Lyon, 1992; Jacques Rittaud-Hutinet, *Auguste et Louis Lumière: les 1000 premiers films*, Philippe Sers éditeur, Paris, 1990.

4 Charles Baudelaire, »Der Maler des modernen Lebens« in: ders., *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 5, Hanser, München, 1989, S. 222-223.

5 Vgl. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955.

6 Félix Mesguich, *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*, Grasset, Paris, 1933.

7 Zum Begriff des »Beobachters« vgl. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Ninteenth Century*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1991. Laut Crary hat »*observer*« eine doppelte Bedeutung und verweist zum einen auf den *Betrachter*, zum anderen auf den die Regeln und kodierte Praktiken *Beachtenden*. Es wäre also überzogen, aus dem Lumière-Kameramann einen »Beobachter« in diesem so strikt von Crary definierten Sinn zu machen. Dennoch gibt es hier einige Gemeinsamkeiten.

8 Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Prestel, München, 1977, S. 217.

9 Dieses Geständnis findet man in Promios »*carnet de route*«, abgedruckt in Coissac, *Histoire du cinématographe...*, S. 198.

10 Vgl. insbesondere Sadoul, *Louis Lumière*, S.73-74: »Manchmal stellten sich [die Kameraleute] auf einen belebten Platz und drehten »leer«, ohne einen Film eingelegt zu haben, um die Gaffer anzulocken, die sich abends auf der Leinwand sehen wollten.« Rittaud-Hutinet, *Le cinéma des origines*, S. 157, erwähnt ähnliche Praktiken, wobei *Erklärungen zu den Dreharbeiten* abgegeben werden: »Eine andere Anekdote zeigt, daß unsere Operateure gelegentlich gewiefte Kinoerklärer sein konnten: Moisson und Doublier filmten täglich Straßenszenen. Die Filmstreifen wurden entwickelt, gezogen und dann am gleichen Abend vorgeführt. Doch drehte man bei weitem nicht so lange, wie man glauben machte. Eine oder zwei Aufnahmen genügten. Danach simulierte man, man drehte »leer«, um Kunden anzulocken, die sich gefilmt glaubten und abends zu den Vorführungen kamen. Wurden sie enttäuscht, so genügte es, den Statisten-Passanten zu erklären, daß nur die vorgeführten zwei Minuten zufriedenstellend ausgefallen waren und der Rest technische Fehler aufwies!« Die Strategie der simulierten Dreharbeiten ist nicht nur bei den Lumière-Kameraleuten nachzuweisen. Rachel Low und Roger Manvell, *The History of the British Film* (vol. I: 1896-1906), Allen & Unwin, London, 1948, S. 54, verweisen auf ähnliche Praktiken in Großbritannien.

11 Vgl. Jean-Louis Schéfer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Gallimard/Cahiers du Cinéma, Paris, 1980. Die Beziehung zwischen Gaffern und Attraktionen untersucht Tom Gunning unter Hinweis auf Baudelaire und Benjamin in seinem Aufsatz »Cinéma des attractions et modernité«, *Cinémathèque* Nr. 5, 1994, S. 129-139.

12 Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, Piper, München ^{3}1976, S. 18. Im folgenden wird man Gelegenheit haben, die außerordentliche Fruchtbarkeit des von der heutigen Soziologie entwickelten Begriffsapparats für das Paradigma der »Straßenszene« zu ermessen, da hier in einem Zug und korrelativ Fragen der Territorialität, der interpersonellen Distanz, der Blickwechsel usw. behandelt werden.

13 Der von Etienne Souriau und der *Ecole de filmologie* geprägte Begriff »profilmisch« bezeichnet alles, was sich vor der Kamera befindet, um von ihr aufgenommen zu werden. [d. Übers.]

14 Diese Opposition liegt der Arbeit von Marshall Deutelbaum zugrunde, »Structural Patterning in the Lumière Films« in *Wide Angle*, vol. 3, no. 1, 1979, Wiederabdruck in John L. Fell (Hg.), *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1983, S. 299-310. Auch wenn der Ansatz Deutelbaums – wie bereits aus dem Titel ersichtlich – strukturalistischen Ursprungs ist, zeichnet er sich durch die große Aufmerksamkeit für den Gegenstand selbst aus und durch das Bemühen, eine Vielzahl unterschiedlicher Beispiele zu untersuchen. Seine Analysen lassen sich aber in einem entscheidenden Punkt kritisieren: Er entfaltet seine Überlegungen in einer direkten Auseinandersetzung mit der »spontaneistischen« Haltung (die in der amerikanischen Filmgeschichtsschreibung sehr nachdrücklich vertreten wird: Deutelbaum zitiert Mast, Lennig und Gianetti – diese Liste könnte man noch mit Allan Casty, *Development of Film Form*, Harcourt, New York, 1973, ergänzen), die er ablehnt; doch im Gegenzug tendiert er dazu, den Anteil der Vorausplanung (die für Deutelbaum fast überall zu finden ist) zu überschätzen – und so verfällt er ins andere Extrem. Den Versuch einer narratologischen Analyse der Lumière-Filme macht André Gaudreault, »Film, récit, narration: le cinéma des frères Lumière« in *Iris*, vol. 2, no. 1, 1984, S. 61-70.

15 Der Begriff »Absorption« wird hier in dem von Michael Fried für bestimmte Entwicklungen in der französischen Malerei während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (vor allem bei Greuze, Chardin, Vien usw.) herausgearbeiteten Sinn verwendet. Für Fried ist diese gekennzeichnet durch die »Versenkung der *dramatis personae* in die Welt des Gemäldes«, während die Anwesenheit des Betrachters ganz offensichtlich negiert wird. In der Praxis der Lumière-Aufnahme könnte der Begriff die Versenkung des Gaffers in die Welt der Straße bezeichnen, wobei hier der *Beobachter* negiert wird (und nicht direkt der Zuschauer). Vgl. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1980.

16 Marshall Deutelbaum (in *Film Before Griffith*, S. 304-305) vergißt, in seine Analyse von COURSE EN SACS diese Gebärde am Schluß des Films mit einzubeziehen. Dies erlaubt ihm, die Ansammlung der Gaffer vor der Kamera schlicht als *geplant* und somit als absichtliches *Zeichen für das Ende der Aufnahme* zu betrachten. Die Gründe für dieses »Versehen« sind nur allzu offensichtlich: Durch das Weglassen eines der Analyse widersprechenden Elements wird die – in meinen Augen überzogene – Hypothese von der in allem vorausgeplanten und kontrollierten Lumière-Aufnahme gestärkt.

17 Offenbar hat man dies auch tatsächlich so gesehen. Eigentlich gibt es hier nicht nur eine, sondern *zwei* Gruppen von Wettkämpfern; die zweite startet wenige Sekunden nach der ersten, als ob man die Dauer des Rennens und die der Aufnahme einander hätte angleichen wollen. (Deutelbaum in *Film Before Griffith*, S. 304, hat diesen Aspekt genau beobachtet und kommentiert.) Doch selbst diese Verdoppelung (der Starts, der Teilnehmerzahl) war wohl noch nicht ausreichend.

18 Zu dieser und anderen in der Schweiz gedrehten Aufnahmen vgl. Roland Cosandey, »Revoir Lumière« in *Iris*, vol. 2, no. 1, 1984, S. 71-82.

19 Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Librairie Séguier, Paris, 1989, S. 31.

20 Vgl. hierzu Edward T. Hall, *Die Sprache des Raumes*, Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf, 1976, S. 109-117.

21 Hall unterscheidet vier Distanzen (intime, persönliche, soziale und öffentliche) mit jeweils zwei Modi. Vgl. Hall, *Die Sprache des Raumes*, S. 118-133.

22 Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Nathan, Paris, 1991, S. 24.

23 Insoweit es um Lokalaufnahmen im engeren Sinn geht, ereignet sich 1905 eine bekannte Geschichte, wobei hier das Problem des filmischen Bildes als Eingriff in die Privatsphäre einen ersten Höhepunkt erreicht. Vgl. Jacques Deslandes/Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma. Tome II: Du cinématographe au cinéma 1896-1906*, Casterman, Tournai, 1968, S. 160-162: »In Narbonne hatte Abraham Dulaar [ein wichtiger Schausteller; L.B.] 1905 sein »Théâtre Aérogyne« für die Dauer des Jahrmarkts aufgebaut. Am 29. Januar mittags wurde ein Operateur deutlich sichtbar auf einer Leiter postiert, um die Leute beim Verlassen der Messe in der Saint-Just-Kirche zu filmen. Ab dem 4. Februar präsentierte Abraham Dulaar den (wahrscheinlich vor Ort?) entwickelten Film den Einwohnern von Narbonne. Einer, der sich wiedererkannt hatte, ließ den Direktor des »Théâtre Aérogyne« vor den Friedensrichter zitieren. Von dem armen Dulaar wurden 180 Francs Schadenersatz verlangt. Er hatte von der Angelegenheit auf indirektem Weg erfahren und beeilte sich, die beanstandeten Bilder zu zerstören.« Die Affäre ging in die Geschichte ein. Die Klage wurde schließlich abgewiesen und diese Entscheidung zum Präzedenzfall. In der Urteilsbegründung heißt es, »die kinematographische Wiedergabe des Bildes einer Person in einem Theater führt nicht zu Schadenersatzansprüchen, wenn diese Wiedergabe nicht auf eine für die Person nachteilige Weise geschieht.« Im übrigen sei darauf hingewiesen, daß das Motiv des »verhinderten Bildes« in einer Reihe späterer Spielfilme noch behandelt wird, so in LE PHOTOGRAPHE MALADROIT (Pathé, 1906 [?]), auf den Burch, *La Lucarne de l'infini*, S. 71-72, hinweist. In GETTING EVIDENCE (E.S. Porter, Edison, 1906) engagiert ein eifersüchtiger Ehemann einen Detektiv, der den fotografischen Beweis für die Untreue der Gattin erbringen soll. Bei jedem Versuch, ein Bild aufzunehmen, wird der entsandte Voyeur von demjenigen, den er für den Liebhaber der Frau hält (und der nur der *Freund* der *Tochter* des Eifersüchtigen ist), ausgiebig verprügelt.

24 Der Ausdruck »*hors-champ*« bezieht sich auf den diegetischen Raum, der im Bildausschnitt nicht sichtbar ist, »*hors-cadre*« bezeichnet dagegen den nicht-diegetischen Raum hinter der Kamera, wo sich der Kameramann und die Crew befinden [Anm. d. Übers.].

25 Diese Hypothese vertritt vor allem Vincent Pinel, »Louis Lumière«, *Anthologie du cinéma*, tome VIII, L'Avant-scène, Paris, 1974, S. 445-447.

26 Diese abschließenden Bemerkungen ließen sich zu einem anderen Projekt weiterentwickeln, nämlich zu einer Geschichte des Gaffers in der Frühzeit des Kinos. Es wäre vor allem interessant zu untersuchen, wie die Gaffer bei der Aufnahme von Spielfilmen »geführt« werden, insbesondere auf öffentlichen Plätzen. Während der Dreharbeiten wird der Gaffer zwischen zwei »Attraktionen« hin und her gerissen: die – burleske, gewalttätige oder ungewöhnliche – Handlung, die sich vor seinen Augen abspielt, ohne daß er ihren Realitätsgehalt mit Sicherheit einzuschätzen weiß, und dann die Tätigkeit des Operateurs. Um nur ein Beispiel zu nennen: In der letzten Einstellung von DARING DAYLIGHT BURGLARY (F. Mottershaw, Sheffield Photo Co., 1903) wird der Dieb nach einer halsbrecherischen Verfolgungsjagd auf einem Bahnsteig verhaftet. Zwei Polizisten drücken ihn rücksichtslos zu Boden, während die aussteigenden Passagiere perplex zuschauen. Mehrere laufen durch das Bild, ohne genau zu wissen, wie sie sich verhalten sollen (Indifferenz, Einschreiten usw.). Schließlich verdeckt ein Gaffer das Geschehen teilweise. Doch diese Störung ist nur von kurzer Dauer, denn einer der Gehilfen des Operateurs ist wachsam: Mit einem kleinen Zeichen verweist er den Gaffer in einen anderen Raum, der nicht ganz *hors-champ* und auch nicht ganz *hors-cadre* ist. Das Problem des Gaffers, dieses »einfachen, kleinen Mannes des Kinos«, könnte so einen neuen Ansatz bieten, um die zunehmende Institutionalisierung der filmischen Szene (als Bühne) zu untersuchen, wobei die »Porosität« zwischen Bildfeld und Vor-Feld, wie sie in der Lumière-Aufnahme erscheint, immer mehr verschwindet.

»Grand-Hotel de Caux sur Montreux, Switzerland« (Caux-Palace). Plakat von M. Zimmermann, kurz nach der Jahrhundertwende, Druckerei Orell Füssli, Zürich. Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich (Inventarnummer KGMZ 3-900).

ROLAND COSANDEY

Bilderbogen einer Filmexpedition im Lande des Tourismus

Die Mutoscope & Biograph Co. in der Schweiz, 1903

Von der Anziehungskraft gewisser Landschaften

In der Zeit zwischen den ersten Filmlisten von Lumière aus dem Jahre 1897 und dem Dokumentarfilmrepertoire einer Firma wie Gaumont am Vorabend des Ersten Weltkriegs werden unzählige Filme gedreht, die die Landschaft zu einem der meisten verbreiteten ›Freiluft‹-Motive jener Gattung machen, die man gemeinhin ›Naturaufnahme‹ nennt.[1] Daß die Schweiz dabei mit Italien, vor allem seinem Norden mit den berühmten Seen, konkurrierte, zeigt gut die Art von Interesse, aus dem heraus die großen europäischen Produktionshäuser ihre Kameramänner regelmäßig dorthin schickten. Die Bilder, die diese mitbrachten und die für ein internationales Kinematographenpublikum bestimmt waren, bilden einen Teil der enormen Bilderproduktion – Plakate, Fotoalben, Postkarten, die mit dem touristischen ›Aufbruch‹ einiger Regionen seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eng verbunden war.

In einem größeren Zusammenhang gesehen, setzte diese Produktion eine Tradition fort, die von den Ateliers der Aquarell-Maler des 18. Jahrhunderts eingeführt und von den Dioramen und der Laterna magica übernommen wurde, was man leicht durch das Studium von Darstellungen des romantischen Rheinfalls nachweisen könnte, der in kurzer Zeit sogar gleich zweimal im Katalog der Firma Lumière auftaucht.

Produktionskataloge, Filmografien, die Fachpresse und geographisch ausgerichtete Dateien der wenigen Archive, die sich diese Verfeinerung ihres Index geleistet haben, erlauben eine erste Bestandsaufnahme dieses Bereichs. Die Aufarbeitung der Primärquellen, d.h. das Aufspüren, Sichten und Studieren der vorhandenen Kopien wird bisher noch kaum betrieben.[2]

Doch lassen bereits einige Initiativen wie beispielsweise die sehr spielerische Präsentation der Reisefilme aus der Desmet-Sammlung durch das Nederlands Filmmuseum oder die Untersuchung Frédéric Delmeulles über die geographischen Filme von Gaumont die weitgefächerte Bedeutung eines Genres erkennen, das in diesem Jubiläumsjahr überraschend viel Aufmerksamkeit genießt.[3]

Wenn der Atem der Hundertjahrfeiern erschöpft ist, wäre es an der Zeit, eine Bilanz der Begeisterung für den ›*non-fiction*-Film‹, die die kleine Welt der

Spezialisten des ›frühen Kinos‹ ergriffen zu haben scheint, zu ziehen und ihr die fruchtbarsten Erkenntnisse zu entnehmen.

Unsere Hypothese für die Schweiz lautet wie folgt: Die europäische Produktion von Reiseaufnahmen gleicht der kompakten Eisenbahnkarte eines internationalen Touristennetzes, das zwischen 1880 und 1914 in diesem Land entsteht – also den normalen europäischen Verbindungswegen und den vielfältigen Zugangsmöglichkeiten zu spektakulären Alpenlandschaften. Dieser Zusammenhang ist nicht außergewöhnlich, wie man bei der Lektüre von Tom Gunning für die Vereinigten Staaten oder Guido Convents für Afrika feststellt[4], natürlich ganz zu schweigen von den unzähligen ›Einfahrten eines Zuges in...‹ und den ›Fahrten auf der Lokomotive durch...‹ Der Unterschied besteht in der geradezu systematischen Weise der Überlagerung zweier Netze und der Besonderheit der Panoramareise, wie sie der Natur- und Landschaftsfilm bietet, der eine so markante europäische Gegend wie die Alpen durchquert, wovon die Schweiz ein besonders reiches, zugängliches und zudem berühmtes Repertoire aufzuweisen hat.

Unser eigener Korpus – Filme internationaler Herkunft mit schweizerischem Inhalt – gestattet erste Beobachtungen, die auf die allgemeine Entwicklung der Natur- und Landschaftsaufnahme zwischen 1896 und 1914 verweisen, die ihrerseits auch selbst den Veränderungen der Gesamtproduktion unterliegt.

Ab 1907/08 zeichnet sich in der Tat ein auf der Basis des freien Wettbewerbs konsistent aufgebautes Repertoire ab. Die Firmen Pathé, Gaumont, Eclipse, Urban, Raleigh & Roberts, Ambrosio und die Freiburger Weltkinematograph sind mit von der Partie bei diesem vornehmlich europäischen Phänomen einer bedeutenden und ausdauernden Produktion von *non-fiction*-Filmen, deren Beständigkeit sich an der Zusammensetzung der Kinoprogramme bis zum Weltkrieg ablesen läßt.

In den vorausgehenden Jahren taucht dieses Phänomen offensichtlich nur sporadisch auf (allein eine erschöpfende Filmografie würde erlauben, die hier hypothetisch aufgeführten Gründe zu entkräften oder zu bestätigen). Ikonografisch ist jedoch alles schon sehr früh vorhanden.

Es genügt, die von Lumières Kameramännern ausgewählten Drehorte zu betrachten: Das Schweizer Dorf der Genfer Weltausstellung von 1896, eine synthetische Darstellung des Schweizertums, ist allein mit vier Nummern im Katalog des Lyoner Hauses vertreten. Am Rande der Pariser Weltausstellung von 1900 in Teilen wiederaufgebaut, wird das Dorf erneut gefilmt, wie die Existenz von zwei Edison-Filmen und vier Pathé-Titeln belegt. Doch bleiben wir bei der Lumière-Produktion der Jahre 1896-1897: Der Rheinfall bei Schaffhausen, aus der Ferne und aus der Nähe betrachtet, Montreux (drei Nummern), Interlaken, ein Abschnitt der Linie Viège – Zermatt, der zur berühmten Station am Fuß des Cervin führt – so viele zeitgenössische Hochburgen des Tourismus, deren Wahl nichts von der Zufälligkeit hat, den das frisch im Fluge erhaschte Leben (»la vie prise sur le vif«, ein Motto von Lumière) bietet.[5]

»Aux Rochers de Naye en automobile. La voiture Martini et ses conducteurs, cap. H. Deasy et M.E. Cuénod. Phot. W.«, in *La Patrie suisse* (Genf), Nr. 263, 21. Oktober 1903, S. 253 (Im Automobil nach Rochers de Naye. Der Martini und seine Fahrer, Cap. H. Deasy und Herr E. Cuénod)

Aus formeller Sicht betrachtet, beleuchtet das Fotodossier, das hier vorgelegt wird, eine Produktion von 1903, die am Angelpunkt zweier Perioden liegt, d.h. zwischen dem Film in einer Einzeleinstellung und dem Film aus mehreren Einstellungen, der, und sei es nur kraft der Aneinanderreihung, auf einer neuen Raum-Zeit-Organisation der Repräsentation beruht.

Rufen wir uns kurz einige Fakten ins Gedächtnis zurück. Im Oktober 1903 schreibt die Presse in der Schweiz sowie im Ausland über die sportliche Höchstleistung, die sich am Montag, dem 5. Oktober, zwischen Caux und Rochers de Naye, oberhalb von Montreux am Genfersee, zugetragen hat. Aufgrund einer Wette erreicht ein Martini 14CV aus Schweizer Produktion, der dem waadtländischen *Sportsman* Ernest Cuénod gehört und der von dem schottischen Forscher Captain Deasy gefahren wird, auf dem Schotter der Gleise die obere Station der Berglinie Glion – Rochers de Naye.

Die eigentliche Aktion mag im Stillen stattgefunden haben; jedenfalls mobilisiert die Ankündigung der von der Agentur Reuter informierten *Times* (London, 6. Oktober 1903, S. 3), das Ereignis werde wiederholt, am 12. Oktober 1903 auf den Höhen von Montreux Journalisten, professionelle Fotografen und Schaulustige. Doch es kommt noch besser: Das angekündigte Ereignis wird zum Gegenstand einer kinematographischen Aufnahme, deren Komplexität erahnen läßt, daß sich das vor seiner Bekanntmachung ›a-filmische‹ Unternehmen buchstäblich in ein ›profilmisches‹[6] verwandelt hatte[7], obwohl eine tatsächliche Beziehung zwischen dem Filmproduzenten und den verschiedenen Protagonisten bis jetzt nicht nachzuweisen ist.

Gleichzeitig verursachten die Wetterbedingungen ein seltsames Paradox. Alle Bilder des Ereignisses, die wir kennen (Presseillustrationen, Postkarten, Filme), wurden anläßlich der Wiederholung aufgenommen. Die eigentliche

sportliche Leistung, d.h. die Auffahrt bis zur letzten Station auf 1.970 Meter Höhe, konnte nämlich wegen des unerwartet gefallenen Schnees nicht wiederholt werden. Der Wagen mußte umkehren, nachdem er ein gutes Stück der Strecke zurückgelegt hatte. Doch die an diesem Tage gemachten Aufnahmen wurden nachfolgend wie Dokumente der Leistung selbst behandelt, obwohl keine von ihnen tatsächlich die Ankunft am Gipfel zeigen kann...

»A Daring Drive«

Unser Material gehört zu einem Korpus, dessen Neuentdeckung zu den interessantesten Wiederaneignungen des kinematographischen Erbes aus der Anfangszeit gehört, die in den letzten Jahren stattgefunden haben. Es handelt sich um 68mm-Kopien, die bei der Aufnahme durch Nadeln perforiert wurden. Als Kamera diente ein *Mutograph* der Mutoscope & Biograph Company (Herman Casler, Harry Marvin, William Kennedy Laurie Dickson); die Filme wurden mit dem *Biograph* projiziert.[8] Die Umkopierung auf 35mm-Filmmaterial hat vor kurzem zwei Sammlungen des National Film and Television Archive (London) und des Nederlands Filmmuseum (Amsterdam) mit gut 250 Filmen aus der Zeit vor 1904 zugänglich gemacht, die von der englischen bzw. der holländischen Filiale der Mutoscope & Biograph Company hergestellt worden waren.

Es erscheint wie eine erstaunliche Ausnahme, daß unter all diesen Filmen gerade unsere Gruppe eher die Form einer ausgearbeiteten Bilderserie einnimmt; sie hätte ja auch in isolierten Einheiten vorliegen oder mehrere, nur durch Themenidentität verbundene Aufnahmen bilden können.

Das Ergebnis der Dreharbeiten zeigt sich in Gestalt von 15 Aufnahmen, die auf zwei Serien verteilt sind; neun Einstellungen beschreiben das Hinauffahren des Automobils entlang der Eisenbahnstrecke (343 Fuß) und sechs die Abfahrt (179 Fuß). Bei den meisten Bildern wurde die Hauptform des Reisefilms, die ›Panorama‹-Aufnahme, verwendet, d.h. die vom Zug nach vorne oder nach hinten aufgenommene Fahrt.

Der Begriff des Bildes ist hier mit Vorsicht zu benutzen, denn bei ihm schwingt die Vorstellung mit, daß jede Einstellung als autonome Wesenheit vorliegt: Wir werden hingegen mit zwei echten Gruppen konfrontiert, die von einer Einstellung zur anderen, manchmal mit Ellipsen operierend, eine lineare räumliche Strecke beschreiben. Der Begriff Einstellung kann ebenfalls verwirren, insofern er die Vorstellung einer systematischen Übereinstimmung von Aufnahme und gezeigtem Bild nahelegt: Zwei ›Einstellungen‹ sind jedoch das Ergebnis einer Montage (›*jump cut*‹), die unsichtbar bleiben will.[9]

Die kommerzielle Verwertung der spektakulären Vorzüge eines Materials wie das der 68mm-*Biograph*-Filme könnte als archaisch angesehen werden, als Zeichen einer Situation, wie sie vor der Standardisierung der Bildformate exi-

stierte; die mit IMAX ausgestatteten Säle, die heute am Rand der höchst pittoresker Naturschauplätze (Grand Canyon!) stehen, erinnern uns jedoch an die permanente Anziehungskraft von Techniken, die eben genau deshalb verwendet werden, um den Kitzel einer visuellen Achterbahnfahrt zu kultivieren. Um diese doppelte *Biograph*-Serie schätzen zu können, sind Elemente des bewegten Filmbilds wesentlich, die unsere Abbildungen nur erahnen lassen – der sensationelle Effekt des frontalen Eindringens in die Landschaft, das Gefühl der räumlichen Leere und das Näherkommen der Berge.

Es ist unmöglich, die tatsächliche Gliederung der Einstellungen bei der zeitgenössischen Projektion dieser Filme einzuschätzen. Ab Ende Oktober 1903 wurden sie in London unter dem reißerischen Titel CAPTAIN DEASY'S DARING DRIVE gezeigt. Betrachtet man die zwei sich ergänzenden Serien, zumindest so, wie sie erhalten geblieben sind, dann stellen sie eine zugleich lineare wie auch globale Herangehensweise an das Ereignis dar. Sie zeichnen nicht nur die Abfolge auf, sondern gestalten auch noch die visuelle Annäherung, indem sie ›Panorama‹-Aufnahmen mit Aufnahmen vom festen Boden aus abwechseln. Mehr noch: Indem sie das Schauspiel der Dreharbeiten in die Inszenierung der sportlichen Leistung integrieren, zeigen sie buchstäblich das Bild einer zweiten Höchstleistung: das der kinematographischen Unternehmung des Drehens selbst.

Wir stehen vor einem erstaunlichen Konzentrat von Motiven, die die Konturen einer eroberungslustigen Moderne erkennen lassen:

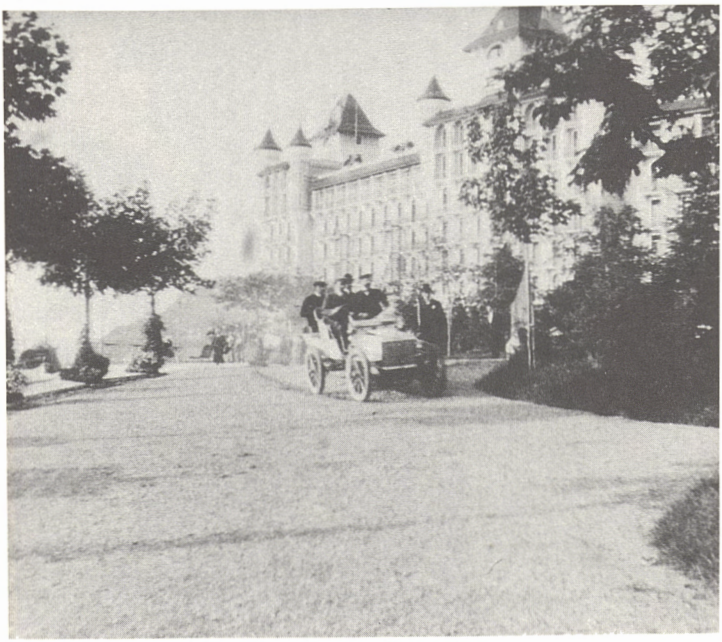
- ein international renommierter Platz, der von einer Luxuskundschaft besucht wird;
- eine touristische Infrastruktur (Hotels, durch ein nationales und internationales Eisenbahnnetz angebunden), die das Panoramapotential der Landschaft optimal ausnutzt und keinesfalls das dazu notwendige Ingen(eur)ium kaschiert;
- das Automobil – eine menschliche Meisterleistung (so wurde dies jedenfalls damals gesehen) und ein Test der mechanischen Ausdauer im Rahmen eines Sports, der technische Leistung und Abenteuer verbindet;
- vielleicht auch eine Werbeaktion; die Moderne tritt hier also in einer eher umstrittenen Form auf, nämlich als Reklame;
- und, *last but not least*, der Kinematograph, die Selbstdarstellung des Reproduktionsmittels, das zu den höchst charakteristischen des jungen Jahrhunderts zählt.

CAPTAIN DEASY'S DARING DRIVE
(British Mutoscope & Biograph Co., GB 1903)

Serie A: Auffahrt

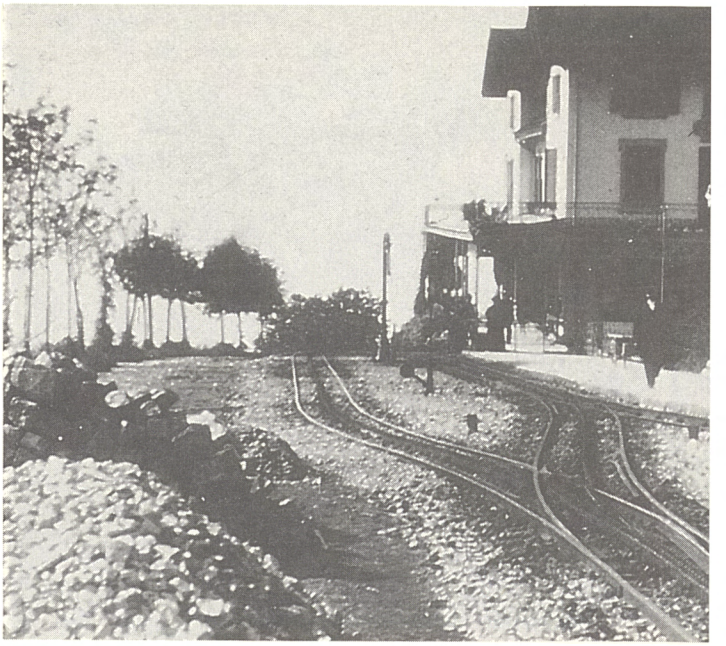
1. Schultze 51A/1. Die Waggons der Zahnradbahn, die dem Automobil folgen wird, auf dem Bahnhof von Caux, auf der Strecke Glion – Rochers de Naye (1.050 m Höhe).
   Man erkennt rechts einen Waggon, auf dem eine Kamera auf einem Stativ befestigt ist. Die Person rechts könnte William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935) sein, Kameramann und Mitbegründer der Firma Mutoscope & Biograph.
2. Schultze 51/A2. Der Martini fährt an der Terrasse des Hotels Caux-Palace vorbei in Richtung des Bahnhofs von Caux. Die vier Insassen konnten nicht identifiziert werden. In dem 1902 eröffneten riesigen Etablissement logierte der Besitzer des Wagens, Ernest Cuénod, eines der ersten Mitglieder des Schweizer Automobilclubs. Der Hoteldirektor, H. Eulenstein, nahm persönlich an der Aktion teil.
3. Schultze 51/A3. Der Bahnhof von Caux. Die Einstellung beginnt mit einem Schwenk nach rechts, der vom Anblick der fernen Berge am anderen Ufer des Genfersees bis zum leeren Bahnsteig der Station reicht; die Abbildung zeigt ein Photogramm vor dem *jump cut*.
4. Schultze 51/A3. Dieselbe 'Einstellung', doch nach dem *jump cut*: Der Martini beginnt die Auffahrt mit Captain Deasy am Steuer und dem Besitzer des Wagens, Ernest Cuénod, als Beifahrer.
5. Schultze 51/A4. Der Bahnhof von Caux, das Einsetzen des Waggons mit den Kameras, vor dem *jump cut*. Es handelt sich vermutlich um einen 68mm-*Mutograph* und eine 35mm-Kamera. Der Kameramann (s. Bild 2) dreht demonstrativ an der Kurbel. Die anderen Personen sind Angestellte der Bahngesellschaft.
6. Schultze 51/A4. Dieselbe ›Einstellung‹, nach dem *jump cut*. Der am Anfang der Kolonne angebrachte Waggon, der für die Fahrtaufnahmen benutzt wird, nähert sich dem Vordergrund des Bildes und verschwindet zur Seite.
7. Schultze 51/A5. Das Auto fährt ein sehr steiles Stück der Gleisstrecke hoch, unter Aufsicht eines Bahnangestellten.
8. Schultze 51/A6. Fortsetzung des Anstiegs, als Fahrt vorwärts gefilmt.
9. Schultze 51/A8. Das Auto setzt den Anstieg fort, als Fahrt vorwärts gefilmt. Man bemerke die Anwesenheit von zwei Fotografen, die mit Stativ arbeiten, und eines Fotografen, der aus der Hand fotografiert.
10. Schultze 51/A9. Letzte Einstellung des Anstiegs. Der Wagen nähert sich dem frischgefallenen Schnee, der ihn daran hindert, die Meisterleistung des 5. Oktobers 1903 zu wiederholen.

1



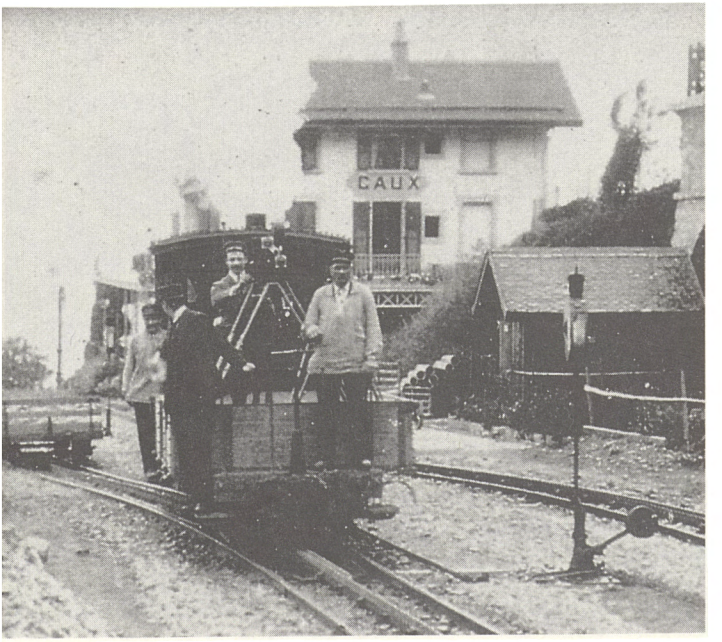
2

3.



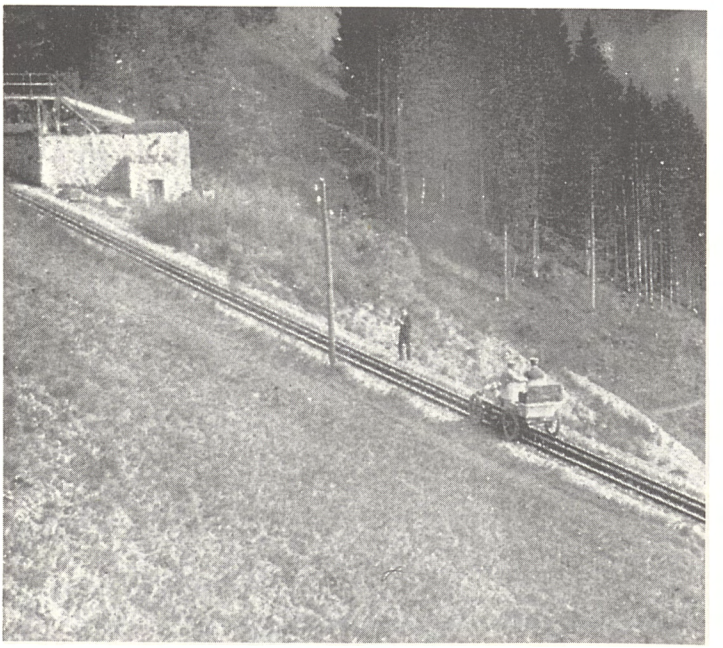
4.

5.

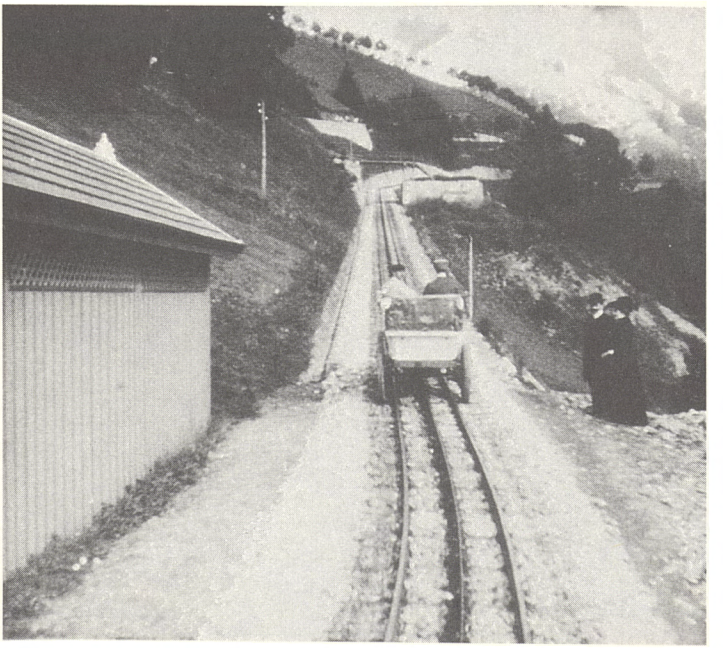


6.

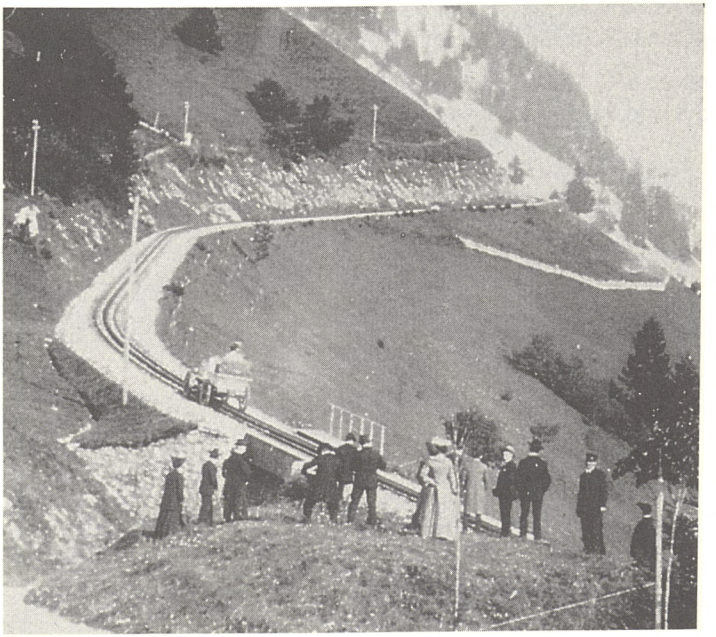
7.



8.



9.



10.

CAPTAIN DEASY'S DARING DRIVE
(British Mutoscope & Biograph Co., GB 1903)

Serie B: Abfahrt

»Allons, on ne doute plus de rien à notre époque et rien ne paraît impossible.«
(»Na, in unserem Zeitalter zweifeln wir an nichts mehr und nichts scheint unmöglich.«)
(*Feuille d'avis de Montreux*, 7. Oktober 1903, »Aux Rochers de Naye en automobile«).

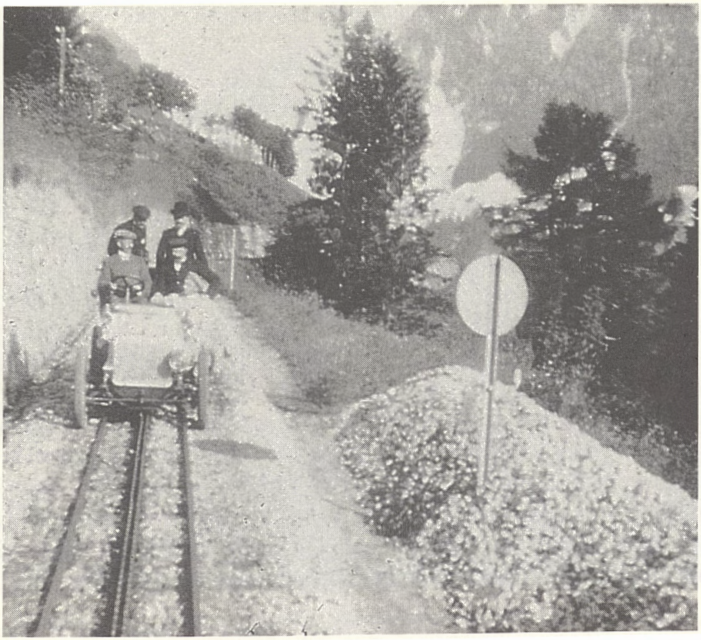
11. Schultze 6/1. Am sogenannten Crêt d'y Bau, zweieinhalb Kilometer von Caux entfernt, auf 1.286 m Höhe. Erste Einstellung der Abfahrt, während der die Kamera stets nach hinten gerichtet ist, d.h. sie fährt rückwärts. Drei andere Passagiere sind in den Wagen gestiegen: der Konstrukteur Max von Martini, der Direktor des Hotels Caux-Palace, Eulenstein, und der namentlich nicht genannte Korrespondent des *Daily Graphic* aus London (siehe weiter unten seinen Artikel von 13. Oktober 1903, »Motor Mountaineering. A Sensational Drive«).
12. Schultze 6/2. Fortsetzung der Abfahrt.
13. Schultze 6/3. Fortsetzung der Abfahrt.
14. Schultze 6/4. Fortsetzung der Abfahrt.
15. Schultze 6/5. Fortsetzung der Abfahrt.
16. Schultze 6/6. Letzte Einstellung der Abfahrt, unterhalb der Brücke, die in Bild 8 und 9 sichtbar ist.

11.

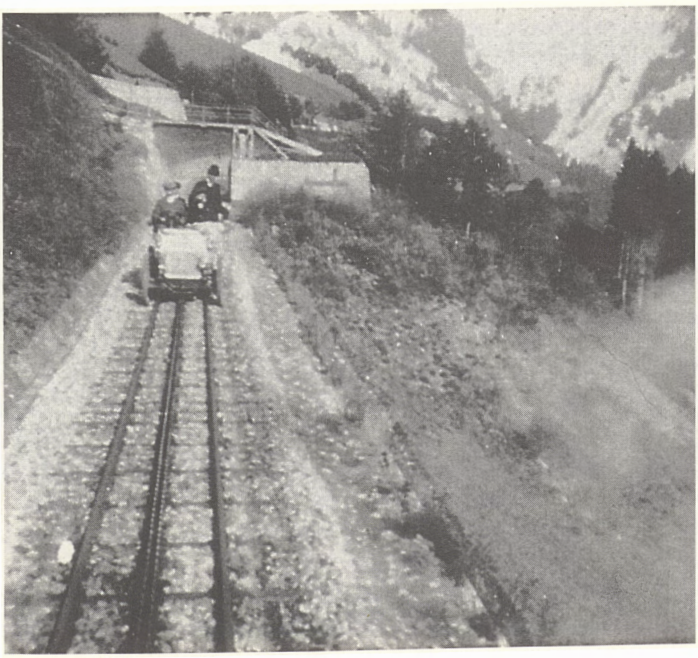
12.

13.

14.



15.



16.

»Sensational Films. Ascent of the Alps by Motor Car. Our photographic staff followed Captain Deasy on his 14 h.p. [horse power, d.Übers.] Martini climbing the cogwheel railway from Caux to Rochers de Naye. A higly picturesque, novel, and sensational series of pictures have been secured.

The films have arrived too late to enable us to give full details in this issue. Negatives are of excellent quality. Total length, from 500 to 700 feet. Standard Edison gauge.«

The Era (London), Samstag, 17.10.1903, S. 32, 4. Spalte, Werbung der British Mutoscope & Biograph Co., London.

Die Anzeigen der Mutoscope & Biograph beschreiben 35mm-Material, das bis heute nicht wiedergefunden wurde. Wie die Aufnahmen selbst belegen (siehe Bild 4 und 5), wurden die Dreharbeiten in zwei Bildformaten durchgeführt. Luke McKernan (NFTVA) gibt an, daß, wie in den USA, auch die englische Mutoscope & Biograph Company zu jener Zeit aufhörte, 68mm-Filme zu produzieren. Wenn man auch seit Ende 1902 keine *Biograph*-Vorführungen in diesem Format in Großbritannien mehr findet, scheint doch das Breitformat auf dem Kontinent noch über diesen Zeitpunkt hinaus benutzt worden zu sein (Brief an den Autor vom 9.2.1994).

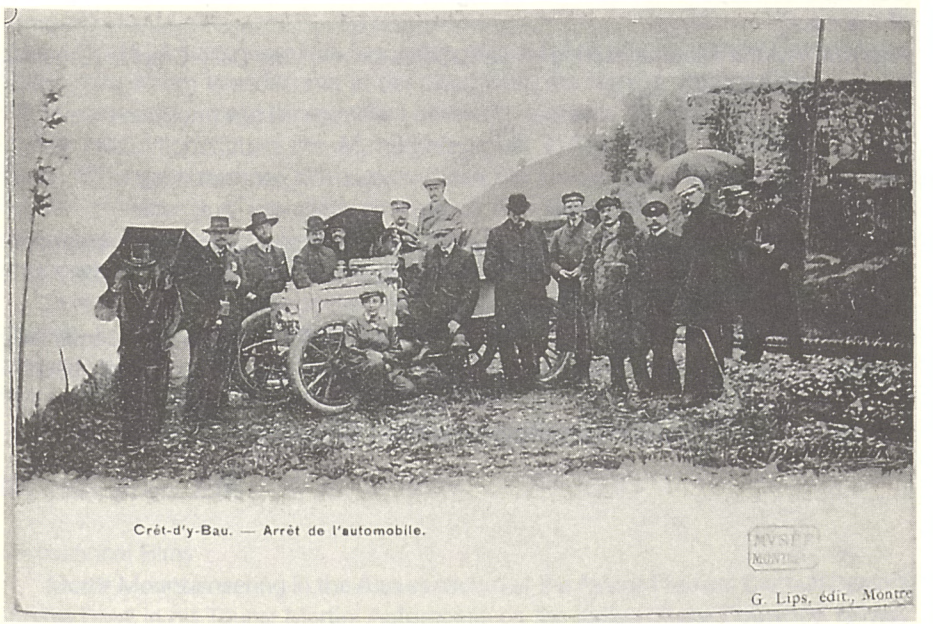
Die sportliche Glanzleistung

»A correspondent at Caux, near Montreux, says: – Captain Deasy's brief telegram a week ago announcing his successful ascent of the cog-wheel railway from Caux to the Rochers de Naye, gave no adequate idea of the sensational nature of the performance. Yesterday (Sunday) I had an opportunity of accompanying him on a second journey, and although, owing to the heavy snow falls [sic] on the upper slopes, it was impossible to cover more than a portion of the route, the section traversed provided sufficiently thrilling emotions, and, as it included as steep and as dangerous a course as any of the line, it amply proved, if proof were necessary, Captain Deasy's claim to have accomplished the whole trip.

We ascended from the Paux [sic, eigentlich Caux, 1.050m, d.Verf.] Palace Hotel a distance of 1 1/4 miles, to Cret d'Ybau [sic, eigentlich Crêt d'y Bau, 1.286 m], for about a mile of which the gradient is one in 4 1/2. The track is crossed by iron sleepers and covered with loose granite stones, so that is like running a newly metalled unrolled road. The width of the ballasted track is 6 ft. 9 in., and in many places it borders exactly on the edge of a precipice, running down with steeply sloping sides to a distance of upwards of 1.000 ft. The margin between the wheels of the car and the edge of the track was in most places little more than a foot, so that any mishap or mistake in the handling of the motor threatened disaster.

Captain Deasy drove a 14-18 h.p. Martini car which has been in use for touring in Switzerland for the past three months, and the only change of importance in

»La Martini de M. E. Cuénod. Automobile partant pour les Rochers de Naye. Octobre 1903. E. Fransioli, Opticien, Montreux«, reproduzierte Postkarte (vgl. Schmid 1967, S. 68).
(Der Martini von Herr E.Cuénod. Das Automobil, wie es nach Rochers de Naye aufbricht.)



»Crêt-d'y-Bau. – Halt des Wagens. G. Lips, édit., Montreux«, Postkarte aus der Sammlung René Koenig, Venthône.
Diese zwei bekannten Exemplare lassen die Vermutung zu, daß man mindestens zwei Postkartenserien des Ereignisses herausgegeben hat. Man bemerke, daß der Schweizer Besitzer des Martini, Ernest Cuénod, um der fotografischen Unsterblichkeit willen am Steuer sitzt.

connection with his feat was the fitting of a nine-toothed driving sprocket in place of the usual-gear-wheel [sic] with eleven teeth, the reduction in gearing, therefore, being remarkably slight. The car not only took Captain Deasy and myself up to the gradient of one in 4 1/2 with ease, but was even stopped and started again on the stiffest part of the slope without difficulty, although the loose stones flew out from beneath the wheels with the effort.

It was a thrilling sensation to travel, bumping over the sleepers at about six miles an hour to the terrific ascent, with little more than a foot outside the wheels and a precipice of great depth. Owing to the snowfall it was not possible to ascend beyond Cret d'Ybau [sic], but the descent was even more startling. Captain Deasy had as passengers M. Ernest Cuénod, who on the previous occasion drove the car down, M. Max de Martini, M. Eulenstein, and myself, and, as the car weights 19 cwt., there was a total weight of about 26 1/2 cwt., to be restrained by the brakes. To those in search of strong emotions it may be recommended to look down into the precipitous valleys as the car rounds a curve under such conditions, with the wheels bouncing on the sleepers of the railway and scattering the stones. But the brakes held firm, and were even strong enough to bring the car to a standstill on the stiffest part of the declivity. The complete ascent accomplished previously by Captain Deasy covered 3 1/2 miles, ascending 3.000 feet, and having for nearly two miles a gradient of 22 per cent., or 1 in 4 1/2. The steepest gradient is 23 per cent., in the long tunnel through the Col de Jaman, which is so dark that steering was extremely difficult, and the wheels of the car could hardly obtain a grip on the wet track. As a sensational feat of motoring drive is an extraordinary demonstration of daring and skill no less than a proof of the powers of the car.«

Anonym, »Motor Mountaineering. A Sensational Drive«, *The Daily Graphic* (London), Dienstag, 13.10.1903, S. 10.

Die Eisenbahnlinie

Zahnradbahnstrecke Glion – Rochers de Naye, dampfangetriebene Wagenkolonne. Bauzeit: 10. März 1891 bis 27. Juli 1892. Passagierzahlen: 1895: 42.377; 1900: 87.487; 1905: 122.205 (siehe Bettex 1913, S. 10).

Auf der oberen Station (1.970 m), nahe dem Gipfel oberhalb des Genfersees, konnte der Tourist vom Grandhotel von Rochers de Naye aus die Landschaft bewundern. Adolphe Jaques, Chefingenieur der Strecke und kaufmännischer Leiter der Gesellschaft von 1897 bis 1931, beteiligte sich an der Organisation des Unternehmens.

Der Forscher

»Major Henry Hugh Peter Deasy. Geboren in Dublin am 29. Juni 1866. Gestorben am 24. Januar 1947. Sohn des RT. Hon. [Right Honorable (Sehr Ehrenwerter)] Rickard Deasy, P.C. [Privy Councillor? (Geheimer Rat)], Lord Justice of Appeal (oberster Richter am Berufungsgericht) (Irland), heiratet 1901 Dolores (geborene Hickie). Schulzeit in Bournemouth und Dublin. 1888 zu den *16th Lancers* einberufen. 1897 Abschied genommen. 1896 Beginn von Forschungsarbeiten im westlichen Tibet. Erhält die *Founder's Gold Medal* der *Royal Geographical Society* für die Forschung und Landvermessungsarbeit in Zentralasien während zweier fast drei Jahre dauernden Expeditionen. Stellt 1903 einen Weltrekord mit der Fahrt eines 14 PS Wagens von Caux nach Rochers de Naye in der Schweiz auf.
Veröffentlichungen: *In Tibet and Chinese Turkestan* (1901); *The Problem of Road Traffic: Its Solution* (1914).
Adresse: Cnoc Na Faire, Carrigahorig, via Birr, Eire (Irland).«
(*Who Was Who 1941-1950*).

Im Jahre 1904, anläßlich der Coupe Rochet-Schneider, bildete Deasy ein Team mit Max de Martini auf einem Martini 16 CV, der das Rennen gewann. Am Rennen beteiligt war noch ein zweiter Martini 16 CV, der von Cuénod und Dardel gefahren wurde (siehe Schmid 1967, S. 61-62).

Der Wagen

»Das Jahr 1903 sollte mit dem Bau einer neuen Fabrik in Saint-Blaise (französische Schweiz) zu einem Wendepunkt in der Geschichte des Hauses werden. Diese war für die Serienherstellung von Fahrgestellen bestimmt, während die Motoren noch bis 1917 in den Produktionsstätten der Muttergesellschaft in Frauenfeld hergestellt wurden. Dieses Glücksjahr zeichnet sich zudem durch die Erneuerung des Lizenzvertrags mit Rochet-Schneider aus, vor allem aber durch den Einbau bei einigen Modellen von gesteuerten Ventilen, die ein besseres Füllen der Verbrennungskammer erlaubten als bei herkömmlichen Modellen [...].« (Friedli 1993).

In diesem Jahr produzierte die Fabrik erstmals mehr als 100 Autos (ebenda, S. 15). Über die Ereignisse in Rochers de Naye schreibt der Autor: »Martini wurde so › Europas höchste‹ Automarke, und diese Leistung bescheinigte auf eklatante Weise die Robustheit und Stärke dieses Wagens.« (ebenda, S. 18).

Der Kinematograph (II)

»Sensational Films

Motor Mountaineering in the Alps as shown at the Palace Theatre. CAPTAIN DEASY'S DARING DRIVE in his Tourist Martini Automobile on the ballast of the Cogwheel railway

from Caux to Rochers de Naye, above the lake of Geneva. A Unique Motoring Feat. A Sensational Mountain Ascent. A Picturesque Panorama of Alpine Scenery. Standard Gauge Film £ 1.1s. Od. per Fifty Feet. Total length, 620 ft. A satisfactory length can be made up showing best parts of ascent and descent, of 150 ft.«

The Era (London), Samstag, 24.10.1903, S. 30, 4. Spalte, Anzeige der British Mutoscope & Biograph, London.

Danksagungen

Dieser Beitrag entwickelt Teile eines kurzen Artikels, der 1993 erschien: Roland Cosandey, »Automobile, train et caméras ou la mesure du paysage. Mutoscope & Biograph Co. in Switzerland, 1903«, in *Ciné-Bulletin* (Zürich), Nr. 217, November 1993, S. 18-19 (französischer Text), S. 19-20 (deutscher Text).

Unsere Arbeit wurde von folgenden Personen bereichert, denen herzlich gedankt werden soll: Stephen Bottomore (London), Florence Huber (Lausanne), Walter Jenelten (Montreux), René Koenig (Venthône), Caroline Neeser (Bibliothèque de la Ville, La Chaux-de-Fonds), Jean-Marie Pastor (Genf), Donald Swift (Stockport), Mme Piguet und Michel Sentis (Caux, Réarmement moral).

Wir hätten diesen Artikel nicht ohne die unermüdliche Hilfe und die große Fachkompetenz von Luke McKernan (NFTVA, London) schreiben können.

Die hier reproduzierten Photogramme stammen von der 35-mm-Umkopierung der Filme der »Schultze Collection of 68mm Mutoscope and Biograph films«, National Film and Telvevision Archive, London.

(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)

Quellenverzeichnis

a) Zeitgenössische Presseberichte
(in der Reihenfolge ihres Erscheinens):

»Automobile Feat«, in *The Times*, 6.10.1903, S. 4

»Aux Rochers de Naye«, in *Feuille d'avis de Montreux* (FAM), Mittwoch, 7.10.1903

»Aux Rochers de Naye en automobile«, in *FAM*, Freitag, 9.10.1903

»En automobile aux Rochers de Naye«, in *Journal des Etrangers* (JdE), Samstag, 10.10.1903, S. 5

»En automobile aux Rochers de Naye«, in *FAM*, Dienstag, 13.10.1903

»Motor Mountaineering. A Sensational Drive«, (London), in *The Daily Graphic*, Dienstag, 13.10.1903, S. 10

»Uphill Work. Captain Deasy's Motor Climb«, (2 Abbildungen), in *The Daily Graphic*, Donnerstag, 15.10.1903, S. 8

»En automobile aux Rochers de Naye. 2.045 mètres«, in *JdE*, Samstag, 17.10.1903, S. 3

»Sensational Films. Ascent of the Alps by Motor Car«, in *The Era* (London), Samstag, 17.10.1903, S. 32, 4. Spalte

E.K. »Un record automobile«, (3 Abbildungen), in *La Patrie suisse, journal illustré* (Genf, halbmonatliche Zeitschift), Nr. 263, Mittwoch, 21.10.1903, S. 252-253

ohne Titel, in *The Era*, Samstag, 24.10.1903, S. 30, 4. Spalte

b) Filmgeschichte

Gordon Hendricks, *Beginnings of the Biograph. The Story of the Invention of the Mutoscope and the Biograph and Their Supplying Camera, The Beginning of the American Film*, New York, 1964

Franz Paul Liesegang, *Dates and Sources. A Contribution to the History of the Art of Projection and to Cinematography*, herausgegeben und übersetzt von Hermann Hecht, The Magic Lantern Society, London, 1986

c) Automobilgeschichte

Raynald G. Friedli, *Automobiles Martini, Saint-Blaise (Suisse)*, Selbstverlag, Saint-Blaise, 1993

Jean Fondin, *L'automobile. Un demi-siècle d'histoire*, Mondo, Lausanne, 1986, S. 122-123

Ernest Schmid, *Automobiles suisses des origines à nos jours*, Editeurs du Château de Grandson, Grandson, 1967, S. 59-72

Alfred Waldis, *Le Musée suisse des transports*, Silva, Zürich, 1974, S. 46

d) Geschichte des Tourismus in Montreux

Gustave Bettex, *Montreux*, Matty, Montreux, 1913

Philippe Mottu, *Caux de la Belle époque au Réarmement moral*, La Braconnière, Neuchâtel, 1969

René Koenig, Albert Schwab-Courvoisier, *Vevey-Montreux photographiés par nos aïeux. 246 photographies anciennes*, Payot, Lausanne, 1973, S. 180-183

Karl Wobmann (Hg.) *Touristikplakate der Schweiz. Tourism Posters of Switzerland, 1880-1940*, AT Verlag, Aarau/Stuttgart, 1980, S. 120-133

Elisabeth Breguet, *100 ans de photographie chez les Vaudois 1839-1939*, Payot, Lausanne, 1981

Livre de compte, débours du concierge 1 novembre 1902 [- décembre 1903], Archives du Palace-Hôtel de Caux, Réarmement moral, Mountain House, Caux

e) Eisenbahngeschichte

Edgar Styger, Robert Widmer, Jean-Charles Kollros, *A l'assaut du roc de Naye. Territet-Glion, Glion-Naye, Montreux-Glion*, MOB, Montreux, 1985

f) Biographien

»Major Henry Hugh Peter Deasy«, in *Who Was Who 1941-1950*

»Major H.H.P.Deasy. Explorer and Motorist«, in *The Times*, 5.2.1947, S. 7 (Nachruf)

»Friedrich von Martini«, *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Band 4, 1928, S. 680

1 Roland Cosandey verwendet hier den in den zeitgenössischen Katalogen üblichen Begriff des ›plein air‹, der mit ›im Freien‹ wiedergegeben werden kann; mit ›catégorie de plein air‹ sind die ›Freiluft-Aufnahmen‹ gemeint, ein im Deutschen damals nicht üblicher Begriff. Man verwendete lieber Ausdrücke wie ›Naturaufnahme‹ oder ›Reisebilder‹.[d. Übers.]

2 Jean-Claude Seguin et al., [Les films Lumière], Katalog in Vorbereitung.
Henri Bousquet, Riccardo Redi, *Pathé Frères. Les films de la production Pathé. I film della produzione Pathé (1896-1914)*, Band 1: [1896-1906], Florenz, 1992 (Quaderni di cinema, Nr. 37, Januar-März, 1988).
Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896-1914*, Band 1: 1907-1908-1909, Band 2: 1910-1911, beim Autor, o.O. [Bures-sur-Yvette], 1993 und 1994.
Paolo Cherchi Usai, »Société Française des Films et Cinématographes Eclair (1907-1919). A checklist«, in *Griffithiana* (Gemona), Nr. 44/45, Mai-September 1992, S. 28-88.
Youen Bernard, *L'Eclipse. L'histoire d'une maison de production et de distribution cinématographique en France, de 1906 à 1923*, Université Paris VIII, Magisterarbeit im Fach Filmwissenschaft, 1992-1993, unveröffentlichtes Manuskript. Wir danken dem Autor, der uns seine Arbeit zur Kenntnis brachte.
Aldo Bernardini (Hg.), *Archivio del cinema italiano*, Band 1: *Il cinema muto 1905-1931*, Associazione nazionale industrie cinematografiche e audiovisive (ANICA), Roma, 1991.
Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchhandlung Winterberg, München, 1991.
Unsere Überlegungen basieren auf dem Studium der Joye-Sammlung (National Film and Television Archive, London); siehe Roland Cosandey, *Welcome home, Joye! Film um 1910. Aus der Sammlung Joseph Joye* (NFTVA, London), Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main, 1993 (*KINtop Schriften* 1), S. 53-83.

3 Frédéric Delmeulle, »Gaumont: du dépaysement à l'enseignement, du film de voyage au film géographique. Balade helvète en six étapes«, in Thierry Lefebvre, Laurent Mannoni (Hg.), *L'année 1913 en France*, Paris, 1993 (*1895*, Sondernummer), S. 297-302.
Natürlich liegt uns der Gedanke fern, der Reisefilm sei nun endlich entdeckt! Wie man weiß, war das Genre Gegenstand einer narratologischen Untersuchung und einer Studie über verschiedene Formen der Filmvorführungen im amerikanischen Kontext (Raymond Fielding, Charles Musser).
Unter den letzten veröffentlichten Arbeiten wollen wir folgende zitieren: X. Theodore Barber, »The Roots of Travel Cinema. John Stoddard, E. Burton Holmes and the Nineteenth-Century Illustrated Travel Lecture«, in *Film History* (London), Band 5, Nr. 1, 1993, S. 68-84, sowie Tom Gunning, »›The Whole World Within Reach‹: Travel Images without Borders«, und David Levy, »Sentimental Journey of the Big-Eyed Sightseer,« in Roland Cosandey, François Albera (Hg.) *Cinéma sans frontiers / Images across Borders. Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial, 1896-1918*, Payot, Lausanne / Nuit blanche, Québec, 1995.

4 Siehe Tom Gunning, ebenda, und Guido Convents, *Préhistoire du cinéma en Afrique 1897-1918. A la recherche des images oubliées*, Organisation catholique internationale du cinéma et de l'audiovisuel (OCIC), Brüssel, 1896, S. 88.

5 Eine Beschreibung der in der Schweiz gedrehten Lumière-Aufnahmen findet sich in Roland Cosandey, »Le catalogue Lumière (1896-1907) et la Suisse. Eléments pour une filmographie nationale«, in *1895* (Paris), Nr. 15, Dezember 1993, S. 3-30.
Die Rheinfall-Bilder und wahrscheinlich viele der Schweizer Lumière-Filme wurden vom Kameramann Constant Girel gedreht und nicht von Eugène Promio, wie man immer behauptet hat. Siehe hierzu J.C. Seguin et al., [Les Films Lumière], in Vorbereitung.
Zwei Edison-Filme wurden anläßlich des 3. internationalen Domitor-Kolloquiums (New York 1994) gezeigt: SCENE IN THE SWISS VILLAGE AT PARIS EXPOSITION, Edison, Copyright vom 29. August 1900, 102 Fuß; SWISS VILLAGE, NR. 2, Edison, Copyright vom 29. August 1900, 120 Fuß (Library of Congress, Paper Print Collection, 35mm Kopien). Die im Jahre 1900 von Pathé gedrehten Filme des Schweizer Dorfes sind 20 Meter lang; UNE RUE DU VILLAGE SUISSE (Nr. 443), DANS LA MONTAGNE (Nr. 444), POSTE FÉDÉRALE (Nr. 445), LA PLACE DU VILLAGE (Nr. 446), siehe Bousquet/Redi,

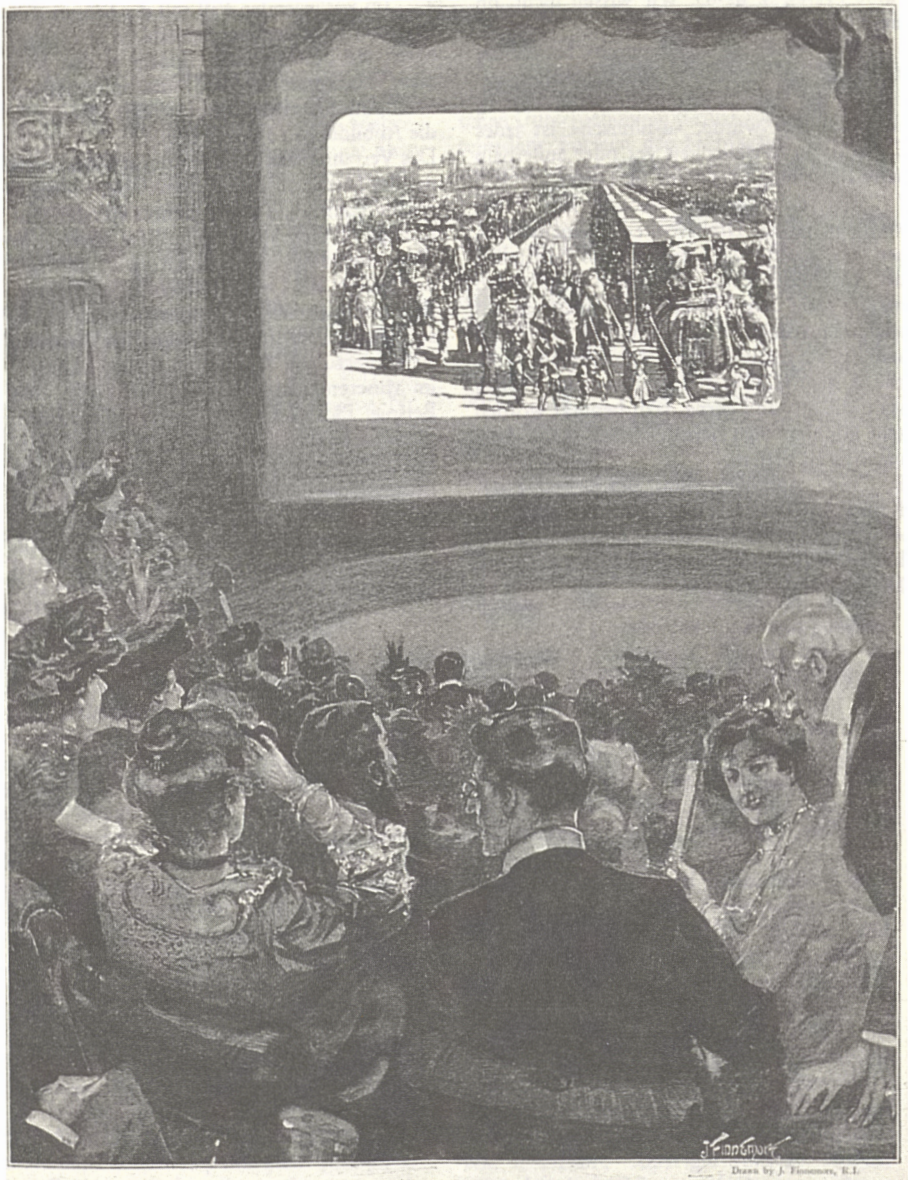
Pathé Frerès, S. 62-63. Wir wissen nicht, ob diese Filme präserviert sind.

6 Der Ausdruck »profilmisch« bezeichnet im Vokabular der *Ecole de filmologie* alles, was sich vor der Kamera befunden hat und von ihr aufgenommen wurde, »a-filmisch« ist jedes Element der Wirklichkeit vor oder außerhalb jeder Beziehung zum Film. [d. Übers.]

7 Der naturgegebene Ablauf läßt daran zweifeln, daß die Dreharbeiten an einem einzigen Tag stattfinden konnten. Das Feststellen der Anzahl der Kameras, die sich eingefunden hatten, dient dem Versuch einer positiven Bestätigung; jedoch soll der Zweifel nicht vollständig ausgeräumt werden, denn am Vorabend, dem 11. Oktober, fanden einige Proben statt, die gut und gerne dazu benutzt worden sein könnten, sich bereits vorher einige Aufnahmen zu sichern.

8 Eine Abbildung und Beschreibung der Kamera findet sich in Laurent Mannoni, »Whither wilt thou lead me? En suivant l'ombre de Will Day«, *Cinémathèque* (Paris), Nr. 6, Herbst 1994, S. 176/177.

9 Im vorliegenden Fall soll der Schnitt den Parcours nicht verlängern, sondern er synthetisiert die Beschreibung, indem er den Moment herausnimmt, der, vom informativen Standpunkt aus betrachet, tote Zeit wäre (siehe die Abbildungen 3-4 und 5-6).
Das Verfahren des unsichtbaren Schnitts ist eines der Merkmale des *phantom ride*, wie zahlreiche Aufnahmen dieses Genres von der Mutoscope & Biograph zeigen; diese nutzen vor allem die Möglichkeit, durch die Dunkelheit der Tunnel die Diskontinuität zu kaschieren. Ihre offensichtlich monolithische Länge kann so zwischen 60 und 190 Sekunden variieren; siehe hierzu die 35mm-Kopien der Biograph im Museum of Modern Art (New York), zum Beispiel [SCENE FROM FRONT OF A TRAIN], [SCENE OF A TRAIN ALONG EDGE OF SEA] oder [TRAIN TRIP IN THE WEST], die anläßlich des dritten Domitor-Kongresses im Sommer 1994 gezeigt wurden. Das Erscheinen einer Geschichte der British Mutoscope & Biograph von Richard Brown und Barry Anthony ist bereits angekündigt.



Drawn by J. Finnemore, R.I.

DURBAR PICTURES HAVE BEEN THE GREAT ATTRACTION AT THE HIPPODROME DURING THE WEEK

Black and White, 31. Januar 1903, S. 153.

STEPHEN BOTTOMORE

»An Amazing Quarter Mile of Moving Gold, Gems and Genealogy«

Die Filmaufnahmen des *Delhi Durbar* von 1902/03

Die Vorsehung schuf die Maharadschas, um
der Menschheit ein Schauspiel zu bieten.
(Rudyard Kipling)[1]

Wie jedes Gebiet der Geschichte hat auch die Filmgeschichte ihre blinden Flecken. Der wohl wichtigste Bereich, den die Forschung zum frühen Film übersehen hat, ist jenes weite, konturenlose Feld, das wir *non-fiction* nennen. Die Ignoranz geht so weit, daß selbst die *high-lights*, d.h. die im Hinblick auf weltweite Verbreitung und Kassenerfolg bedeutenderen *non-fiction*-Produktionen in den Handbüchern selten Erwähnung finden.

Die meisten der herausragenden *non-fiction*-Filme berichteten von großen Nachrichtenereignissen: von Kriegen, Katastrophen, politischen Vorkommnissen und Zeremonien. Dazu zählten Filme vom Burenkrieg, vom Russisch-Japanischen Krieg, vom Thronjubiläum Königin Viktorias und von diversen königlichen Hochzeiten und Krönungen. Weltweit erschienen solche Filme immer wieder in Berichten über die Filmprogramme der Wanderschausteller. Oft wurden sie als die Attraktion angekündigt, noch vor den *fiction*-Filmen oder diesen ebenbürtig. In dieser Hinsicht sind die »Aktualitäten-Berichte« eine wichtige Ausnahme von der allgemeinen Regel für das Gros der frühen Kinoperiode (und danach), der zufolge der Spielfilm die *non-fiction*-Filme in der Gunst des Publikums übertrumpft.

Von all den gefilmten Ereignissen des frühen Kinos sind die sogenannten *Delhi Durbars* besonders geheimnisumwittert. Es besteht allgemeine Unkenntnis darüber, was die *Durbars* eigentlich waren, warum sie veranstaltet wurden, ja sogar ob und wie sie gefilmt wurden. Tatsächlich sind zwei *Durbars*, nämlich 1902/03 und 1911, von mehreren Filmgesellschaften ausgiebig gedreht worden. Die exotischen Bilder juwelenbeladener indischer Prinzen, kolonialer Würdenträger und endloser Prozessionen sah das Publikum der ganzen Welt. In einigen Kinos liefen die Farbfilme vom *Durbar* des Jahres 1911 über ein Jahr lang.

In zwei Beiträgen will ich Produktion und Vorführung dieser *Durbar*-Filme darstellen und einige Fragen diskutieren, die sich aus diesen Filmen für die frühe Aktualitätenfilmproduktion ergeben. Die beiden Durbars fanden im Ab-

stand von nur neun Jahren statt, aber in dieser kurzen Zeit hatte sich der Charakter gefilmter Aktualitäten grundlegend geändert: Der *Durbar* von 1911 wurde zu Beginn der Wochenschau-Ära veranstaltet und von ganzen Teams professioneller Kameramänner gefilmt, während den *Durbar* von 1902/03 Amateurfilmer drehten (unter ihnen Fotografen und sogar ein Priester).

In diesem Beitrag will ich die Filmaufnahmen des früheren *Durbar* und die Vorführungen einiger dieser Filme behandeln. Zuvor jedoch eine Erläuterung zum Terminus *Durbar* von dem Historiker Andrew Robinson:

> Das ursprünglich persische Wort *Durbar* wurde von den Mogul-Fürsten in Indien eingeführt. Es umfaßt das ganze Leben am Hof eines Herrschers. Im großen Stil wurde der *Durbar* vom britischen *Raj* in Delhi, der alten Mogul-Hauptstadt adaptiert: zuerst 1877 zur Proklamation Königin Viktorias als Kaiserin von Indien (obwohl sie persönlich gar nicht kam), dann 1903 zur Krönung Edwards VII. zum Kaiser von Indien (er wurde von seinem Bruder, dem Herzog von Connaught vertreten) und schließlich 1911 zur Kaiserkrönung von König George V. (der persönlich anreiste und als einziger britischer Monarch Indien vor 1947 besuchte).[2]

Es war Lord Curzon (Vizekönig Indiens von 1899 bis 1905), der den *Durbar* von 1903 plante und organisierte. Seine Hauptziele waren im wesentlichen dieselben wie bei den anderen beiden *Durbars*. Einmal hoffte er, das Ausland mit der Entfaltung britischer Macht in Indien zu beeindrucken und den Briten selbst das *Empire* und seine Verantwortung vor Augen zu führen.[3] Aber er verfolgte auch Ziele in Indien selbst: Er wollte die britische Rolle als Stifter der Einheit Indiens hervorheben, indem er Kolonialbeamte, indische Prinzen und gewöhnliches Volk aus den verschiedensten Teilen des Subkontinents zusammenbrachte.

Es wird manchmal vergessen, daß Großbritannien die direkte Herrschaft über ganz Indien niemals ausübte und auch nicht anstrebte. Selbst auf dem Höhepunkt der britischen Kolonialherrschaft lagen etwa 40 % des Territoriums mit einem Viertel der Gesamtbevölkerung in rund 500 sogenannten *Native States*, die von ihrem *Rajah*, *Nizam*, *Gaekwar* oder einem anderen adeligen Herrscher regiert wurden. Die Briten boten diesen Staaten militärischen Schutz; im Gegenzug legten diese ihre Außen- und Sicherheitspolitik in die Hände der europäischen Macht.[4] Hier war der britische Monarch (bekannt als *King-Emperor* oder *Queen-Empress*) die höchste Autorität in ganz Indien, die *Native States* eingeschlossen. Diesem höchsten Herrscher gegenüber zeigten selbst gewöhnliche Inder Loyalität, die den Briten in Indien sonst gleichgültig gegenüberstanden.[5] Die indischen Prinzen taten es gewissermaßen aus Eigeninteresse. Die *Durbars* erlaubten der Kolonialmacht, diese Herrscher dazu zu bringen, daß sie ihre Ergebenheit demonstrierten und zugleich sahen, daß ihre Mitregenten desgleichen taten.

Während der *Durbar* von 1877 größtenteils ein offizielles Ereignis gewesen war, wollte Lord Curzon für 1903 eine populäre Attraktion für die Massen veranstalten. Im September 1902 sagte er in einer Rede: »Ich habe versucht, Vertreter aller führenden Klassen des Gemeinwesens aus jedem Teil Indiens auf dem bevorstehenden *Durbar* zu versammeln. Ich möchte daraus eine öffentliche Feier machen, die nicht nur von den offiziellen Repräsentanten begangen wird.«[6]

Die *Durbar*-Veranstaltungen der Jahreswende 1902/03 wurden das ganze Jahr vorher mit so großem Aufwand vorbereitet, daß die Presse von einer »Curzonation« sprach, die Delhi und Umgebung veränderte. Einige kritisierten das Ganze als Geldverschwendung, aber die meisten Europäer und gutsituierten Inder waren begeistert. So ausgedehnt war das *Durbar*-Gelände, daß eine sieben Meilen lange Eisenbahnlinie und elf Meilen Straßen gebaut wurden, um die 173.000 Besucher durch das Areal zu befördern. Das Halbrund des sogenannten Amphitheaters des *Durbar* bildete das Zentrum einer Ebene, über die viele Zeltlager verstreut lagen: das *Camp* des Vizekönigs, das des Chefkommandeurs, das *Assam Camp* usw. Es gab sogar ein eigenes E-Werk, um die 13.000 Bewohner der Zeltlager mit Licht zu versorgen, und ein riesiges Festzelt zeigte die bis dato größte Ausstellung indischer Handwerkskunst.[7] Das Programm der auf zehn Tage verteilten Ereignisse begann am 29. Dezember 1902. Es umfaßte Sport, Musik und Wettbewerbe – neben den Hauptzeremonien, die Curzon entworfen hatte; dazu zählten eine Truppenparade von 34.000 Mann, eine feierliche Amtseinführung, ein Staatsball und ein Empfang für die einheimischen indischen Herrscher.

Die gewaltigen Dimensionen und farbenprächtigen Kostüme des Zeremoniells geboten Ehrfurcht und hinterließen bei vielen Beobachtern einen überwältigenden Eindruck. Der Eröffnungsfestzug, dem am 29. Dezember in den Straßen Delhis eine Million Zuschauer beiwohnten, beeindruckte wohl mit am meisten. Eine Zuschauerin, Gertrude Bell, beschrieb ihn als »die prächtigste *show*, die man sich nur vorstellen kann«. Sie hob die Orgie der Farben hervor, die bemalten Elefanten und die indischen Prinzen, geschmückt mit Perlen so groß wie Drosseleier.[8] Die spätere Wochenschau-Redakteurin Valentia Steer schrieb, daß der *Gaekwar* von Baroda ein »Brustschild aus Diamanten im Wert von einer Million Pfund Sterling« trug, und fügte hinzu:

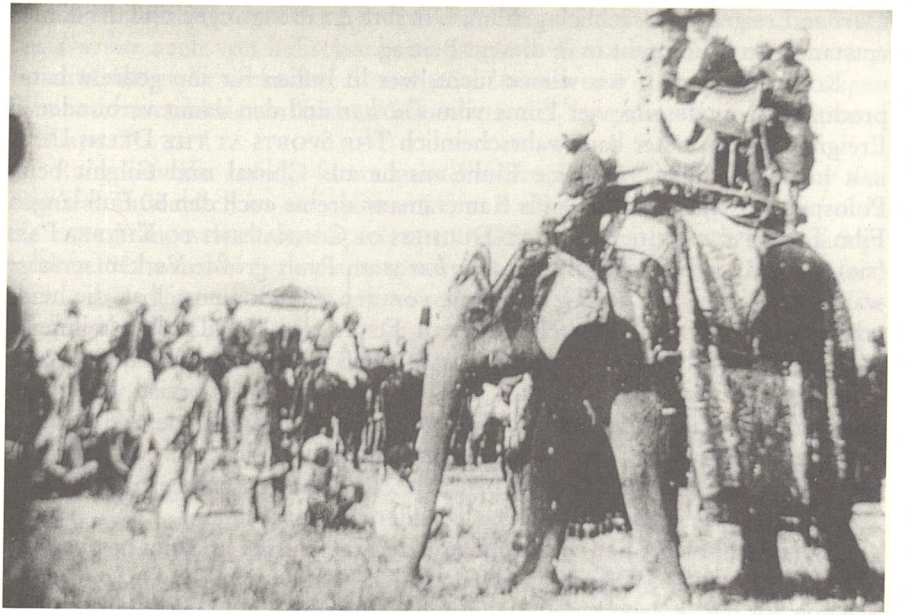
> Es fehlen die Worte, um Glanz und Herrlichkeit der großartigen Szenerie bei der Eröffnung des *Durbar*-Festzugs annähernd wiedergeben zu können. Es bot sich ein niemals zuvor geschautes Panorama der Pracht des Ostens und der Macht des Westens, und jedes Sprachbild, das die Feder malen kann, ist nichts weiter als ein armselig dürrer Bericht von einem Ereignis, das im Gedächtnis aller, die dabeigewesen sind, bis zu ihrem Tode weiterleben wird.[9]

Daß es unmöglich sei, dieses fabelhafte Ereignis in irgendeinem Medium angemessen zu beschreiben oder aufzuzeichnen, war ein allgemein verbreitetes Gefühl. In einem eigenen *Camp* waren an die 70 Presseleute untergebracht, und ein Beobachter, Mortimer Menpes, fand heraus, daß sie Worte und ganze Sätze voneinander abschrieben, um dem Ereignis Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Er bemerkte Künstler, die über das »Farbenspiel« der vorbeiziehenden Prozessionen stöhnten, weil sie es für unmöglich hielten, sie in Farbe festzuhalten, von Schwarz-weiß ganz zu schweigen.[10]

Um das einzigartige Ereignis einzufangen, waren viele Zuschauer ständig am Knipsen. Eine Beobachterin schrieb in ihr Tagebuch: »Jeder Dritte hatte einen Fotoapparat und machte Schnappschüsse, so schnell er oder sie nur konnte.« Menpes erwähnt eine ältere Frau, unterwegs zum *Durbar*, deren Gepäck »einzig und allein aus Kodakfilmen bestand«, und er schloß daraus: »Der Kodak-Teufel schien sämtliche Besucher Delhis heimgesucht zu haben. Ruhige und würdevolle Leute schreckten vor nichts zurück, nur um eine gute Aufnahme zu bekommen.« Unter diesen Enthusiasten war ein Priester, der sein Objektiv mal hierhin, mal dorthin richtete und für seine Fotos anderen einfach die Sicht nahm, sowie »eine amerikanische Globetrotterin, welche Maharadschas darum bat, inoffiziell für ein Porträt zu posieren.«[11] Tatsächlich findet man auf Fotografien des *Durbar* viele Teilnehmer, die mit Handkameras ›bewaffnet‹ sind.

Bourne & Shepherd, die berühmte indische Fotofirma, bekam den Auftrag für den offiziellen Bildbericht vom *Durbar*. Andere Berufsfotografen aus Indien waren ebenfalls an der Arbeit, darunter S. H. Dagg aus Allahabad, F. Bremner aus Lahore und G.W. Lawrie & Co. aus Lucknow.[12] Dazu kam noch der Fotograf James Ricalton mit einer ganzen Gruppe von Kollegen, um den *Durbar* für die Stereoskop-Gesellschaft Underwood & Underwood festzuhalten. Zu diesem Zweck ließ er eine sechs Meter hohe Plattform errichten, »geschmückt mit Wimpeln und englischen und amerikanischen Flaggen«, die gegen die wogenden Besuchermassen abgesichert werden mußte. (Einige Fotos lassen Ricalton erkennen, wie er auf seiner Kameraplattform hockt.)[13]

Die Kameras der Fotografen standen im Wettstreit mit einer neuen Art von Kamera, die die Aufmerksamkeit einiger Besucher erregte. Menpes vernahm nicht nur das Klicken der Fotoapparate, sondern erwähnte auch das »Surren des Kinematographen«, und das *British Journal of Photography* vermerkte: »Eine ganze Batterie von Fotokameras und Kinematographen nutzte jede der Veranstaltungen aus, bei denen genug Licht für die Aufnahmen vorhanden war.«[14] *Blackwood's Magazine* bezweifelte jedoch, daß selbst ein so akkurates Aufzeichnungsgerät wie die *Biograph*-Filmkamera dem *Durbar* angemessen sei:



CORONATION DURBAR AT DELHI, R.W. Raul, 1902 (NFTVA N. 147).

> Die modernen naturwissenschaftlichen Erfindungen werden die Sprachbilder der Sonderkorrespondenten um das Diorama des *Biograph* ergänzen: Keine fotografische Technik wird die strahlende Szenerie in Delhi auch nur annähernd wiedergeben ... Wie können die Bilder des Bioskops oder des Kinematographen, denen jede Farbe fehlt, etwas anderes liefern als einen blassen und geisterhaften Abglanz der außergewöhnlichen Prozession, bei der über zwei Stunden lang die noch existierenden, lebenden Relikte des alten Indien über den Schauplatz strömten, zur Musik von Militärkapellen, schmetternden Trompeten, gellenden Flöten, zu Trommelwirbeln und alten traditionellen Kriegsgesängen und Siegesliedern? Die goldgeschmückten Elefanten, die Kamelstaffeln mit ihrem scharlachroten Schmuck, die Speerträger mit ihren bunt bemalten Schilden, die silbernen und goldnen Wagen der Prinzen, und die enormen Häuser auf Rädern, gezogen von Elefantengespannen – das war ein Anblick zum Schauen und Staunen, den keine noch so ausgefeilte Beschreibung und auch nicht die farbenlose Genauigkeit der Fotografie wiedergeben kann.[15]

Doch einige ließen sich von diesem defätistischen Gerede nicht abhalten. Wenn irgendein Medium zur Wiedergabe dieses Ereignisses prädestiniert war, dann die bewegten Bilder des Films. Einige Firmen und Einzelpersonen haben die

Durbar-Ereignisse tatsächlich gefilmt. Um ihre Anstrengungen und die daraus entstandenen Filme geht es in diesem Beitrag.

Robert W. Paul – wir wissen nicht, wer in Indien für ihn gedreht hat – produzierte mindestens vier Filme vom *Durbar* und den damit verbundenen Ereignissen. Als erster kam wahrscheinlich THE SPORTS AT THE DELHI DURBAR heraus, in dem »seltsame Einheimische aus Chitral und Gilghit beim Polospiel zu sehen sind.«[16] Pauls Kameramann drehte auch den 50 Fuß langen Film THE VISIT OF THE DUKE AND DUCHESS OF CONNAUGHT TO KHYBER PASS (sic) – der Besuch fand nach dem *Durbar* statt. Pauls größte Verkaufserfolge waren wahrscheinlich seine zwei Filme von den Zeremonien selbst, die beide erhalten sind: CORONATION DURBAR OF DELHI, der aus drei Einstellungen besteht, und THE DELHI DURBAR, eine 240 Fuß lange Aufnahme der Prozession vom 29. Dezember, die Pauls Katalog mit den Worten preist: »In ergreifendster Weise führt dieser Film, eine großartige Wiedergabe des herrlichsten Festzugs unserer Zeit, dem hiesigen Betrachter die Pracht unserer östlichen Dominions vor Augen. Nicht weniger als 210 Elefanten nahmen an der Prozession teil [...] ein Meilenstein der lebenden Photographie.«[17]

Gaumont brachte nur einen Film von den Ereignissen in Delhi heraus: THE DELHI DURBAR (165 Fuß) zeigt ebenfalls den Festzug vom 29. Dezember (im Katalog auf den 1. Januar datiert). Das Negativ traf Ende Januar in der Gaumont-Zentrale ein. Es wurde entwickelt und kopiert und im *British Journal of Photography* beschrieben: »Man sieht in tiefer Perspektive, wie sich der Festzug auf die Kamera zubewegt und vor ihr eine Wendung nach rechts macht...«. – Wer hat diesen Film für Gaumont aufgenommen? In der Ankündigung steht: »Unser Kameramann war von Seiner Exzellenz dem Vizekönig zum offiziellen Bildberichterstatter ernannt worden, so daß er natürlich jedes erdenkliche Privileg nutzen konnte.«[18] Bourne & Shepherd waren die offiziellen Fotografen des *Durbar*. Auf einem Foto von ihrem Aufnahmeteam ist neben den Kameramännern und Fotokameras eine Filmkamera zu sehen (möglicherweise eine *Prestwich*). Daraus ist zu schließen, daß Bourne & Shepherd den *Durbar* für bzw. mit Gaumont gefilmt haben. Laut Gaumont-Katalog sicherte der offizielle Status den Kameramännern eine im Vergleich zu allen anderen »bessere Aufnahmeposition«, und ihr »privilegierter Standpunkt« ermöglichte einen »einzigartigen Film, der alle nichtoffiziellen Aufnahmen bei weitem übertraf«.[19] Offizielle Unterstützung bei ihren Aufnahmen reklamierten allerdings noch zwei weitere Filmgesellschaften (siehe unten). Gaumonts Firmenkatalog vermerkt weiter über den Film, er sei »ganz ohne Kameraschwenk, verwerflicherweise ein so hervorstechendes und unangenehmes Merkmal vieler vergleichbarer Filme«. Hier wurde möglicherweise aus der Not eine Tugend gemacht: Wahrscheinlich hatten Bourne & Shepherd für ihr Stativ keinen Schwenkkopf (im Unterschied zu Paul und zu Warwick) und trieben so für ihre Filmaufnahmen keinen größeren Aufwand. Während sie jede Menge Fotos machten, findet sich nur dieser eine *Durbar*-Film im Gaumont-Katalog.

Der Filmhistoriker Firoze Rangoonwalla berichtet, daß es Filmaufnahmen des *Durbar* auch von indischer Seite gab: Save Dada, ein Fotograf, der auch Fotoausrüstungen verkaufte, filmte beim *Durbar* und ging später mit seinen Filmen in verschiedenen Städten Südindiens auf Tournee, u.a. in Madras und Kolhapur.[20]

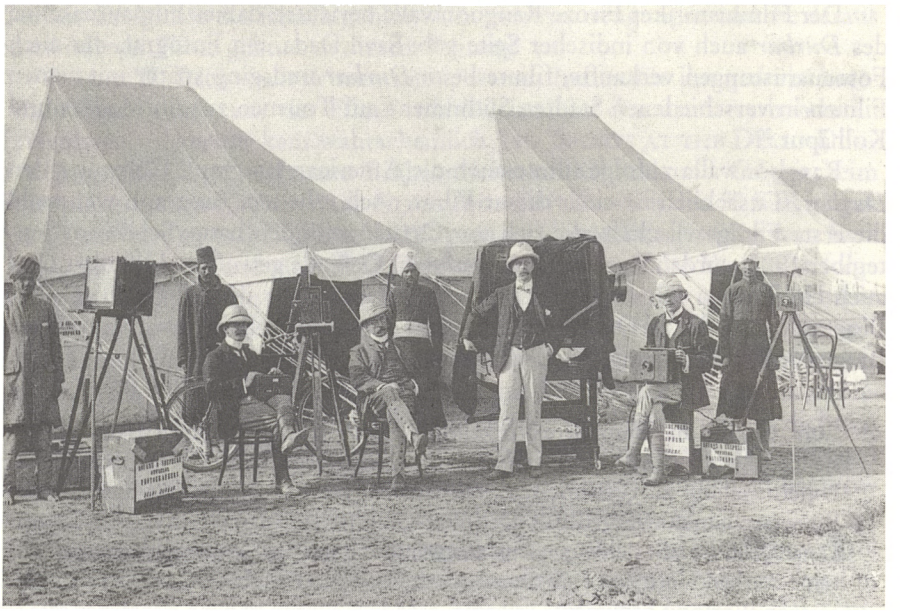
Rangoonwalla zufolge filmte auch die American Biograph Company den *Durbar*. Tatsächlich ist einer dieser Filme noch erhalten. Biograph war wohl die erste Filmgesellschaft, die sich vor Ort eingefunden hatte: Schon im September 1902 wurden Arrangements auf dem Gelände getroffen. Offenbar fand auch ein Treffen mit Lord Curzon selbst statt. Unter der Überschrift »The Biograph at the Delhi Durbar« zitierte *The Times* einen Brief des ungenannten Biograph-Kameramanns, der behauptete:

> Lord Curzon hat besondere Vorkehrungen zugesichert für einen Biograph-Bericht, der vom *Durbar* in Delhi aufgenommen werden soll. Um den Erfolg der Unternehmung zu gewährleisten, hat Curzon persönlich Anordnungen für den Kamerastandpunkt gegeben... Der Vizekönig ist ein Mann, der bis ins kleinste Detail geht. Er läßt sich nur höchst ungern fotografieren, hat aber zu diesem Anlaß seine starken Vorbehalte überwunden, weil er das Gefühl hat, er sei (um seine eigenen Worte zu benutzen) ›Teil eines großen Ganzen‹. In den Gesprächen, die er mir freundlicherweise gewährte, zeigte er das größte Interesse für die Arbeit...[21]

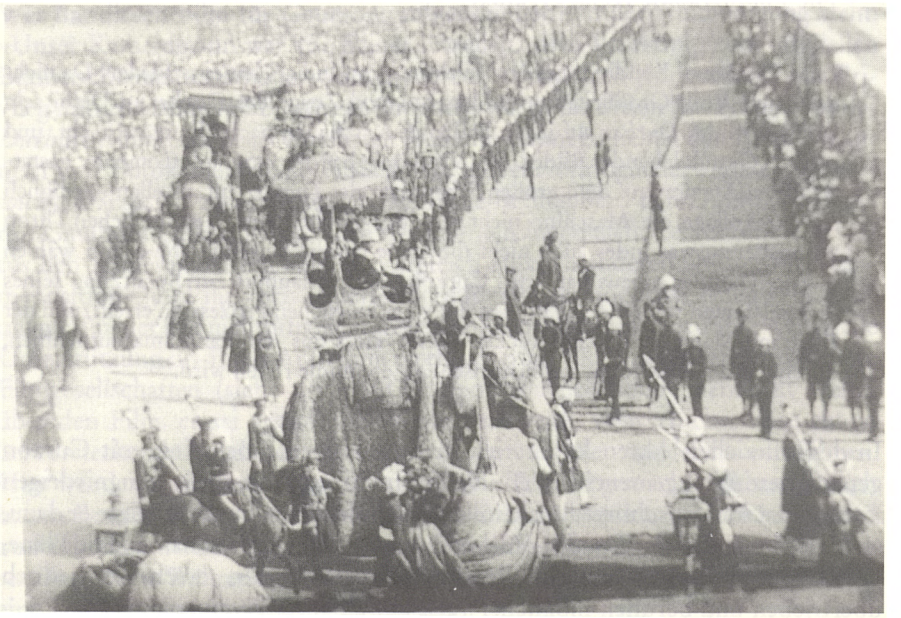
The Photographic News ergänzte:

> Lord Curzon of Keddlestone, der Vizekönig von Indien, hat entschieden: Da nicht das ganze Volk Großbritanniens hingehen und Zeuge des *Durbar* in Delhi sein kann, wird der *Durbar* auf jeden Fall zum Anschauen nach Hause gebracht, und zwar in Gestalt lebender Bilder. Der Vizekönig hat der Biograph Company gestattet, ihren Apparat auf dem großen Schauplatz des *Durbar* aufzustellen – lediglich mit der Auflage, die ›Maschine‹ nicht gerade gegenüber vom vizeköniglichen Thron zu postieren, was indes auch nicht die Stelle ist, die der Biograph-Mann wählen würde. Darüber hinaus hat Lord Curzon Sondererlaubnis zur Benutzung seines Staatselefanten während der Proben der vizeköniglichen Prozession erteilt, und der Biograph-Mann wird vom Rücken dieses Tiers aus das Panorama aufnehmen, durch das der Vizekönig zur historischen Zeremonie reiten wird.[22]

In den offiziellen Akten konnte ich kein Dokument über diese mit Curzon getroffenen Arrangements finden. Daß sich Curzon mit einem rangniedrigen Fotografen traf, ist so unwahrscheinlich nicht, denn bekanntlich neigte er dazu, sich in jedes Detail der *Durbar*-Vorbereitungen selbst einzuschalten. Die Pläne, von Curzons Elefant aus ein ›Panorama‹ aufzunehmen, erscheinen jedoch übertrieben und beruhen möglicherweise auf einem Mißverständnis.



Die Mitarbeiter von Bourne & Shepherd, offizielle Fotografen des *Delhi Durbar*, mit der Filmkamera, die wahrscheinlich zum Drehen des Gaumont-Films benutzt wurde (IOL 440/2 45).



The Delhi Durbar, Gaumont, 29. Dezember 1902 (NFTVA N. 149). Lord und Lady Curzon sitzen in einem exquisiten bootsförmigen *howdah* aus Silber auf dem ersten Elefanten der Parade.

Einen der Kameramänner, die den *Durbar* filmten, konnte ich identifizieren, nicht jedoch die Filmgesellschaft, für die er arbeitete (sofern er überhaupt für eine arbeitete). Es handelt sich um einen F.B. (oder F.D.) Stewart. Bis vor kurzem war über ihn nur bekannt, daß sein Name in den Katalogen der Warwick Trading Company erscheint: für das Jahr 1900 als Kameramann, der Landschaftsaufnahmen in Indien macht, inklusive Bombay und Poona, sowie von gefangenen Buren, die nach Fort Ahmadnagar, im Nordosten von Poona, gebracht werden.[23] Der Ort Poona gibt einen Hinweis, denn ich habe in britischen Sammlungen eine Reihe von Fotos entdeckt, die einem F. oder F.B. oder F.D. Stewart zugeschrieben werden, der um die Jahrhundertwende das britische Kolonial- und Militärwesen in Poona porträtierte.[24] Ein weiteres Glied in der Kette ist die spätere Behauptung eines indischen Filmpioniers, daß er seine erste Ausbildung an der Kamera irgendwann nach 1912 von einem Mann in Poona namens Stewart erhielt, der »›offizieller Kameramann‹ für Lord Curzons *Durbar* in Delhi« gewesen sei.[25]

Es scheint also klar zu sein, daß Stewart ein Fotograf aus Poona war, der den *Durbar* für irgendeinen Auftraggeber filmte. Die Bezeichnung »official cinematographer« läßt durchaus zu, daß Stewart für Bourne & Shepherd/Gaumont gearbeitet hat, und zwar im Rahmen ihres offiziellen Fotoauftrags. Aber Stewart mag genauso für Robert W. Paul oder die Biograph Company gearbeitet haben, oder er mag sogar anonym seine Verbindung mit Warwick aufrechterhalten haben. Dies ist alles Spekulation, doch seine Fotoerfahrung beim Militär in Poona könnte ein ansehnlicher Aktivposten gewesen sein für das Vertrauen der Behörden, die den *Durbar* organisierten. Wie bei so vielen Fragen zum frühen Kino werden wir wahrscheinlich auch über Stewarts Aktivitäten nicht mehr alles erfahren.

Von der Handvoll Firmen und Einzelpersonen, die den *Durbar* filmten, scheint die Warwick Trading Company das meiste Material belichtet zu haben. Es sollte eines der letzten Projekte des Produzenten Charles Urban für die Firma sein, bevor er den Bruch vollzog, um seinen eigenen Filmkonzern zu gründen: In gewisser Weise war es eine Generalprobe für den *Durbar* neun Jahre später, zu dem sich Urban persönlich mit einem ganzen Trupp von Kameramännern einfand. Die Filmberichte über den *Durbar* von 1903 wurden mit geringerem Aufwand gedreht: Urban blieb in England, und alle Warwick-Filme wurden offenbar von einem einzigen Kameramann aufgenommen, von Reverend J. Gregory Mantle (1852-1925). Um die Missionstätigkeit in Indien (und später in China) zu dokumentieren, hatte der bekannte Pastor aus Wesley das Filmen zu seinem Hobby gemacht.

Mantle war wahrscheinlich der erste, der Missionsfilme drehte. Seine Biographie muß einem späteren Beitrag vorbehalten bleiben, denn hier geht es nur um seine Aufnahmen vom *Durbar*. Mantle hielt sich von November 1902 bis April 1903 in Indien auf. Die meiste Zeit besuchte er Missionsstationen, die er,

REV. J. GREGORY MANTLE.

aus *Consecrated Husks*, 1903.

neben anderen Sehenswürdigkeiten, filmte. Der Filmbericht vom *Durbar* war nur einer der Aufträge in seinem Programm. Ob die Warwick Trading Company ihm den Vorschlag machte oder umgekehrt – wir wissen nicht, warum er sich entschied, eine Filmkamera mit nach Indien zu nehmen. Jedenfalls befand sich Mantle, nachdem er über einen Monat herumgereist war und in Bombay, Madras und Hyderabad gefilmt hatte, Ende Dezember 1902 in den Zeltlagern außerhalb von Delhi und bereitete seine Dreharbeiten beim *Durbar* vor.

Für die von ihm herausgegebene *Illustrated Missionary News* beschrieb Mantle die riesigen Menschenmassen um ihn herum, samt Tausenden von Truppen und Zivilisten. Er erwähnte auch, daß er noch nie einen so schmutzigen Ort gesehen hätte, mit dem ganzen Staub überall, den die vorbeiziehenden Massen aufwirbelten. Mantles Lager war »ganz weit draußen«, bei den Regimentern der Highlander, Waliser, Sikhs und anderer Truppen. »Unsere Gesellschaft besteht aus Professor Geden, dem Reverend Edward Martin und seinem Sohn, dem Reverend H.J. Bateson (einem Kaplan aus Wesley), mir selbst und Dienern.«[26]

Mantle nahm seinen Filmauftrag offenbar sehr ernst, denn er nahm den *Durbar* und die Ereignisse im Umfeld ausgiebig auf: Die Ergänzungslieferung des Warwick-Katalogs vom Februar 1903 listet 34 von Mantle gedrehte Filme auf, die zusammen über 900 Meter lang sind. Darunter sind kontextbezogene Titel wie THE DELHI CAMP RAILWAY und THE STRONG MAN OF KASHMIR SINGING CLUBS, auch offizielle Ereignisse wie THE VICEROY OPENS THE ART EXHIBIT[27]. Als erstes großes Ereignis filmte Mantle den Staatsempfang, der auch von anderen Produktionsgesellschaften aufgenommen wurde. Der Empfang fand drei Tage vor dem *Durbar* selbst statt, am Montag, den 29. Dezember. Mantle schrieb:

> Wir waren zweieinhalb Stunden vor Beginn auf unseren Plätzen – keineswegs zu früh, denn unsere Sitze waren bereits von Einheimischen belegt, die bald weichen

DELHI DURBAR, Warwick Trading Co, 29. Dezember 1902. Der Einzug in Delhi, gefilmt von J. Gregory Mantle (NFTVA N. 150).

> mußten, weil wir für die Sitze Karten hatten. Ich hatte vorher Erlaubnis erhalten, die Prozession zu bioskopieren, und wir hatten eine prächtige Kameraposition.[28]

Die grandiose Prozession wurde angeführt von Kavallerie, gefolgt von Elefanten, die Lord Curzon trugen, den Herzog und die Herzogin von Connaught sowie andere britische VIPs und indische Prinzen. Deutlich sichtbar wurden 1902/03 Elefanten eingesetzt, anders als beim *Durbar* 1911, als die VIPs oft in Automobilen paradierten. Der Film von der Prozession geschmückter Elefanten ist das Schlagerangebot in Warwicks Filmserie vom *Durbar*. Dieser 150-Fuß-Film, mit dem Titel THE GORGEOUS PAGEANT OF PRINCES. ELEPHANT PAGEANT, DECEMBER 29TH, 1902 kostete 5 £ 5 sh, 60 % mehr pro Fuß als die anderen Filme der Serie. Er war auch »kunstvoll koloriert« zu haben, kostete dann aber mehr als doppelt soviel. Von Warwick zitierte Pressemeldungen priesen den Film als »The most wonderful collection of elephants ever known« und »An amazing quarter mile of moving gold, gems and genealogy« (wahrscheinlich ist es dieser Film, der im National Film and Television Archive, London, erhalten ist). In einem Brief an die Warwick-Gesellschaft beschrieb Mantle die Prozession, die an seiner Kamera vorbeizog:

... Wie soll ich die übrigen Elefanten und ihre *howdahs* beschreiben? Sie trugen die wichtigsten Herrscher Indiens, ihre Mäntel und Turbane blitzten vor lauter Juwelen, und die Elefanten verschwanden geradezu unter goldenem Tuch, das mit Edelsteinen besetzt war. Als sie vorbeischritten, war das Klingeln goldener Glöckchen zu vernehmen. Ihre Stoßzähne waren mit silbernen und goldenen Ornamenten verziert. Jeder *Rajah* ist Sproß einer langen Königslinie, und alle zusammen repräsentierten 60 Millionen Untertanen, ein Viertel der Gesamtbevölkerung, und fast die Hälfte des Territoriums dieses unermeßlich weiten Landes. Der *Gaekwar* von Baroda und der *Nizam* von Hyderabad führten die Prozession nächst dem Herzog von Connaught an. Den Schluß bildeten zwei Potentaten aus Burma. Fast unbemerkt passierten dann die Gouverneure, denn ihre gewöhnlichen Kutschen und Eskorten, die in ihren Provinzen große Aufmerksamkeit erregt hätten, verblaßten hier nach der prächtigen Schau, die ich versucht habe zu beschreiben. Meine Bilder werden besser sprechen als Worte es vermögen.[29]

Von all den Elementen einer öffentlichen Zeremonie, wie der *Durbar* eine war, bildeten Prozessionen, Defilees und Umzüge aller Art in vielerlei Hinsicht das ideale Sujet für das frühe Filmmedium, weil sie oft Filme mit einer starken, bildfüllenden Bewegung ergaben. Da die Fähigkeit, verschiedene Einstellungen zu montieren, noch sehr beschränkt war, hatte ein derart bewegter Film eine starke Wirkung auf das frühe Publikum. Da Umzüge einer vorher festgelegten Route folgten, waren sie relativ leicht zu filmen: Man konnte einfach die Kamera aufstellen und das herrliche Schauspiel aufnehmen, das an der Kamera vorbeizog. Wann man genau mit dem Kurbeln anfing und aufhörte, war das einzige Problem, wie wir unten noch sehen. Es verwundert nicht, daß Warwick diesen Film vom Festumzug durch Delhi als Attraktion herausbrachte, und daß die meisten *Durbar*-Filme der anderen Gesellschaften ebenfalls diesen Umzug zeigten.

Das nächste große Ereignis, das Mantle drehte, stellte ihn jedoch vor größere Schwierigkeiten. Es war die Zeremonie des *Durbar* selbst, die am Neujahrstag 1903 im Amphitheater zelebriert wurde. Sie begann mit der Ankunft der VIPs und enthielt eine Parade der Veteranen der *Great Mutiny* von 1857. Die politisch bedeutungsvollsten Ereignisse aber waren die Respektbezeugungen der indischen Prinzen, die Proklamation von König Edwards Krönung und Lord Curzons Rede zur Bedeutung der britischen Vorherrschaft in Indien. Curzon selbst charakterisierte dieses Ereignis als »... eine der feierlichsten und ehrfurchtgebietendsten Zeremonien, die jemals abgehalten wurden... das Gefühl von Macht und Herrschaft und alles dessen, was sie symbolisierten und meinten, ergriff Teilnehmer wie Zuschauer mit geradezu atemberaubender Gewalt.«[30]

Wie läßt sich über solch eine Veranstaltung im Film berichten? Ein moderner Dokumentarfilmer würde wahrscheinlich zwei Ausschnitte wiedergeben:

einmal die Ankunft der Teilnehmer und einige der Paraden um das Amphitheater, und dann noch die Ansprachen und Vorstellungen mit Zwischenschnitten vom Publikum. Im Unterschied zum ersten Sujet haben sich die Aufnahmetechniken beim zweiten Sujet seit Mantles Zeiten sehr geändert. Damals waren Schnitt und Synchronton noch nicht entwickelt und Teleobjektive für Filmaufnahmen noch nicht gebräuchlich. Mantle filmte vor allem die Ankunft und die Paraden: Seine Kamera war an jener Seite des Amphitheaters aufgestellt, wo die verschiedenen VIPs hereinkamen und wo die Veteranen paradierten. Drei seiner fünf Filme von diesem Ereignis sind auf diese Art gedreht (die fünf Filme sind Nr. 7148 bis 7149 und Nr. 7154 bis 7156 des Katalogs) und waren »von einer ausnehmend exzellenten Position im Amphitheater bioskopiert«, wie der Katalog sich ausdrückt.

Mantles Kamera war aber nicht gut genug plaziert, um viel von der Zeremonie aufnehmen zu können, die auf dem Podium im hinteren Mittelteil der riesigen Arena stattfand. Mantle stand schlicht und einfach zu weit weg. Keiner seiner Filme, die er von den zentralen Ereignissen drehte (Nr. 7149 und 7154), zeigt die Reden, die Proklamation oder die Treuebezeugung der Prinzen, die ganz bestimmt die entscheidendsten Momente des *Durbar* waren. Beide Filme beinhalten jedoch ein »Panorama of the Noble Amphitheatre« mit Truppen und aufmarschierten Musikkapellen in der Mitte – wohl ein Versuch von Mantle, wenigstens die ausgedehnten Dimensionen der Veranstaltung festzuhalten, wenn er schon die entscheidenden Handlungen nicht filmen konnte. Vielleicht durfte er seine Kamera nicht näher am Podium aufstellen und während der Zeremonien auch nicht ans Geschehen heranrücken. Was er da hätte filmen können, mag außerdem statisch und kinematographisch uninteressant gewesen sein. Schließlich lebte das Medium Film von der Bewegung, und wahrscheinlich war die von Mantle gewählte Kameraposition immer noch die beste für Aufnahmen, die zeigten, was sich um das Ereignis herum an Bewegung tat. (Beim *Durbar* von 1911 sollte sich dann gerade die Treuebezeugung eines der indischen Prinzen als der meist besprochene und umstrittenste Film des Ereignisses erweisen.)

Wir kennen die Position seiner Kamera bei diesen Filmen, weil es einzigartige Dokumente gibt, die Mantle bei der Arbeit zeigen. Ein ganzer Schwarm von Fotografen nahm den Tag des *Durbar* auf, und auf verschiedenen Fotos, aufbewahrt in den India Office Records, sind Mantle und ein Kollege zu erkennen, wie sie mit ihrer Kamera die verschiedenen Truppenkontingente und VIPs im Amphitheater drehen.[31] Wenige Tage später standen sie auf derselben Position, um am Morgen des 7. Januar die *Retainers' Review* zu filmen. Diese Zeremonie wurde als die »sonderbarste und doch bemerkenswerteste aller Feierlichkeiten in Delhi« beschrieben: Es war eine zweistündige Parade von gut 2000 Reitern und 160 Elefanten aus über vierzig verschiedenen indischen Staaten, ausstaffiert »mit althergebrachter Bewaffnung und Ausrüstungen, wie sie jetzt außer Gebrauch kommen«.[32]

Retainers' Review Parade, Delhi, 7. Januar 1903. Rechts im Bild steht Mantle mit einem Assistenten an der Kamera; auf dem danebenstehenden Kamerakoffer waren bei einer genauen Überprüfung Mantles Name und seine Londoner Adresse zu entziffern (IOL MSS.Eur F 111/270 174).

Mantle und sein Kollege sind bei beiden Ereignissen an einer Kamera zu sehen, die eine *Warwick Bioscope, Modell B* zu sein scheint. Daß es sich auch wirklich um Mantle handelt, steht außer Frage, denn bei genauer Prüfung der Abzüge lassen sich, aufgedruckt auf einer Kiste neben ihm, Name und Adresse (58 Lewisham Park, London S.E.) lesen. Sein Begleiter an der Kamera läßt sich auf einigen Abzügen recht deutlich ausmachen: Er ist wahrscheinlich älter als Mantle, mit Sicherheit kleiner und trägt einen Spitzbart. (Möglicherweise ist er einer von Mantles oben erwähnten Lagergenossen.)

Diese Fotos verraten einige interessante Dinge über die Technik früher dokumentarischer Filmaufnahmen. (Leider konnte ich nur ein Foto reproduzieren lassen.) Auf einigen Bildern schaut Mantle gerade auf ein Blatt Papier in seiner Hand – wahrscheinlich das gedruckte Programm mit der Reihenfolge der Truppen bei der Parade.[33] Es diente ihm wohl zur Identifizierung der jeweils vorbeimarschierenden Einheiten – vorerst zur Entscheidung, ob sie eine Aufnahme überhaupt wert waren, und später für die Filmbeschreibung im Katalog. Die *Bioscope* konnte nur mit etwa 150 Fuß Film geladen werden (für ungefähr drei Minuten), Rohfilm war teuer, und die Kamera neu laden brauchte Zeit – das alles hieß, daß man genau überlegen mußte, was bei einer langen

Parade wirklich eine Aufnahme lohnte. Tatsächlich ging Mantle beim Drehen der *Retainers' Review* der Film aus.

Ein weiterer interessanter Punkt ist, daß Mantle auf einem der Abzüge (Nr. 91) offenbar gerade links am Stativ eine Schwenkvorrichtung justiert und dabei an der Kamera seitlich vorbei wie durch ein Visier blickt (der Sucher der *Bioscope* konnte während der Aufnahme nicht benutzt werden). Die Fotografie zeigt offenbar auch, wie sein Kollege kurbelt. Wenn das zutrifft, haben wir eine feinfühlige Arbeitsteilung zwischen zwei Operateuren vor uns: der eine dreht die Kurbel, während der andere prüft, ob das Sujet im Bildausschnitt bleibt, und, falls nötig, korrigierend schwenkt.

Mantle war mit dem Aufnehmen des *Durbar* noch nicht ganz fertig. In seinem nächsten Brief an die *Illustrated Missionary News* beschrieb er die Aufnahmen einiger zusätzlicher Szenen in Delhi. Er sicherte sich »unter guten Bedingungen« Filme von »einigen Teufelstänzern oder Lamas, aus Leh, an der Grenze zu Tibet«[34] (Warwick-Katalog Nr. 7165-7167). Er machte sich auch daran, einige Lücken in seinen früheren Aufnahmen zu füllen:

> Eines Morgens besuchte ich das Patiala Camp mit einem Empfehlungsschreiben für Major Dunlop Smith (Bruder von Dr. George Adam Smith, dem berühmten Redner), dem politischen Vertreter des Staates Punjab. Man führte mich zuerst in einen schönen Salon und stellte mich nach einer Weile mit einiger Feierlichkeit dem Major vor. Er empfing mich sehr freundlich, und ich erklärte ihm, daß niemand die Parade seines Staates bioskopiert habe (Patiala liegt ihm besonders am Herzen), da das gesamte Filmmaterial verbraucht war, schon lange bevor seine Truppen und die aus Kaschmir durchs Amphitheater defilierten. Er antwortete: ›Sie sollen das am Montag bioskopieren. Die Elefanten treten morgen die Rückreise an, ich will sie aber sofort aufhalten lassen.‹ Dann rief er einen *chaprassie* und befahl, die Elefanten zu stoppen.[35]

(Das gedruckte Programm der *Retainer's Review* führt die Kontingente aus Patiala und Kaschmir tatsächlich unter den letzten der Parade auf, was dafür spricht, daß Mantle der Film ausging.)[36]

Mit einiger Bestimmtheit wurde am Montag (wahrscheinlich den 12. Januar) eine Parade dieser Einheiten für die Kamera arrangiert, komplett mit Trägern des Amtsstabs, Musikern, geschmückten Elefanten, Kriegern auf Stelzen, einer silbernen Kutsche im Wert von 50 Millionen Rupien und *Palankins* aus massivem Silber (Warwick-Katalog Nr. 7171). Mantle drehte auch den jungen Maharadscha von Patiala, »wie er zuerst seine Kavallerie und dann seine Infanterie an der *Bioscope*-Kamera vorbeiführte. Er ritt einen anmutigen Araberschimmel.« (Warwick-Katalog Nr. 7158-7159). Am 14. Januar arrangierte der Major erneut ein Filmsujet für Mantle: Der Maharadscha und seine Minister

schritten an der *Bioscope* vorbei und standen noch für die Kamera herum. Mantle kurbelte drauflos, es überrascht aber nicht, daß kein Film dieses leblos scheinenden Arrangements im Warwick-Katalog erscheint. Wie Mantle berichtet, wurde nach dem Lunch ein spannenderes Ereignis für die Kamera inszeniert:

> Ich drehte das *Bikanir Camel Corps* und die *Kashmir State Band*, die die *Kashmir Native Mountain Battery* anführte. Die Kanonen wurden auf Maultieren transportiert, sie wurden nach dem Vorbeimarsch abgeprotzt und feuerten, daß die Erde dröhnte. Die Kamele tauchten gegenüber von der *Bioscope* auf, gingen nieder, damit die Männer absitzen konnten, die schlichen sich an mich heran, als wäre ich der Feind, und feuerten ›peng‹ auf die Kamera. ›Sha Bash!‹ Das ist Hindustani für ›Sehr gut!‹ (Warwick-Katalog Nr. 7161-7163)[37]

Damit hatte Mantle seine Filmaufnahmen von Delhi und dem *Durbar* beendet. Er begab sich nach Lahore, um seine Indienreise fortzusetzen.

Wie die Vertreter von Gaumont und Biograph, so erhielt auch J. Gregory Mantle für die Dreharbeiten beim *Durbar* die tatkräftige Unterstützung der Behörden. In einem seiner Briefe an die Warwick Company bezieht er sich bezeichnenderweise auf den Präsidenten des *Durbar Committee* als »mein Freund«, der »uns mit äußerster Freundlichkeit behandelte«[38]. Wir haben gesehen, daß er ein Empfehlungsschreiben (möglicherweise von Barnes) an Major Smith hatte, den politischen Repräsentanten des Punjab, der offenbar die Abreise einer ganzen Einheit verschob, damit Mantle sie drehen konnte. Der Warwick-Katalog vermerkt, daß einer seiner Filme, der indische Prinzen beim Besuch des Vizekönigs zeigt, von einer »exklusiv Dr. Mantle gewährten Kameraposition aus« aufgenommen wurde, und Warwick prahlte auch mit seiner »ausnehmend exzellenten« Position für die Filmaufnahmen vom Tag des *Durbar*.[39]

Solch ein vertrauensvolles Entgegenkommen von offizieller Seite ist plausibel, wenn man bedenkt, was Mantle für ein Mann war: ein gelehrter und respektabler Geistlicher von gut fünfzig Jahren, mit eigenen Veröffentlichungen und einigem Einfluß in Großbritannien. Vielleicht gehörte es zu Charles Urbans Strategie, ihn als Kameramann zu verwenden: Der *Delhi Durbar* war ein Ereignis, bei dem Protokollfragen höchste Priorität genossen. Filmoperateure mögen im besten Fall als Neuigkeit angesehen worden sein, im schlimmsten Fall als ärgerliche Plage. In diesem Zusammenhang mag ein Geistlicher als Kameramann die bittere Pille der Kinematographie recht wirkungsvoll versüßt haben.

Anders als beim *Durbar* von 1911 gibt es nur wenige Details über die Vorführungen der *Durbar*-Filme von 1902/03, obwohl man tatsächlich viele kurze Hinweise findet, daß Vorführungen stattfanden. Gaumont ließ wissen,

daß ihr einziger *Durbar*-Film »von den verantwortlichen Behörden im Londoner Hippodrom, im Empire, der Egyptian Hall und zahlreichen anderen Etablissements noch in derselben Nacht, als das Negativ uns erreichte, aufs Programm gesetzt wurde.«[40]

Warwicks Filme wurden im Londoner Palace- und Alhambra-Theater gezeigt, und »scores of the principle (sic) Provincial Halls and Theatres«.[41] Ihr Film vom Festzug wurde von einem Fotojournal gepriesen als »die feinste bewegte Photographie, die ich je gesehen habe, und die jeder Engländer anschauen sollte«.[42] Der *Durbar*-Film der American Biograph lief Ende Februar 1903 eine Woche lang im Canterbury Theatre of Varieties, South London. Robert Pauls 240-Fuß-Version wurde etwa ab 25. Januar in Leicester gezeigt.[43] *Durbar*-Filme wurden lange Zeit ausgewertet und in London noch im April 1903 gezeigt.[44]

Die *Durbar*-Filme brachten sogar britische Prominenz dazu, in die *music-halls* zu gehen, darunter den Lord Lieutenant von Irland, der sie in Dublins Rotunda anschaute.[45] Auf der Hauptinsel schrieb der Staatssekretär für Indien, Lord Hamilton, am 5. Februar an Lord Curzon und gratulierte ihm zum Erfolg seines *Durbar:*

> Ich ging gestern abend in eine *music-hall*, um mir eine kinematographische Aufzeichnung des *Durbar* anzuschauen. Die Tiere bewegten sich zu schnell, aber die *howdahs* und ihre Verzierungen waren großartig. Ich weiß nicht, ob Sie schon vorher auf einem Elefanten geritten sind, aber ich denke, beim ersten Mal schmerzen die Knochen. Von allen Zeremonien, die Sie organisieren mußten, schien mir diese bei weitem die schwierigste, und als ich hörte, es war ein Erfolg, habe ich auf der Stelle telegrafiert.[46]

Daß die Filme zu schnell gezeigt wurden, interessiert wegen der Vermutung eines anderen Beobachters, ein *Durbar*-Film sei mit erhöhter Geschwindigkeit gedreht worden, um das gleißende indische Sonnenlicht zu dämpfen, mit der Folge einer »schönen Stetigkeit der Bewegung, und einer vielleicht weniger bewundernswerten Folge, nämlich der behäbigen Langsamkeit, mit der die Prozession vorbeizuschreiten schien.«[47]

Durbar-Filme waren auch in weiter Ferne erfolgreich: Ende Februar 1903 wurden sie in New York gezeigt, u.a. im Eden Musée – »einer der spektakulärsten Filme, die jemals gemacht wurden«, behauptete ein Journalist. Ab Ende April wurden sie in New Orleans gezeigt.[48] Die Filme waren überraschend lange attraktiv: In einer ländlichen Gegend Frankreichs wurde ein *Durbar*-Film noch im Januar des folgenden Jahres vorgeführt.[49] Es gibt noch ein Beispiel einer nicht datierten, aber wahrscheinlich sehr viel späteren Vorführung: Ein Teepflanzer in Indien schrieb in den zwanziger Jahren nieder, daß er seinen Arbeitern einen Film aus dem »Kaiserlichen Indien« gezeigt habe, aufgenom-

men zu Lord Curzons Zeiten, und daß »... sie sehr daran interessiert waren, an den Elefanten mit ihrem Schmuck und an den verschiedenen Schwerttänzen.«[50]

Bei diesen späteren Vorführungen hatten die Filme keinerlei Nachrichtenwert mehr, das Interesse bestand rein an dem exotischen Schauspiel. Noch weit später setzten Regisseure wie James Ivory *Durbar*-Filme ein, um an die großartigen Verrücktheiten des britischen *Raj* und des Indien der Maharadschas zu erinnern.[51] Sein fast mythischer Status macht den *Durbar* und sein Kino-Image zu einem Musterbeispiel der europäischen Perzeptionen Indiens als visuelles exotisches Schauspiel. Die Verkürzungen eines derart oberflächlichen (um nicht zu sagen »orientalistischen«) Indienbildes führt E.M.Forsters *A Passage to India* vor, als Miss Quested erkennt, daß sie niemals in der Lage sein werde, hinter die farbenfunkelnde Fassade des Landes und seiner Bewohner zu schauen:

> Auf dem Sitz eines Einspänners hockend würde sie sie sehen. Aber die Kraft hinter den Farben und Bewegungen würde ihr noch wirkungsvoller entgehen als es jetzt der Fall war. Sie würde in Indien immer einen bunten Fries sehen, niemals aber seinen Geist erfassen.[52]

Der *Durbar* war tatsächlich der Fries in Vollendung, umso mehr, wenn aus dem Sitz des Einspänners ein Kinosessel wurde. Das Ereignis und sein Bild im Film hatten wenig zu tun mit dem ›Geist‹ Indiens, und noch weniger mit seiner komplexen Gesellschaft und Kultur. Der *Durbar* ist wohl am ehesten als ›weiche‹ visuelle Propaganda für die britische Herrschaft in Indien anzusehen. Der *Delhi Durbar* von 1902/03 war eines der tollsten Spektakel aller Zeiten. Dabei wurde die indische Vorliebe für Kostüme und Prachtentfaltung von den britischen Behörden in eine kaum zu überbietende *show* politischer Macht und Einheit überhöht. Diese visuelle *tour de force* wurde über die Welt verbreitet durch ein Medium, das selber auf dem Boden von Schau und Spektakel prächtig gedieh. Der Korrespondent der *Times of India* deutete einige Tage nach den Zeremonien mit bemerkenswertem Weitblick an, daß den Ereignissen des *Durbar* selbst etwas essentiell Kinematographisches anhaftete:

> Der Geist war benommen von so vielen prächtigen Schauspielen, die sich in schneller Folge entfalteten. Es war als hätte ein Kinematograph die Prinzipien des Romans übernommen und nicht ein kontinuierliches Bild gezeigt, sondern eine durcheinanderwirbelnde Vielfalt von Szenen, bei denen nur die Hauptfiguren dieselben blieben. Ein ganzes Jahr lang hat sich Indien auf das großartige Ereignis vorbereitet. Monate im voraus sprachen die Leute kaum noch über etwas anderes. Als die festgelegten Tage näherrückten, wuchs die Spannung bis zum Zerreißen. Dann, auf einmal, ›Klick, klick, klick!‹ Ehe man sich's versah, war die Maschine in

Bewegung und vor den Augen entfaltete sich das Panorama. Es war ein schneller Rausch blendender Szenen, und dann war es vorbei, und du bliebst atemlos, verblüfft, erschöpft zurück. »Ich bin jetzt mit Impressionen vollgeprügelt«, sagte ein Journalist, als er sich in einen Sessel zurücksinken ließ – nach den drei Wochen der härtesten Arbeit, die er jemals durchgemacht hatte.[53]

Was die historische Bedeutung der Filmaufnahmen des *Delhi Durbar* von 1903 betrifft, so sollte ein Punkt ganz klar sein. Das Ereignis selbst fand zwar in Indien statt – Kameramänner und Publikumsinteresse kamen aber meistenteils aus dem Westen. Die eigentliche Bedeutung liegt nicht so sehr in einem vergessenen Anfang des indischen Kinos, sondern darin, daß die *Durbar*-Filme ein Paradebeispiel der Geschichte des *non-fiction*- und des Aktualitätenfilms, und übrigens, in einem weiter gefaßten Sinn, auch schon der Geschichte der visuellen Propaganda sind.

Was das Drehen von *non-fiction*-Filmen angeht, so ist der wohl interessanteste Befund hier, daß man sich bei den Kameramännern auf Amateure, besonders auf Fotografen verließ. In seiner Studie über die Anfänge der Karriere früher professioneller Wochenschau-Kameramänner stellt Nicholas Hiley fest, daß viele von der Fotografie herkamen[54]. Anscheinend galt das schon 1903 für die Amateure, die in Delhi an der Arbeit waren. Das überrascht nicht, denn Fotografen betrachteten die Kinematographie als eine Weiterentwicklung der Fotografie. Deshalb gehörten sie wohl auch zu den ersten Käufern von Filmkameras. Umgekehrt haben Firmen, die jemanden zur Bedienung einer Filmkamera benötigten, die Fotografie wohl als eine geeignete Vorbildung angesehen.

Viele von denen, die in dieser ganz frühen Zeit hinter der Filmkamera standen, haben keine Karriere als Kameramänner gemacht. Es entstand aber allmählich ein Kader professioneller *non-fiction*-Operateure, der sich zur Zeit des *Durbar* von 1911 fest etabliert hatte. Die Filmaufnahmen von diesem Ereignis – das noch grandioser war als Lord Curzons *Durbar* – sollten auf gänzlich andere Art durchgeführt werden.

(Aus dem Englischen von Martin Loiperdinger)

Wer filmte den Delhi Durbar von 1902/03?

Firma	Kameramann	Beruf
Biograph	unbekannt	unbekannt
Gaumont/Bourne & Shepherd	unbekannt	Fotografen
R. W. Paul	unbekannt	unbekannt
Warwick Trading Company	J. Gregory Mantle	Missionar
unbekannt	F. B? Stewart	Fotograf
unbekannt	Save Dada	Fotograf

Erhaltene Durbar-Filme von 1902/03

R. W. Paul

THE DELHI DURBAR, NFTVA (National Film and Television Archive) N.148, 224'. Eine *set-up* Einstellung der Prozession von oben (*Paul Catalogue*, Juni 1903, S. 12: erhältlich in einer Länge von 120 oder 240 Fuß).

CORONATION DURBAR AT DELHI, NFTVA N. 147, 102'. Zeigt eine Einstellung der Prozession in Augenhöhe, eine Einstellung mit vorbeimarschierenden Truppen und eine ganz kurze Aufnahme von zwei europäischen Ladies in einer *howdah* (*Paul Catalogue*, Juni 1903, S. 10, 110').

ROYAL REMEMBRANCES, NFTVA (wahrscheinlich von einem Film Pauls). Lange Sequenz von rund 15 Einstellungen der Prozession, darunter Aufnahmen mit Kameraschwenks.

Die Sammlung Will Day, Centre National de la Cinématographie, Bois d'Arcy, Frankreich, enthält zwei Filme (P29694 und P47722), jeweils eine Aufnahme der *Durbar*-Prozession von oben.

Biograph

Ein Biograph-Film des *Durbar* wurde (ohne Quellenangabe) auf der Domitor-Konferenz im Juni 1994 in New York gezeigt, bestehend aus zwei Teilen: zuerst geschmückte Elefanten aus der Prozession; dann Truppen, hauptsächlich indische, die an der Kamera vorbeimarschieren.

Warwick Trading Company (WTC)

DELHI DURBAR, NFTVA N. 150, 153'. Zeigt den Einzug von Lord Curzon in Delhi am 29. Dezember 1902, gefilmt von J. Gregory Mantle (WTC Catalogue Supplement, Februar 1903, Nr. 7133: THE GORGEOUS PAGEANT OF PRINCES, 150').

Gaumont

THE DELHI DURBAR, NFTVA N. 149, 167'. Gaumont brachte nur einen Film von den Ereignissen in Delhi heraus, der die *Durbar*-Prozession durch Delhi zeigte. Das Negativ traf Ende Januar in der Gaumont-Zentale ein. Es wurde entwickelt und kopiert und im *British Journal of Photography* (30.1.1903, S. 83) wie folgt beschrieben: »Der Zug, in tiefer Perspektive aufgenommen, nähert sich der Kamera und biegt vor ihr nach rechts ab...« Der Gaumont-Katalog macht zusätzlich die zur Identifizierung nützliche Bemerkung: »entlang der Route stehen britische Soldaten« (*Elge Original Film Subjects*, Januar-Juni 1903, S. 15-16, Film Nr. 50B, 165 Fuß).

Anmerkungen

1 Zitiert nach: Charles Allen, Sharada Dwidevi, *Lives of the Indian Princes*, Century Publishing, London 1984.

2 Andrew Robinson, *Maharaja*, Thames and Hudson, London 1988, S. 26.

3 M. Edwardes, *High Noon of Empire: India under Curzon*, Eyre and Spottiswoode, London 1965, S. 169-181; vgl. ausführlich zur Geschichte öffentlicher Rituale in Britisch-Indien sowie zum *Durbar* von 1877 Bernard S. Cohn, »Representing authority in Victorian India«, in Eric Hobsbawm, Terence Ranger (Hg.), *The Invention of Tradition*, California University Press, 1992.

4 Sidney Low, *The Indian States and the Ruling Prince*, Ernest Benn, London 1929, S. 8-12; Geoffrey Moorhouse, *India Britannica*, Collins, London 1983, S. 131-136.

5 *Times Literary Suppl*, 24.2.1995.

6 »Lord Curzon's justification of the Delhi Durbar«, in H.C. Lipsett, *Lord Curzon in India*, 1903, S. 133. Um die Volkstümlichkeit des *Durbar* zu betonen, hatte Curzon gehofft, einen Nachlaß der Salzsteuer verkünden zu können, was jedoch abgelehnt wurde. Vgl. ausführlich über Curzons Vorliebe für Festumzüge: »Lord Curzon as ceremonial impresario«, in David Cannadine, *Aspects of aristocracy: grandeur and decline in modern Britain*, Yale University Press, 1994, S. 77-90.

7 *India Britannica*, S. 204-209; Stephen Wheeler, *History of the Delhi Coronation Durbar, 1903*, London 1904, S. 57.

8 Elizabeth Burgoyne, *Gertrude Bell from her Personal Papers, 1889-1914*, Ernest Benn, London 1958, S. 139.

9 Valentia Steer, *The Delhi Durbar, 1902-03 – a concise illustrated history*, Higginbothan & Co, Madras 1903, S. 27, 56.

10 Vgl. eine Liste der anwesenden Journalisten in *The Coronation Durbar Delhi 1903. Official Directory (with maps)*, Foreign Office Press, Camp Delhi 1902, S. 24-25; *The Coronation Durbar*, Wiele and Klein, Madras 1903, S. 106, gibt ein Foto von 19 der Journalisten wieder; Dorothy und Mortimer Menpes, *The Durbar*, Adam and Charles Black, London 1903, S. 75, 113-119.

11 *Mrs Thompson's diary*, India Office Library and Records, London (ab jetzt: IOL), MSS.Eur.F.137/3, S. 115; Menpes, *The Durbar*, S. 10-11, 107-108; *British Journal of Photography*, 17.4.1903, S. 309.

12 IOL, MSS.Eur.F.111/270.

13 James Ricalton, *India through the Stereoscope*, London 1907, S. 268-269. Fotos mit Ricaltons Kameraplattform befinden sich in IOL, MSS.Eur.F.111/270, print 28b, und in *Outing*, Bd. 46, September 1905. Nicholas Hiley, »Hilton DeWitt Girdwood and the origins of British official filming«, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol 13, no 2, Oxford 1993, S. 132 zufolge hat Girdwood, ein Stereofotograf, den *Durbar* aufgenommen. Hat er vielleicht zusammen mit Ricalton gearbeitet?

14 Menpes, *The Durbar*, S. 60; *British Journal of Photography*, 17.4.1903, S. 309.

15 »The Delhi Durbar: a retrospect«, *Blackwood's Magazine*, Bd. 173, März 1903, S. 322-323. Es wird die *Retainers' Review* Parade vom 7.1.1903 beschrieben.

16 *R.W. Paul Supplementary List*, April 1903: 50'.

17 *R.W. Paul Catalogue*, Juni 1903, S. 12; der Film ist erhältlich in einer Länge von 120 und von 240 Fuß.
18 *British Journal of Photography*, 30.1.1903, S. 83.
19 *Elge Original Film Subjects* (= Gaumont-Katalog), Januar-Juni 1903, S. 15-16, Film Nr. 50B, sowie *Gaumont 1904 Catalogue*, S. 95.
20 Firoze Rangoonwalla, *75 Years of Indian Cinema*, Indian Book Co, New Delhi 1975, S. 18.
21 »The Biograph at the Delhi Durbar«, *The Times*, 1.1.1903, S. 7-8. Der Brief war mit der letzten Post gekommen, hieß es. Richard Brown hat mich darauf aufmerksam gemacht, daß die Mutoscope and Biograph Company of India Ltd für £ 120 eine *Mutograph*-Kamera von der Muttergesellschaft gekauft hatte; wurde sie vielleicht für die Filmaufnahmen des *Durbar* benutzt? (Vgl. das auf den 2. Juni 1899 datierte Papier in PRO: BT31/16206/62116.)
22 *Photographic News*, 26.9.1902, S. 617.
23 *Warwick Trading Co Catalogue*, April 1901, S. 184-186; Suppl. Nr. 1, S. 271-272.
24 Royal Commonwealth Society: ein Abzug zeigt die Rennbahntribüne in Poona, c1899, mit der Beschriftung »Fotografiert von F.D.Stewart«. National Army Museum: Porträt von Col. Attiwell Henry Wood, CBE, kein Datum, von F.B. Stewart, und: Fernmeldeschule, Poona, 1903, von F. Stewart.
25 R. Nataraja Mudaliar, ein südindischer Filmpionier, erinnert sich, daß er etwa nach 1912 die Bedienung der Kamera erlernt habe bei einem gewissen Stewart Smith, dem Filmoperateur von Lord Curzons *Durbar*, und zwar im Haus von Smith in Poona (S.T.Baskaran, *The Message Bearers*, Madras 1981, S. 70). Mudaliyar (sic) spricht von ihm als »Mr. Stewart, der offizielle Filmoperateur bei Lord Curzons *Durbar* in Delhi« in einem Interview in *The Madras Mail*, 26.12.1936.
26 *Illustrated Missionary News*, April 1903, S. 53-55, »The Editor's Eastern Tour. The Great Durbar«, datiert Delhi, 31.12.1902. Mantle erzählt, daß er die vergangene Woche über im Camp war. Rev. Joseph Harger Bateson (1865-1935), Kaplan und Vertreter der Methodisten-Kirche bei der Admiralität und beim Luftfahrtministerium, war Sekretär der Royal Army Temperance Association (1889-1909). Alfred Shenington Geden (1857-1936), ein Kleriker aus Wesley und Experte für östliche Religionen, war Prinzipal des Royapettah College in Madras und später Emeritus am Wesleyan Theological College in Richmond (*Who Was Who*, Bd. 3).
27 *Warwick Trading Co Catalogue Supplement*, Nr. 7, Februar 1903, S. 5-13.
28 *Illustrated Missionary News*, April 1903, S. 54.
29 *Warwick Trading Co Catalogue*, Februar 1903, S. 9. Diese Beschreibung ist wörtlich fast dieselbe wie in *Illustrated Missionary News*, April 1903, S. 54. *Howdahs* sind die auf dem Rücken der Elefanten angebrachten Sitzgelegenheiten.
30 Brief von Curzon an Lord Hamilton, Secretary of State for India, 13.1.1903, S. 9, IOL, MSS.Eur.F. 111/162.
31 Die Fotos sind in den Alben von Curzon und Dunlop-Smith, IOL, MSS.Eur.F.111/270 und PHOTO 355/6. Einige wurden auch veröffentlicht: z.B. in Wheeler, *History of the Delhi Coronation Durbar*, S. 202, wo eine Bildunterschrift dieses Ereignis als die *Retainers' Review* angibt; *The Coronation Durbar*, S. 30, zeigt die Kameramänner, wie sie den *Durbar* filmen.
32 Wheeler, *History of the Delhi Coronation Durbar*, S. 197, 276.
33 Vgl. Kopien der Marschordnung der Truppen bei dieser Parade im National Army Museum, 5707/6, *Bellew Papers*, und IOL, Album PHOTO 355/6.
34 Ein Foto von J. Gregory Mantle zeigt sie in *Illustrated Missionary News*, April 1903, S. 60.
35 Ebenda, S. 54-55, datiert auf den 15.1.1903, im Camp in Delhi. James Dunlop-Smith (1858-1929), später Lt. Colonel, hatte großen Einfluß auf die Inszenierung der *Retainers' Review* und anderer *Durbar*-Ereignisse. Mantle war nicht der einzige, für den er Paraden nachstellte: Er tat dies auch für Kunstmaler (vgl. Menpes, *The Durbar*, S. 36, 73-74, 123-143). *Chaprassie* bezeichnet im indischen Englisch einen Boten oder Bürodiener.
36 National Army Museum, 5707/6, *Bellew Papers*.
37 *Illustrated Missionary News*, April 1903.
38 *Warwick Trading Co Catalogue Supplement*, Nr. 7, Februar 1903, S. 10 und S. 8. Sir Hugh Shakespear Barnes (1853-1940) war Foreign Secretary to the Government of India

von 1900 bis 1903 und Präsident des Central Committee für den *Delhi Durbar* von 1903.

39 Die Behauptung einer anderen Filmgesellschaft (möglicherweise Biograph), sie hätte die »exklusiven fotografischen Privilegien« zum Filmen im Amphitheater gehabt, bewertet der Warwick-Katalog als »irreführend und ohne Grundlage«.

40 *Elge Original Film Subjects*, S. 15. Ein exaktes Datum sollte einfach zu finden sein.

41 *Warwick Trading Co. Catalogue Supplement*, Nr. 7, Februar 1903, S. 13; auf S. 6 werden einige löbliche Pressebesprechungen zitiert.

42 *British Journal of Photography*, 6.2.1903, S. 105.

43 »American Biograph«, *South London Chronicle*, 28.2.1903, Dank an Tony Fletcher für diesen Hinweis; der Film von Paul wird am 26. Januar von einer Zeitung aus Leicester erwähnt, vgl. David Williams, *Cinema in Leicester 1896-1931*, Heart of Albion Press, Loughborough 1993, S. 18.

44 *Photographic News*, 3.4.1903, S. 220.

45 Zitiert im Vortrag von Kevin Rockett auf der Domitor-Konferenz im Juni 1994 in New York.

46 IOL, MSS.Eur.F.11/162. Lord George Francis Hamilton (1845-1927) war Secretary of State for India von 1895 bis 1903. Die von ihm erwähnten Filmaufnahmen sind vom Festzug am 29. Dezember.

47 Theodore Brown, *Optical Lantern and Cinematograph Journal*, June 1906, S. 158.

48 *New York Clipper*, 28.2.1903, S. 33; *New York Times*, 1.3.1903, Teil 3, S. 25; *New Orleans Times Democrat*, 27.4.1903, zitiert bei S.Q.Breard, *A history of motion pictures in New Orleans, 1896-1908* (M.A. Thesis, Louisiana State University, 1949, jetzt erhältlich als Microfiche Supplement zu *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol 15, no 4, 1995) Dank an David Culbert für diesen Hinweis.

49 P. und J. Berneau, *Le spectacle cinématographique à Limoges*, 1992, S. 41.

50 Indian Cinematograph Committee, *Evidence*, 1928, Bd. 2, S. 1050.

51 »Die Triumphzüge des Römischen Reichs mit den Vasallenherrschern aus dem Osten können nicht prächtiger gewesen sein«, schreibt Ivory (zitiert nach Robinson, *Maharaja*, S. 26), wenngleich er in *Autobiography of a Princess*, London 1975, sagt, daß bei diesen indischen Großereignissen für Europäer immer ein Beiklang von »Schmierentheater« mitschwinge.

52 E. M. Forster, *A Passage to India*, Edward Arnold & Co, 1947, S. 50.

53 Lovat Fraser, *At Delhi*, Bombay 1903, S. 83-84.

54 Nicholas Hiley, »British Newsreel Staff 1910-1920«, in James Ballantyne (Hg.), *Researcher's Guide to British Newsreels*, Bd. 2, British Universities Film & Video Council, London 1988; wahrscheinlich haben viele Kameramänner vorher als Fotolaboranten gearbeitet.

VICTOR BELYAKOV

Der russische Zar und das Kino

Wer über das frühe russische Kino forscht, wird sich zwangsläufig im Staatlichen Archiv für Film- und Fotodokumente (GAFFR) wiederfinden, 20 km von Moskau entfernt im Städtchen Krasnogorsk. Hier werden nur Dokumentarfilme aufbewahrt – und genau damit hat das russische Kino angefangen. Von Mai 1896, als die ersten Filmaufnahmen in Rußland gemacht wurden, bis zum Jahr 1908, als die reguläre Spielfilmproduktion aufgenommen wurde, drehten russische und ausländische Kameramänner ausschließlich Aktualitäten. Das überrascht nicht, denn die Kinematographie war in Rußland erst einmal eine wundersame Neuheit.

Einen bedeutenden Teil der in Krasnogorsk eingelagerten Filme und Wochenschauen aus der Zeit vor der Revolution bilden die sogenannten HOFCHRONIKEN: Filme und Sujets vom Leben am Zarenhof, von Zar Nikolaj II. und seiner Familie. Sie machen nur zehn bis zwanzig Prozent der vorrevolutionären Filmproduktion aus, doch haben relativ viele dieser Aufnahmen die Zeit überdauert. Die bis jetzt in Krasnogorsk konservierten Einzeleinstellungen, Fragmente und vollständigen Filme, die den letzten russischen Zaren porträtieren, umfassen Material von insgesamt etwa 15 Stunden Laufzeit.

Nach der Oktoberrevolution wurden diese Aufnahmen geringschätzig behandelt. Das führte dazu, daß es bereits 1926 für Esfir' Šub, die Autorin des bekannten Kompilationsfilms DER FALL DER ROMANOV-DYNASTIE, eine große Überraschung war zu erfahren, daß der Zar seinen eigenen Kameramann hatte (an den Namen konnte sich schon niemand mehr erinnern), der auch jene Kilometer Film aufgenommen hatte, die sie für die Arbeiten an ihrem Film benutzte, ohne sich über ihre Herkunft sonderlich Gedanken zu machen. 1936 – nachdem die »Trotzkisten, die die Leitung des Kino-Foto-Archivs unterwandert hatten, denunziert und liquidiert waren« – wurde ein Inventar erstellt. Um Filme mit Bildern von Stalin, seinem engeren Umkreis und sogar von hingerichteten »Volksfeinden« zu archivieren, wurde das Archiv dem NKVD unterstellt. Aus purer Angst verzichteten die Archivare auf eine detaillierte Katalogisierung der Filme. Sie beließen es bei Beschreibungen wie »der Zar und die Zarin, umgeben von Vertretern der Bourgeoisie, auf einem Bahnsteig in einer nicht bekannten Stadt«. Infolgedessen ist der Großteil dieses wichtigen historischen Quellenmaterials heute in völliger Unordnung. Teile der Überlieferung sind endgültig verloren, ohne daß Hoffnung besteht, sie jemals wiederzufinden. Andere Bestände sind durch Launen des

Zarengeburtstag in Livadiâ auf der Krim.

Schicksals durcheinandergemischt worden. Es kann durchaus passieren, daß ein Forscher bei der Sichtung von Filmschnipseln aus Dutzenden von Büchsen plötzlich merkt, daß ein und dasselbe Sujet, vom selben Kameramann an einem bestimmten Tag gedreht, verstreut in drei oder vier verschiedenen Filmdosen liegt. Natürlich ist dieses Faktum weder auf der Karteikarte noch auf den Schnittlisten vermerkt, die meist in den dreißiger Jahren erstellt wurden. Zahlreiche Szenen sind ohnehin unwiederbringlich verloren, weil die interessantesten Einstellungen herausgeschnitten sind. Nicht selten fehlen einfach ausdrucksstarke Nahaufnahmen und wichtige Handlungen von Personen der Zeitgeschichte. Das beste Beispiel ist eine Episode von 1910 oder 1911, die wir aus anderen Filmen kennen: Es handelt sich um eine Szene mit den Töchtern des Zaren, die auf dem Deck der Zaren-Yacht »Štandart« mit Offizieren tanzen. Nachdem ich den Anfang der Episode entdeckt hatte, mühte ich mich vergeblich, die berühmte dynamische Fortsetzung aufzuspüren. Sie ist im Originalmaterial einfach nicht vorhanden. Einzig und allein im Film Der Fall der Romanov-Dynastie liegt sie vollständig vor, gefolgt von dem Zwischentitel »Bis sie schwitzen« (»Do potu«). Wahrscheinlich wurde diese Sequenz aus dem Originalnegativ herausgeschnitten und in Esfir' Šubs Kompilationsfilm eingesetzt. Von dessen Negativ sind so viele Kopien gezogen worden, daß der ursprüngliche Zustand nicht mehr wiederhergestellt werden

kann. Die Schrammen und vor allem die Veränderungen der fotografischen Dichte sind nicht mehr rückgängig zu machen.

Die Mehrzahl der HOFCHRONIKEN drehte der Fotograf Seiner Majestät, Aleksandr Karlovič Âgel'skij, Mitinhaber der Firma »C.E. von Hahn« (in kyrillischer Schreibweise wiedergegeben als »K.E. fon Gan«), der 1887 exklusiv die Genehmigung für das Fotografieren des Zaren, seiner Familie und des Zarenhofs erhalten hatte. Aus Dokumenten des Russischen Staatlichen Historischen Archivs (RGIA) geht hervor, daß der Zar zunächst von ausländischen Kameramännern gefilmt wurde, die Rußland auf der Suche nach ›exotischen‹ Sujets besuchten.[1] Sie ließen sich die Aufnahmegenehmigung für den Zaren erteilen, sie führten ihm vor, was sie gedreht hatten, sie wurden fürstlich beschenkt und verließen Rußland mitsamt ihren Filmen. Danach konnten die Aufnahmen dazu benutzt werden, Ehre und Würde des russischen Potentaten zu schädigen. Es war unmöglich, die künftige Verwendung des Materials zu kontrollieren.

Nikolaj II. kam tatsächlich zu dem Schluß, daß die Drehgenehmigung für alle Filmaufnahmen am Hofe einem russischen Staatsbürger erteilt werden sollte. Dieses Privileg erhielt der Einfachheit halber der Leibfotograf Seiner Majestät, Aleksandr Âgel'skij. Autorisiert vom Zaren, kaufte Âgel'skij im Jahr 1900 die erforderliche Ausrüstung im Ausland und eröffnete Rußlands erstes Filmatelier in Carskoe Selo bei Petersburg, der Sommerresidenz des Zaren. Sein Atelier nahm die Filmproduktion volle sieben Jahre früher auf als das Atelier von A.O. Drankov, das allgemein als das erste russische Filmatelier gilt. So kam der erste russische Film auch nicht 1908 heraus, als Drankov PONIZOVAÂ VOL'NICA (DIE AUFSTÄNDISCHEN AN DER UNTEREN WOLGA) vorführte. Es war eher 1900, als Âgel'skij Filme drehte wie DAS FRÜHSTÜCK IHRER MAJESTÄTEN, IHRER HOHEITEN UND PERSÖNLICHKEITEN DES HOFES BEI DER JAGD AUF DEM ERSTEN KÖNIGLICHEN GUT und DIE GROSSHERZOGINNEN OLGA, TATJANA UND MARIA NIKOLAEVNA BEIM SPIEL AN EINEM BAUM MIT IHREM KINDERMÄDCHEN MISS IGER. Schon damals herrschte leider sehr viel Konfusion um die Person Âgel'skij. Das Leben am Hofe spielte sich völlig abgeschirmt von der übrigen Gesellschaft ab. Âgel'skij konnte für seine Tätigkeit keine Werbung machen. Zeitungen und Zeitschriften verbreiteten jedoch, daß ein neuer Film über den Zaren gedreht worden sei, und zwar von einem gewissen »von Hahn« oder »K.E. von Hahn-Âgel'skij«, oder einem »A.K. Hahn-Âgel'skij«. Der Name der Filmgesellschaft wurde oft mit dem des Fotografen verwechselt. Daß Âgel'skij, der die gesamte Firmenkorrespondenz unterzeichnete, sich in Geschäftsangelegenheiten oft selbst »Hahn-Âgel'skij« nannte, machte die Ungewißheit noch größer. »K.E. von Hahn«, der Namensgeber der Firma, wahrscheinlich ein Verwandter von Âgel'skij, wird nicht erwähnt, er war wohl bereits verstorben. Um 1900 war Âgel'skij jedenfalls Alleininhaber der Firma und organisierte die gesamte Foto- und Filmarbeit. Wie das Adreßbuch *Ves' Peterburg* (1899 und 1902) bezeugt, lebte Âgel'skij in

Der Zar nach dem Besuch eines Lazaretts, 1914.

Carskoe Selo in einem Haus mit Verwandten K. E. von Hahns, was nahelegt, daß er mit der Familie verwandt war. Sein Geburtsdatum ist unbekannt. Er starb im Oktober 1916 und mit seinem Tod hörten auch jegliche Filmaufnahmen vom Zaren auf.

Âgel'skijs Gesellschaft war ein Privatunternehmen. Alle Kosten wurden vom Eigentümer getragen, allerdings wurden seine Ausgaben später vom Ministerium des Zarenhofes zurückerstattet. Um 1902 hatte Âgel'skij so viele Aufnahmen von der Zarenfamilie gedreht, daß er dem Ministerium die Einrichtung einer historischen Dokumentationsabteilung vorschlug, die auch ein Filmarchiv umfassen sollte.[2] Dazu kam es nicht, obwohl Âgel'skij seinen Vorschlag mindestens zweimal, nämlich 1908 und 1911, wiederholte. So verblieb das Filmmaterial bei der Firma K.E. von Hahn & Co. und wurde nach der Revolution von der Sowjetregierung beschlagnahmt.[3]

Nach 1907 bekamen auch andere Kinematographenfirmen die Drehgenehmigung für den Zaren, so daß die 200-Jahr-Feier der Schlacht von Poltava 1909 von sieben verschiedenen Ateliers gefilmt wurde (nur zwei oder drei der Filme sind in Krasnogorsk erhalten). Âgel'skij, der den Zaren und seine Familie und überhaupt das Leben am Hofe regelmäßig mit der Kamera verfolgte, machte jedenfalls erheblich mehr Filmaufnahmen als irgendeiner seiner Konkurrenten. Von 1900 bis zu seinem Tod im Jahr 1916 versäumte er kein einziges wichtiges Ereignis am Hofe.

Zum Verständnis der HOFCHRONIKEN schicken wir eine kurze Erläuterung zu Wertvorstellungen und Lebenswandel in Staat und Gesellschaft des vorrevolutionären Rußland voraus. Wie es damals war, das ist auch für heutige Russen schwer vorzustellen, erst recht für das westliche Bewußtsein. Wenn man sich damit beschäftigt, ergreift einen meist ein Gefühl, daß damals ein anderer Kosmos mit anderen Gesetzen und Ordnungsprinzipien existierte. Alles war anders, angefangen von den Idealen des geistigen Lebens bis zu alltäglichen Verrichtungen. Da die russisch-orthodoxe Glaubensrichtung Staatsreligion und die Befolgung ihrer Rituale gesetzlich vorgeschrieben war, hatte natürlich der größte Teil der Bevölkerung eine russisch-orthodoxe Mentalität.[4] Das Volk bestand nicht nur aus Bauern (obwohl sie bis zu 90 Prozent der Bevölkerung ausmachten), sondern auch aus den Kleinbürgern, den Kaufleuten und den höchsten Kreisen der Gesellschaft – dem Adel. Die russische Gesellschaft war streng nach Ständen und Schichten gegliedert. Das kollektive Bewußtsein aller dieser Schichten basierte auf der Triade, die Anfang des 19. Jahrhunderts vom Minister für Bildung, Graf S. Uvarov, formuliert worden war: »Orthodoxie, Autokratie und Volksgemeinschaft«. Diese drei Prinzipien bestimmten das ganze nationale Leben. Vor allem hat die russische Gesellschaft, so paradox das klingen mag, im Unterschied zur westlichen nie eine streng vertikale Machtstruktur mit genau abgegrenzten Befugnissen von einer Ebene zur anderen sowie mit Verfassungsrechten der einfachen Bürger gehabt. Die russische Gesellschaft hatte eine eigene Form der Machtstruktur: die Autokratie. Das war nicht einfach die unbegrenzte Macht des Monarchen (wie heute oft fälschlich angenommen wird), sondern es war eine Art naturwüchsige Macht des Gewissens des Inhabers der Krone. Man ging von der Vorstellung aus, daß das Volk dem Zaren sein Schicksal übergeben und anvertraut hatte – als demjenigen, der würdig und fähig ist, die Macht zu verwalten, und der das Land nicht selbstherrlich regiert, sondern in voller moralischer Verantwortung vor Gott.

Es gibt allerdings gute Gründe für die Annahme, daß das nur für das Russische Reich der früheren Zeit zutrifft. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Rußland in einer tiefen Krise, der Marxismus und andere revolutionäre Ideologien gewannen in der Gesellschaft an Boden. Nikolaj II. jedoch bezog seine Inspiration aus der Vergangenheit. Sein Vorbild in der Ausübung der Herrschaft war der »stillste« Zar des 17. Jahrhunderts, Aleksej Michajlovič, zweiter Romanov-Zar und Vater von Peter dem Großen, der von 1645 bis 1676 regierte. Mit einem Wort: Nikolaj lehnte alle politischen Tendenzen seiner Zeit rundweg ab. Vor allem enttäuschte er die Hoffnungen russischer Liberaler auf eine Reformierung Rußlands nach westlichem Vorbild. Ganz im Gegenteil war er von dem Glauben beseelt, es sei möglich und notwendig, die althergebrachten Traditionen des Volkstums wiederherzustellen. Er bekräftigte diesen Glauben mit Taten. Das erste Beispiel gab die Kampagne zur Heiligsprechung des Serafim von Sarov, bei der Nikolaj eine führende Rolle spielte. So phantastisch

es klingen mag: Nachdem die Zarin Aleksandra Fëdorovna ein Bad in einer Quelle genommen hatte, die von diesem Heiligen gesegnet war, empfing sie einen Sohn und gebar den langerwarteten Thronerben Aleksej. Da Nikolaj von tiefer Religiosität durchdrungen war, sind es keine leeren Worte, wenn er in Briefen äußerte, daß er eine fürchterliche Verantwortung vor Gott trage und seinem Ruf zu jeder Minute Folge leisten werde.

Als zweites wichtiges Merkmal prägte die russische Reichsideologie den Herrschaftsstil Nikolaj II. Sie war in religiösen Prinzipien verwurzelt sowie in der geschichtlichen Tatsache, daß sich Rußland seit dem Fall von Byzanz als »Drittes Rom« betrachtete. Zar Ivan IV., »der Schreckliche«, beanspruchte tatsächlich den römischen Kaiser Augustus als seinen Vorfahren. Die fortdauernde Sehnsucht, Rußland als Zentrum der zivilisierten Welt und Retter der Menschheit sehen zu wollen, wurde von einer Reihe russischer Philosophen, Dichter (wie Dostoevskij) und Politiker unterstützt und von den Zaren bis in die letzten Tage des Russischen Reichs gepflegt. Ein prominenter geistlicher Führer, der Metropolit Antonij Chrapovickij, proklamierte Ende 1916, nur wenige Monate vor dem Kollaps des alten Regimes, allen Ernstes die Eroberung von Konstantinopel und Jerusalem sowie die Annexion von Syrien und Palästina zum russischen Endziel im »Großen Krieg«, um das historische Territorium von Byzanz wieder zusammenzufassen. Nach der Wiederherstellung der Orthodoxie sollten diese Gebiete dann Teil des Russischen Reiches werden.[5]

Derlei Überzeugungen hatten nicht nur auf die Staatspolitik Einfluß, sondern auch auf den Stil der Zeremonien am Hofe und sogar auf Verhalten und Erscheinung des Zaren Nikolaj II. selbst. Die Filme sind dafür der sichtbare Beweis. Sie halten Besonderheiten von Nikolajs Persönlichkeit fest, über die oft geschrieben wurde: seine scheinbare Willenlosigkeit, seine Ruhe, seine emotionslose Zurückhaltung, seine merkwürdige Steifheit. Er scheint sich dauernd verlegen zu fühlen, wenn er seinen Schnurrbart streicht, seine Militärmütze zurechtrückt oder sein Uniformhemd gerade zieht. Dennoch war er ein Mann, der seinen Willen Gott überantwortet hatte, der bei jedem Schritt sein Gewissen befragte und der keinen Stimmungen und Gefühlen nachgab. Nikolaj gab sich nicht bloß den Anschein, sondern war tatsächlich vollkommen ernsthaft.

Wir können den Einfluß der Tradition an den bekannten Filmbeispielen beobachten, die das Auftreten des Zaren bei verschiedenen Feiern im Kreml zeigen. Sieben oder acht Aufnahmen sind in Krasnogorsk erhalten. DER ZAR AUF DER ROTEN EINGANGSTREPPE DES PALASTES IM KREML ist eine davon. Dieser Auftritt setzte das byzantinische Ritual der Erscheinung der Macht vor dem Volk fort und war die wichtigste russische Reichszeremonie. Sie symbolisierte die Einheit zwischen dem Herrscher und seinem Volk, das den Platz vor der Kathedrale des Kreml füllte. Hätte sich das Volk in diesem Augenblick vom Zaren abgewandt, hätte er theoretisch sofort abdanken müssen (was dann

Der Zar besucht die Tartaren-Ausstellung, Krim, 1912.

im Februar 1917 geschah, als Nikolaj II. von all seinen Frontkommandeuren Telegramme erhielt, die mangelndes Vertrauen in seine Regierungskompetenz zum Ausdruck brachten).

Bei der Betrachtung dieser Filme fällt sofort die extreme Ritualisierung ins Auge. Im allgemeinen hatten alle Teilnehmer der Zeremonien eine Art offizielle Stellung am Hofe, entweder beim Militär oder im Beamtenapparat. Ohne Ausnahme trugen sie jeweils die Uniform und Insignien ihrer Position. Nur die Soldaten trugen eine Kopfbedeckung, um salutieren zu können. Zivilisten waren gehalten, vor dem Vertreter Gottes barhäuptig zu erscheinen. Es gab zwei Ausnahmen, nämlich Studenten, die Nikolaj gerne bei gymnastischen Übungen beobachtete, und handverlesene alte Bauern, mit denen sich Nikolaj manchmal stundenlang unterhielt (wie er es beim Gedenken an die Schlacht von Poltava tat), wobei er einen ziemlich falschen Eindruck von der Haltung der Bauernschaft gewann.

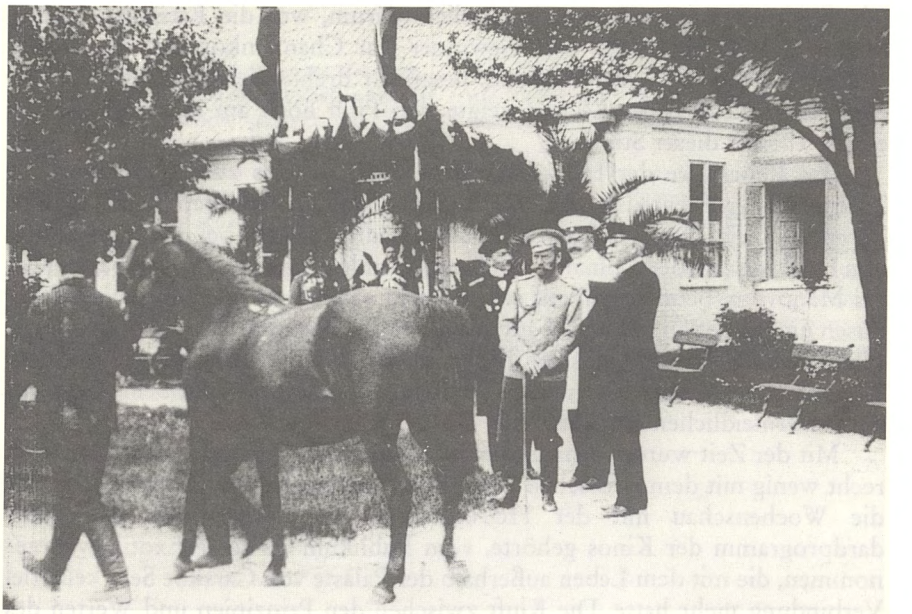
Nächst den Zeremonien im Kreml hatten Militärparaden und Militärinspektionen in Carskoe Selo den höchsten Rang im Protokoll. Filmaufnahmen davon bilden den Hauptteil der HOFCHRONIKEN, die im Archiv in Krasnogorsk erhalten sind. Das Ritual der Militärinspektion war das Musterbeispiel für die Veranschaulichung der legitimen Macht des Herrschers. Nikolaj II. erschien vor seinen Soldaten als der berufene Führer der Nation (*vozd'*) zusammen mit

seinem Sohn und Nachfolger, der sich als künftiger Führer präsentierte. Dieses Ritual umfaßte einen Gottesdienst sowie eine Vereidigung und Demonstration der bedingungslosen Hingabe der Soldaten an den Souverän. Sie vollzogen dieses Ritual nicht nur als Dienstleistende, sondern auch als Vertreter der Bauernschaft, der Grundlage des Zarenreichs. Indem Nikolaj diese Inspektionen fast täglich durchführte, übte er eine Art Sakrament aus, das seine Position stärkte und seine enge Verbindung mit den Soldaten der Nation ständig erneuerte. Deshalb geben diese dokumentarischen Aufnahmen nicht nur persönliche Besonderheiten des Zaren wieder, sondern sie sind auch Demonstrationen traditioneller russischer Glaubenssätze.

Die 1913 bei der 300-Jahr-Feier der Romanov-Dynastie gefilmten Ereignisse machen diesen Punkt noch deutlicher. Das ganze Veranstaltungsprogramm war auf die Botschaft hin komponiert, daß sich die monarchische Idee in den Romanovs und dem wohlhabenden und glücklichen Rußland erfüllt habe, das sich um sie scharte. Die Reiseroute der Zarenfamilie erfaßte Städte und historische Stätten, die von besonderer Wichtigkeit für die Dynastie waren, und beinhaltete Grundsteinlegungen und Treffen mit Nachkommen historischer Persönlichkeiten (wie denen von Ivan Susanin, der mit seinem Leben den ersten Romanov-Zar Michail vor den Polen rettete). Jubelnde Massen begrüßten die Zarenfamilie in jeder dieser Filmaufnahmen, und bei Betrachtung der Bilder ist kaum zu glauben, daß das Zarenreich nur vier Jahre später zerbrechen sollte. Keine dieser Szenen währt allerdings länger als eine Minute, denn Âgel'skijs Aufnahmetechnik bestand darin, eine Kameraposition auszuwählen und dann so lange zu kurbeln, bis die Rohfilmkassette, die etwa 30 Meter faßte, zu Ende war.

Von 1900 bis 1903 drehte Âgel'skij seinem eigenen Katalog zufolge 106 Filme. Nur rund 20 sind noch erhalten, und einige davon müssen noch restauriert werden. Zu den zugänglichen Filmen des Jahres 1903 zählen Die Prozession Ihrer Majestäten und von Persönlichkeiten des Hofes von der Roten Eingangstreppe zur Kathedrale Mariä Himmelfahrt (am Palmsonntag), Seine Majestät geruhen Pflüge neuer Bauart zu betrachten (Erläuterungen gibt der ehemalige Finanzminister Vitte und der Landwirtschaftsminister Ermolov) und Die Ankunft Ihrer Majestäten beim Heiligen Tor zur Einsiedelei von Sarov. Keineswegs überraschend dominieren Filme von offiziellen Zeremonien und Feiern sowie von Ehrungen ausländischer Staatsbesucher. Doch wie schon erwähnt, drehte Âgel'skij auch Szenen aus dem Privatleben des Zaren: die Jagd in dem Urwaldgebiet Belovežskaâ Puša, die Kinder beim Spiel, ein Tennismatch in Livadiâ und selbst Zar und Zarin beim Frühstück während einer Jagdpartie.

Anfangs filmte Âgel'skij nur für die persönlichen Bedürfnisse des Zaren. Das galt auch für die Fotografien. Die meisten Fotos wurden in Alben geklebt, und nur einige wenige waren für den allgemeinen Vertrieb in Rußland freigegeben. Von den 1896 bis 1902 gedrehten Filmen, die öffentliche Ereignisse



Der Zar besucht den ersten russischen Zoo, Krim, 1912.

wiedergaben, liefen einige gelegentlich im »Kaiserlichen Alexandrinsker Theater« in St. Petersburg, autorisiert durch das Ministerium des Hofes. Als ortsfeste Kinos auf der Bildfläche erschienen, beantragte Âgel'skij, der zu jener Zeit eine ganze Reihe von Kinos besaß, beim Ministerium die Erlaubnis, Filme von Staatszeremonien zeigen zu dürfen (wobei er ausdrücklich Filme ausnahm, die er »dem eher privaten Leben Ihrer Majestäten« zuordnete). Möglicherweise hat er die erforderliche Genehmigung erhalten.

In den Jahren 1907 und 1908 entwickelte sich das Kino in Rußland zu einem etablierten Geschäftszweig. Âgel'skij, der persönlich verpflichtet war, die ›Abschottung‹ des Hofes zu respektieren, unterzeichnete exklusive Vereinbarungen für öffentliche Vorführungen, zuerst mit der Firma von Aleksandr Chanžonkov und dann mit der Apollon-Gesellschaft. Von 1908 an zeigte das Royal Star der Apollon, das im Zentrum von St. Petersburg auf dem Marsfeld gelegen war, Âgel'skijs Filme regelmäßig. Das Programm bestand, wie zu dieser Zeit üblich, aus einer bunten Mischung von Genres, so daß die Filme vom Leben am Hofe gar nicht als »Berichte« wahrgenommen wurden. Die Eintrittspreise im Royal Star reichten von 55 Kopeken bis zu 6.50 Rubel für einen Logenplatz. (Zum Vergleich: ein Pfund Kalbfleisch kostete 24 Kopeken, ein Liter Milch 10 Kopeken.) Dokumentarische Filmaufnahmen des Zaren waren für das Publikum von da an im ganzen Land zugänglich. Bei der 300-

Jahr-Feier 1913 wetteiferten die Ateliers darum, wer die Ereignisse zuerst filmen und zeigen könne. Der Gewinner war Chanžonkov, der das größte Atelier und das beste Vertriebsnetz besaß: Er drehte die Prozession auf der Moskauer Tverskaâ-Straße und zeigte den Film noch am selben Abend in einem Theater dieser Straße.

Das Repertoire der HOFCHRONIKEN blieb sich bis zum Untergang des Zarenreichs größtenteils gleich. Variationen gab es allenfalls bei Filmen, die den Zaren bei offiziellen Besuchen in Provinzstädten zeigen, bei der Einweihung von Denkmälern, der Teilnahme an Grundsteinlegungen von Militärbarracken, bei Manövern, beim Segeln auf seiner Yacht »Štandart« im Finnischen Meerbusen und in Ferien in Livadiâ auf der Krim. Im Ersten Weltkrieg präsentieren Filme den Zaren auf Inspektionsreisen an der Front, bei Beratungen mit dem Kommandostab, beim Bewundern ›eroberter Ländereien‹ und beim Gebet in der unvermeidlichen Behelfskirche.

Mit der Zeit wurde mehr und mehr deutlich, daß diese Herrschaftsrituale recht wenig mit dem russischen Alltagsleben zu tun hatten. Schließlich wurde die Wochenschau mit der HOFCHRONIK, die mittlerweile zum Standardprogramm der Kinos gehörte, vom Publikum als reine Exotik wahrgenommen, die mit dem Leben außerhalb der Paläste von Carskoe Selo keinerlei Verbindung mehr hatte. Die Kluft zwischen den Prinzipien und Werten des Zaren und des Rests der Gesellschaft war unüberbrückbar geworden. Im Vergleich mit den HOFCHRONIKEN zeigen das die Sujets anderer dokumentarischer Filme recht gut. Pferderennen zum Beispiel waren ein besonders volkstümlicher Zeitvertreib in der Spätzeit des Zarenreichs. Sie wurden oft in Wochenschauen gezeigt, aber Nikolaj besuchte die Rennen kein einziges Mal. Wahrscheinlich glaubte er, daß sich das für ihn absolut nicht geziemte. Dennoch geben die HOFCHRONIKEN im Filmarchiv in Krasnogorsk unschätzbaren Einblick in ein Rußland, das seit langem und für immer untergegangen ist.

(Nach der Übersetzung von Denise Youngblood aus dem Englischen von Martin Loiperdinger)

Für Korrekturen und Ergänzungen der deutschen Übersetzung nach dem russischen Manuskript sei Jörg Bochow gedankt. Russische Wörter werden nicht transkribiert, sondern in der neuerdings üblichen wissenschaftlichen Transliteration wiedergegeben: â wird ja, c wird z, č wird tsch, š wird sch gesprochen usw.

1 Russisches Staatliches Historisches Archiv (RGIA), f. 468, op. 14, ed. chr. 1103; f. 468, op. 42, ed. chr. 2340.

2 Eine detaillierte Filmografie, die Âgel'skij in Vorbereitung eines Filmarchivs an das Ministerium des kaiserlichen Hofes schickte, ist nun gefunden worden: RGIA, f. 468, op. 14, ed. chr. 1103, 11. 9-15; 49-50. Sie wurde veröffentlicht von V. Belyakov in der Fachzeitschrift *kinovedčeskie zapiski*, Moskau, Heft 18, 1993 [d. Übers., M. L.].

3 RGIA, f. 468, op. 43, ed. chr. 1518.

4 Die meisten Historiker im Westen würden dies als strittig erachten [d. Übers., D. Y.].

5 In seiner kurzen Amtszeit als Außenminister in der ersten Provisorischen Regierung wurde diese seltsam anmutende Vorstellung zur *idée fixe* von Pavel Miliukov, der sonst ein feinfühliger liberaler Historiker und Politiker war [d. Übers., D. Y.].

TOM GUNNING

Vor dem Dokumentarfilm

Frühe *non-fiction*-Filme und die Ästhetik der »*Ansicht*«[1]

Die Neubewertung des frühen Kinos hat in den letzten Jahren dazu geführt, daß die Forschung sich darum bemüht, die Filme aus den ersten beiden Jahrzehnten ihren Eigenheiten gemäß zu betrachten. Auch wenn man weiß, daß eine Geschichtsschreibung, welche die Vergangenheit ›so, wie sie war‹ wieder auferstehen lassen will, zu naivem Historizismus verurteilt wäre, muß ein verantwortungsbewußter Historiker doch versuchen, den ursprünglichen Erwartungshorizont der Filmproduktion und -rezeption nachzuvollziehen. Die Revision der frühen Filmgeschichte begann mit dem FIAF-Kongreß 1978 in Brighton, der eine neue Ära eröffnete, weil hier eine große Anzahl Filme aus der Zeit von 1900-1906 einer Gruppe Forscher präsentiert wurde, die nun diese Texte sahen und diskutierten, anstatt sich immer wieder auf die kanonischen Beschreibungen der Entwicklung des Kinos zu stützen. Zur Neubewertung der Filme zog man Theorien der Narration und Methoden der Formanalyse heran. Seit Brighton hat sich ein Projekt entwickelt, welches das frühe Kino in breiteren sozialen und ökonomischen Zusammenhängen einordnet. Auch wenn es noch viele offene Fragen gibt, so hat die von Historikern in vielen Ländern begonnene Arbeit zu Produktionsweisen, Stil- und Genrevielfalt oder Praktiken der Vorführung inzwischen große Fortschritte gemacht. Der (in mancher Hinsicht erweiterte) Ausgangspunkt ist dabei das einfache Prinzip, das in Brighton formuliert wurde: die Texte selbst sorgfältig und auf unvoreingenommene Weise untersuchen.

Die Auswahl des Materials hatte allerdings unvorhergesehene Konsequenzen, da sie eine bestimmte Art von Korpus entstehen ließ. Zwei der Entscheidungen bei der Filmauswahl für Brighton haben dazu beigetragen, daß der *non-fiction*-Film bei der Neubewertung des frühen Kinos vernachlässigt wurde.[2] Beide waren, so wie ich das sehe, vor allem praktischer Natur. Die erste betraf die Konzentration auf die Periode nach 1900, das heißt einige Jahre nach den allgemein anerkannten Daten für die Anfänge des Kinos. Grund hierfür war der Wunsch, Kontroversen über die rivalisierenden Ansprüche der Erfinder zu vermeiden, die beim Studium der Frühzeit oft zu heftigem Streit zwischen den Fürsprechern der verschiedenen Konkurrenten geführt hatten. Dies wurde häufig von persönlichen oder nationalen Loyalitäten noch zusätzlich angeheizt. Zweitens entschied man, sich auf *fiction*-Filme zu konzentrieren und den Bereich der *non-fiction* auszuklammern. Hierbei ging es nicht darum, Streitereien aus dem Weg zu gehen, sondern man schreckte verständlicherweise davor zurück, ein solch großes, unerforschtes Terrain zu betreten, das auf allen

Karten noch als weißer Fleck erschien. Die meisten dieser Filme waren kaum aufzuspüren, zu identifizieren und zu datieren. Die Vernunft gebot geradezu, sich bei diesem ersten Versuch einer Neubewertung der frühen Filmgeschichte auf den übersichtlicheren Bereich der Fiktion zu beschränken.

Die Folge dieser überaus rationalen Entscheidungen war, daß der *non-fiction*-Film noch warten mußte, bevor seine Rolle innerhalb des frühen Kinos neu betrachtet werden konnte. Diese Verzögerung entbehrt nicht einer gewissen Ironie, denn gerade in der Frühzeit hatte der *non-fiction*-Film ein deutliches Übergewicht. Während der ersten Jahre der Filmgeschichte (hier wirkt sich dann auch die Entscheidung aus, in Brighton mit dem Jahr 1900 zu beginnen) übertraf die Zahl der *non-fiction*-Aufnahmen die Produktion von Filmen mit Spielhandlung bei weitem. Veranstaltungen wie der Domitor-Kongreß 1994 in New York, der den ersten fünf Jahren des Kinos gewidmet war (und auch ausgiebige Sichtungsprogramme einschloß), der *1994 Amsterdam Workshop* im Nederlands Filmmuseum sowie 1995 das *Cinema Ritrovato* in Bologna und die *Giornate del Cinema Muto* in Pordenone deuten allerdings darauf hin, daß man sich mehr und mehr für den *non-fiction*-Film interessiert und er endlich als Gegenstand auch theoretischer Untersuchungen anerkannt wird.[3]

Welchen Herausforderungen sehen wir uns dabei gegenüber? Auch wenn wir erst am Anfang unserer Forschungen stehen, ist es wichtig, genau wie in Brighton vor nun fast zwei Jahrzehnten eine Reihe vorbereitender Überlegungen anzustellen, auch wenn sie allenfalls als Arbeitshypothesen dienen können. Eine Neubetrachtung des frühen *non-fiction*-Films muß einen ähnlichen Ausgangspunkt wählen wie die Arbeiten zu den frühen Filmen mit Spielhandlung, nämlich die Feststellung, daß es grundlegende Unterschiede gibt zwischen der frühen *non-fiction* und der späteren Dokumentarfilm-Produktion. Dabei geht es nicht darum, Kontinuitäten zwischen beiden Formen oder die Möglichkeit einer durchgehenden Traditionslinie zu leugnen. Denn selbst wenn wir eine kontinuierliche Entwicklung und somit eine Tradition nachweisen könnten, müßten wir uns immer noch mit der tiefen Kluft zwischen den frühen und den späteren Formen des *non-fiction*-Films auseinandersetzen. Ich schlage deshalb vor, auf die bereits bestehende Terminologie für die verschiedenen Perioden zurückzugreifen: Der Ausdruck »Aktualitätenfilme« bezieht sich dann auf die Zeit vor 1914; »Dokumentarfilme« gilt für die Periode ab den letzten Kriegsjahren. Die Daten für die Periodisierung sind sicherlich vorläufig und müßten ausführlich diskutiert werden. Dennoch glaube ich, daß der Erste Weltkrieg tatsächlich eine wichtige Rolle bei der Transformation des *non-fiction*-Films spielt.

Als John Grierson den Ausdruck »Dokumentarfilm« einführte, vor allem mit Blick auf das Werk Robert Flahertys,[4] hatte er nicht die Absicht, damit die Gesamtheit nicht-fiktionaler Filme abzudecken. Tatsächlich wollte er damit eine neue Herangehensweise von der übrigen Produktion abgrenzen. Grierson

unterschied den Dokumentarfilm von anderen Filmen, die auch auf »natürlichem Material« beruhten, wie Wochenschauen, wissenschaftliche Filme oder Lehrfilme. Für Grierson bedeutete der Wechsel von diesen frühen Formen zum Dokumentarfilm im eigentlichen Sinn einen Übergang »von einfachen (oder phantasievollen) Beschreibungen eines natürlichen Materials hin zu dessen Anordnung, Neuanordnung und kreativer Gestaltung«.[5] Wie Charles Wolfe zeigt, wurde diese Unterscheidung noch in den dreißiger Jahren im Rahmen einer vom Film Department des Museum of Modern Art in New York veranstalteten Retrospektive »The Nonfiction Film: From Uninterpreted Fact to Documentary« diskutiert. Wolfe stellt fest, daß »hier für viele eine wichtige Unterscheidung zwischen der einfach ›beschreibenden‹ Funktion der frühen *non-fiction*-Filme und der ›interpretierenden‹ Ausrichtung des wahren ›Dokumentarfilms‹ gemacht wurde.«[6] Der Begriff »Dokumentarfilm« kündigte somit einen Bruch in der Filmgeschichte an: Eine neue Praxis wurde geschieden von und aufgewertet gegenüber einer älteren, die man nun einer Art Vorgeschichte zuordnete. Mit dieser polemischen Periodisierung etablierten Grierson und andere ein Muster, dem die meisten Historiker des *non-fiction*-Films folgten. Abgesehen von der üblichen Verbeugung vor den Brüdern Lumière wurde die so unermeßlich reiche Periode der *non-fiction*-Produktion vor Flaherty einfach übergangen und fiel einer kollektiven Amnesie zum Opfer. Es mag unverantwortlich scheinen, daß Historiker dieses Denkmuster immer wieder einfach übernommen haben, doch andererseits gibt es hier nun einmal einen wichtigen historischen Einschnitt: Der Dokumentarfilm, so wie Grierson ihn definiert, unterscheidet sich *tatsächlich* auf signifikante Weise von der früheren Produktion. Wie, das möchte ich nun herausarbeiten.

Auf dem Workshop in Amsterdam stellte Ben Brewster fest, daß viele *non-fiction*-Filme aus den zehner Jahren, vor allem die Reisebilder, früheren Filmen in stilistischer Hinsicht oft überraschend ähneln. Das recht statische Bild, das man vom *non-fiction*-Kino zwischen 1903 und 1917 erhält, kontrastiert auffallend mit der dynamischen Entwicklung in der Spielfilmproduktion während dieses Zeitraums in den Bereichen Schnitt- und Montagetechniken, narrative Form und Gestaltung der Charaktere. Kein Historiker würde einen Spielfilm von 1912 mit einem von 1906 verwechseln. Im Bereich der *non-fiction* weisen die Stilmerkmale während derselben Periode sehr viel weniger Unterschiede auf. Ben Brewster meinte in Amsterdam dazu, daß der *non-fiction*-Film »offenbar nicht dem Druck stilistischer Veränderungen unterlag, wie das für die Regisseure von Spielfilmen deutlich der Fall war«.[7]

Diese Feststellung sollte uns aber nicht dazu verleiten, den *non-fiction*-Film als statisch oder, schlimmer noch, als zurückgeblieben gegenüber dem Spielfilm zu betrachten. Modelle, die von der Notwendigkeit stilistischen Fortschritts ausgehen, verzerren unsere Sicht auf die Filmgeschichte. Die radikale Stilentwicklung im Spielfilm der zehner Jahre ergab sich aus dem Bedürfnis, den Charakteren mehr Profil zu verleihen und über deutliche temporale Muster

zu verfügen, weil man mit neuen, komplexeren Erzählweisen arbeitete und zu erreichen versuchte, daß die Filme aus sich selbst heraus verständlich waren. Die relativ geringfügige Entwicklung im Bereich des *non-fiction*-Films ließe sich dann damit erklären, daß die bestehenden Stilformen schlicht ausreichend effizient waren für die verschiedenen damals vertretenen Gattungen. Ziele und Zwecke (und damit auch die formalen Modelle) der *non-fiction*-Praxis veränderten sich zwischen 1906 und den frühen zehner Jahren nur wenig.[8]

Welches ist nun dieses Modell, das zwischen 1906 und 1916 einigermaßen stabil blieb und dem ein einfacher, beschreibender Filmstil genügte? Auch wenn es sehr viele verschiedene Arten von *non-fiction*-Filmen in diesem Zeitraum gibt, gehorchen sie fast alle derselben Ästhetik. Diese Form des frühen *non-fiction*-Films nenne ich »*Ansicht*«. Dieser Ausdruck, der in zeitgenössischen Texten oft verwendet wurde, um frühe Aktualitätenfilme zu beschreiben (und vorher noch für Fotografien interessanter Orte oder Ereignisse), soll hervorheben, daß die Struktur dieser Filme sich immer um die Präsentation von etwas Visuellem dreht, um einen Blickfang oder einen besonderen Blickpunkt. In dieser Hinsicht gehört die *Ansicht* ganz eindeutig zu dem Feld dessen, was ich »Kino der Attraktionen« nenne: die Betonung der Zurschaustellung und die Befriedigung der Schaulust.[9] Als Aktualitätenfilm geht es bei der *Ansicht* eher darum, ein Ereignis in der Natur oder in der Gesellschaft aufzunehmen, während Attraktionsfilme oft künstlich Inszeniertes präsentieren, um die Neugierde der Zuschauer zu wecken und zu befriedigen. Der Unterschied zwischen Arrangement und einfacher Wirklichkeitswiedergabe ist jedoch so schwierig festzustellen oder nachzuweisen, daß ich diese Trennungslinie nicht allzu scharf ziehen möchte. *Ansichten* beinhalten tendenziell die Aussage, daß das Gefilmte entweder bereits vor der Aufnahme existiert hat (Landschaften, Gebräuche, Arbeitsmethoden) oder auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätte (Sportereignisse, Begräbnisse, Krönungen). Es geht hier also um die Aufnahme von etwas, das seine weitgehende Unabhängigkeit vom Akt des Filmens behält. Natürlich gibt es hier Abstufungen und Grenzfälle. Doch der Gebrauch des Ausdrucks »*Ansicht*« als Gegenpol zu »Nummer« oder »Szene« verweist auf einen Unterschied zwischen Aktualitäten und inszenierten Filmen in der Frühzeit, der deutlich wahrgenommen wurde. Natürlich konnten sowohl »*Ansichten*« wie »Nummern« Attraktionen sein.

Deutlichstes Merkmal der *Ansicht* ist die Art und Weise, wie hier der Akt des Schauens oder Beobachtens nachgeahmt wird. Mit anderen Worten, wir erfahren eine *Ansicht* nicht einfach als die Darstellung eines Ortes, eines Ereignisses oder eines Prozesses, sondern gleichzeitig als Mimesis des Betrachtens selbst. Die Kamera tritt buchstäblich als Tourist, Forscher oder Betrachter auf, und das Vergnügen an diesen Filmen liegt gerade darin, daß sie als Surrogat des Schauens erscheinen. Ein erstes Indiz hierfür findet sich in den deutlichen Hinweisen auf die Anwesenheit der Kamera. Die Gefilmten reagieren auf den

Aufnahmeapparat indem sie ihn durch Blicke oder Gebärden adressieren oder sich mit ihrem Tun ihm zuwenden und einen Arbeitsvorgang oder einen Brauch vorführen. Die Kamera versucht ihrerseits, die bestmögliche Sicht auf das Geschehen zu erhalten, und man merkt deutlich, daß der Kamerastandpunkt nicht willkürlich gewählt wurde. In einer *Ansicht* zeigt sich die Welt der Kamera und damit zeigt sie sich dem Zuschauer.

Auch wenn meine Beschreibung der *Ansicht* als Film, der etwas zeigt, recht simpel anmutet, so sind die Filme selbst alles andere als simplistisch. Ihre Qualitäten liegen zum Teil darin, daß sie bestimmte Dinge *nicht* tun. Darüber hinaus sind die Formen des Schauens und Beobachtens vielfältig und der nur scheinbar einfache Stil wird den verschiedensten Zwecken angepaßt. Zwei breite Gattungen von *Ansichten* (sie sind nicht die einzigen) fallen beim Betrachten früher *non-fiction*-Filme auf. Zunächst gibt es Filme, die beim Besuch einer bestimmten Gegend entstehen und diese präsentieren. Anders als bei den für die Jahrhundertwende typischen Filmen geschieht dies jedoch nicht in einer Einstellung, sondern in mehreren, die zu einer Serie von Ansichten werden, um so ein vielschichtiges Bild des Ortes zu vermitteln. In solchen Filmen geht es um Städte, ländliche Gegenden oder sogar um Reisen durch fremde Länder. Die Bilder zeigen natürliche Landschaften, von Menschenhand geschaffene Strukturen oder eine Kombination von beidem; es gibt vielfältige Ansichten, wie im Fotoalbum eines Touristen, und diese Ästhetik entspricht auffallend derjenigen späterer Reisefilme. Der Blick des Touristen wird hier wiedergegeben, Landschaften und Kulturstätten werden zur Schau gestellt, gleichzeitig aber auch der Akt visueller Aneignung nachgeahmt. Natur und Kultur werden zu *Sehenswürdigkeiten*. Der dramatische Akt der visuellen Aneignung ist vielleicht nirgends so offensichtlich wie bei den *phantom rides* dieser Zeit, also den Filmen, in denen eine Landschaft oder eine städtische Umgebung von einem sich bewegenden Fahrzeug aus (Züge vor allem, aber auch Autos und Boote) aufgenommen werden. Diese Filme, die auch heute noch nichts von ihrer visuellen Kraft verloren haben, vermitteln einen sich entfaltenden Horizont, den Eindruck eines sich durch den Raum bewegenden Auges, wobei der Akt des Sehens selbst ebenso deutlich sichtbar wird wie die gezeigte Ansicht.

In diesen touristischen Aufnahmen werden eine Reihe von Einstellungen miteinander verbunden, um verschiedene Ansichten eines Ortes zu präsentieren; die Montage geschieht vor allem nach räumlichen Gesichtspunkten, die Kontinuität beruht auf dem groben räumlichen Zusammenhang. Das Pendant zu diesen Filmen in Hinblick auf eine zeitliche Organisation findet man in Filmen, die einen Prozeß darstellen, ob es nun um eine komplexe industrielle Warenproduktion geht, um einen handwerklichen Arbeitsvorgang, um lokale Bräuche oder um Feste. Auch bei solchen Filmen spielt die räumliche Logik eine Rolle, weil das Geschehen aus verschiedenen Blickwinkeln präsentiert wird (vor allem bei industriellen Produktionsprozessen, die teilweise auch Führungen durch eine Fabrik sind). Das dominante Organisationsprinzip ist

allerdings die zeitliche Anordnung der verschiedenen Etappen des Prozesses in einer logischen Folge. Viele Filme verbinden beides miteinander, die Entdeckung des Raumes und die Erläuterung zeitlicher Abläufe, so daß letztlich eine komplexe Struktur aus der Betrachtung einzelner Aspekte und der Konstruktion von Zusammenhängen entsteht. Beide Formen beruhen vor allem auf dem Prinzip der Aufeinanderfolge; durch Schnitte zu Nahaufnahmen können jedoch – vor allem nach 1906 – auch entwickeltere Montageformen entstehen.

Grierson weist darauf hin, daß diese Filme in erster Linie beschreibend sind. Auch wenn man nicht behaupten kann, daß sie die rohe, unberührte Wirklichkeit wiedergeben (einmal abgesehen davon, wie mythisch ein solcher Begriff ist), läßt sich feststellen, daß die Art und Weise, wie sie die Realität formen und mit ihr ›interferieren‹, vor allem auf dem Akt des Schauens und der Beschreibung beruht. Handlungen und Menschen werden oft so arrangiert, daß die Kamera sie besser aufnehmen kann; doch dies wird dann meistens unmittelbar deutlich in der Art und Weise, wie die Leute sich zur Kamera verhalten, wie sie ihr Können, ihre Tracht oder ihre physischen Merkmale zur Schau stellen. Grierson hat also zweifellos recht mit seiner Bemerkung, daß sich dieser Stil von der schöpferischen Umformung des Materials unterscheidet, die seiner Meinung nach den Dokumentarfilm kennzeichnet.

Viele Aktualitätenfilme, vor allem Reisebilder und Filme über Handlungsabläufe, stehen beispielhaft für diese Ästhetik der *Ansicht*. Der Wunsch, einen schier endlosen und tendenziell vollständigen Katalog von Ansichten der Welt zu erstellen, findet seinen Höhepunkt in den zehner und zwanziger Jahren mit den für Albert Kahn und seine Utopie von den *Archives de la planète* gedrehten Filmen. Die auf Video verfügbaren Aufnahmen aus diesen Archiven enthüllen die faszinierende Archäologie des *non-fiction*-Films mit seiner Ästhetik der *Ansicht* in einer geradezu enzyklopädischen Sammlung. Kahn war ein reicher Bankier aus Paris, der zu Beginn dieses Jahrhunderts seine philanthropischen Aktivitäten auf sozialem und kulturellem Gebiet mit einer Sammlung von Filmen und Fotografien aus der ganzen Welt ergänzte, um, wie er sagte, das Leben dort zu erfassen, wo es sich regt. Die Aufnahmen sind nicht zu Dokumentarfilmen kompiliert, die Bräuche oder politische Ereignisse erklären, sondern erscheinen eher als Bilder des Alltagslebens in verschiedenen Ländern: Kleidung, Straßenleben, nationale ›Typen‹, Feste der Eingeborenen, religiöse Bräuche. In ihrer Gesamtheit genommen, zeigen die Filme ein exotisches Panorama der ganzen Welt: eine vollendete kinematographische Weltausstellung. Einer der außergewöhnlichsten unter diesen kurzen Filmen besteht aus einer Folge von (wohl aus Taktgründen unscharf gefilmten) Aufnahmen einer arabischen Frau, die sich vor der Kamera entkleidet und so gleichzeitig die verschiedenen Schichten ihrer traditionellen Tracht und ihren Körper enthüllt.[10] Der Voyeurismus als Quelle des Wissensdurstes (hinsichtlich des Anderen, des Körpers) wird von diesem Film so nachdrücklich demonstriert, daß er als eine

Art Eingeständnis der Triebe, auf denen die Ästhetik der *Ansicht* beruht, gelten kann.

Dieses Beispiel zeigt auch, daß solche Filme sicher nicht frei von Ideologie sind (ein ganzes Vokabular kolonialistischen und sexistischen Schauens tritt hier zutage), doch die Ideologie ist eingebettet in das faszinierende Spiel mit dem listigen, enthüllten und enthüllenden Blick. Man ist sich immer der Inszenierung bewußt: zwischen Kamera und Subjekt, zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten und schließlich zwischen der Aufnahme und dem Zuschauer. In diesen Filmen ist eine Art von ursprünglichem Austausch und Begegnung im Akt des Schauens enthalten, und zwar in all seinen möglichen Spielarten: Beherrschung, Neugier, Verführung und Verdinglichung.

Für Grierson geht der Dokumentarfilm über diese ursprüngliche Begegnung hinaus (obwohl auch hier, angefangen mit NANOOK, die Inszenierung des Blicks ein wichtiger Teil der Praxis bleibt), indem er das »natürliche Material« schöpferisch gestaltet und dramatisiert. Zweifellos spielt dabei die Montage eine entscheidende Rolle. Die Beziehung zwischen Kamera und Subjekt ist primärer Natur. Der Schnitt schafft eine Abfolge von Aufnahmen nach räumlichen (in Reisebildern) oder zeitlichen (bei Arbeitsabläufen) Gesichtspunkten. Die Montage kann dabei durchaus elegant sein, mit Schnitten zu Nahaufnahmen oder über die Kombination verschiedener Ansichten (wie in manchen *phantom rides*, in denen die vorbeiziehende Landschaft aus verschiedenen Einstellungswinkeln aufgenommen wird), und sowohl durch Zurückhaltung als auch durch sensationelle Effekte wirken. Doch anders als in den Spielfilmen jener Zeit, in denen der Schnitt zunehmend zu einem expressiven Mittel der Erzählung oder des ideologischen Kommentars wird, besitzt die Montage hier nicht den gleichen Drang zur Dramatisierung und Rhythmisierung.

Obwohl es immer gefährlich ist, historische Perioden nach ästhetischen Praktiken einzuteilen und Stilveränderungen zu datieren, glaube ich, daß sich der Übergang von der *Ansicht* zum Dokumentarfilm noch vor NANOOK OF THE NORTH vollzieht. Fassen wir Griersons Gedanken, daß der Dokumentarfilm einem natürlichen Material Gestalt gibt, in semiotische Begriffe. Dann läßt sich sagen, daß der Übergang von der *Ansicht* zum Dokumentarfilm eine Bewegung ist, von Filmen, die als Blick funktionieren, hin zu Filmen, in denen die Bilder in eine Argumentation eingebettet werden und als Beweismittel zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses dienen. Es ist nicht überraschend, daß diese Veränderung vor allem in den Propagandafilmen des Ersten Weltkriegs sichtbar wird.

Es gibt zweifellos eine Vielzahl von Filmen dieser Art. Auf dem Workshop in Amsterdam wurden einige gezeigt, in denen die diskursive Anordnung von Bild und Text, um Aussagen über den Kriegsverlauf zu treffen, besonders deutlich wird: WARTIME LONDON (LONDEN IN OORLOGSTIJD, Großbritannien 1917), DESTROYING BRITISH SHIPS (VERNIETIGING BRITSE SCHEPEN, Deutschland 1916) und ZEPPELIN ATTACK ON ENGLAND (DER ZEPPELIN-ANGRIFF AUF

ENGLAND, Deutschland 1914-15).[11] Charles Musser bemerkt zu den ersten beiden Filmen, in denen es darum geht, erfolgreiche deutsche Angriffe auf England zu leugnen bzw. zu belegen, daß hier die »Beweisfunktion« deutlich herausgestellt wird.[12] Die Bilder sollen eine These belegen, die hauptsächlich durch den begleitenden verbalen Diskurs in den Zwischentiteln vorgetragen wird. In WARTIME LONDON erscheint der verbale Diskurs allerdings auch in den Bildern selbst: Ein Mann steht auf einer Reihe bekannter Plätze in London und hält einen Karton mit der Aufschrift »26. September 1917«.[13] Das Datum im Bild dient hier als Beweis, um deutsche Behauptungen hinsichtlich des Erfolgs der Bombenangriffe auf London vor diesem Zeitpunkt zu widerlegen. Nicholas Hiley erklärte während des Workshops, daß solche Aufnahmen arrangiert wurden, um eine Aussage zu treffen, der das Bild selbst gelegentlich widersprach, zumindest was den informierten Betrachter angeht. Hiley identifizierte die Luftaufnahmen in ZEPPELIN ATTACK ON ENGLAND als vor dem Krieg aufgenommene Bilder und zeigte, daß die angeblich durch Luftangriffe erzeugten Schäden wohl durch Beschuß von Schiffen aus entstanden waren.[14]

Es ist natürlich nicht so, daß die früheren Filme gänzlich frei von umfassenderen diskursiven Strategien waren. Es gibt im Film keine ›uninterpretierten Fakten‹. Kein Bild ist ideologisch unschuldig, und die Syntax des Blicks, der zwischen der Kamera, dem Subjekt auf der Leinwand und dem Zuschauer ausgetauscht wird, ist ziemlich komplex. Zudem wurden die frühen *non-fiction*-Filme oft von Vorträgen begleitet, welche die Bilder in verschiedene diskursive Zusammenhänge stellen konnten. Und schließlich sahen die Zuschauer die Filme zweifellos auch als Teil eines breiteren Kontexts. Dennoch ist der Unterschied, den das Museum of Modern Art in seiner Retrospektive 1939 ziehen wollte, bedeutungsvoll, wenn auch naiv hinsichtlich der Darstellungsformen. Die *Ansichten* und der Dokumentarfilm unterscheiden sich nach Grad, Methode und Zweck der Interpretation. Ich denke, der Dokumentarfilm entsteht in dem Moment, in dem, wie Grierson es ausdrückt, das filmische Material neu geordnet wird, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gestellt wird. Der Dokumentarfilm ist nicht mehr eine Abfolge von Aufnahmen; er entwickelt mit Hilfe der Bilder entweder eine artikulierte Argumentation, wie in den Filmen aus dem Krieg, oder eine dramatische Struktur, die auf dem Vokabular des *continuity editing* und der dem Spielfilm entlehnten Gestaltung von Charakteren beruht, wie in NANOOK.

Ich unterscheide also die *Ansicht*, die beschreibend ist und auf dem Akt des Schauens und der Zurschaustellung beruht, vom *Dokumentarfilm* als einer rhetorischeren und diskursiveren Form, welche die Bilder in eine argumentative oder eine dramatische Struktur einbettet. Die *Ansicht* reiht einzelne Einstellungen aneinander, während der Dokumentarfilm einen breiteren, strukturierten Zusammenhang kreiert. Dadurch verlieren die Einstellungen viel von ihrer Unabhängigkeit als getrennte Aufnahmen und werden zu Beweismaterial oder zu Illustrationen im Rahmen einer Argumentation oder einer Geschichte.

Diese Strukturen sind abhängig von Beziehungen, die durch Montage entstehen (wobei Filme, die mit Charakteren und Narration arbeiten, vielfach auf das *continuity editing* zurückgreifen), sowie von Zwischentiteln, welche die Bilder erklären oder interpretieren. Genauigkeit und Beweisführung werden im Dokumentarfilm betont, weil die Authentizität des Bildes Teil einer Argumentation wird. (Das Problem der Fälschung von Beweisen wie in ZEPPELIN ATTACK ON ENGLAND stellt sich so gesehen in einer *Ansicht* nicht, weil hier alle Manipulationen einfach dazu dienen, den Film spektakulärer zu machen.)

Damit wird, wie gesagt, nicht behauptet, daß *Ansichten* nicht auch Ausdruck einer Ideologie sind. Doch ihre enorme Faszinationskraft liegt vor allem in der durchgängigen, oft komplexen Erforschung des Blicks jenseits dramatischer Strukturen, fiktionaler Räume und der Gestaltung von Charakteren. Diese Filme stehen für eine neue Art des Sehens, die von technologischen Revolutionen im Bereich der Fotografie und des Transportwesens ermöglicht wurde. Die Welt und ihre Bewohner werden einer umherschweifenden Form des Blicks und der Darstellung unterworfen. Wie die stereoskopischen Bilder oder die Laterna magica beruhen auch die Aktualitätenfilme auf einer neuen visuellen Neugierde, die sie gleichzeitig hervorbringen und ausnutzen. Das bewegte Bild fügt den älteren Formen nicht einfach nur eine zeitliche Dimension hinzu, sondern es erlaubt dem Drama des Blicks, eine eher dialogische Beziehung zu den Subjekten zu entwickeln, deren Ausdruck und Gebärden durch die Zeitdimension an Expressivität und Unabhängigkeit gewinnen. Sowohl die Bewegung durch eine Landschaft in den *phantom rides* als auch ein zurückgeworfener Blick oder die bewegte Mimik stehen für die neuen Formen von Erfahrung und Wissen, die der Film ermöglicht. Die mobile Aufnahme, die auch die Mobilität der gefilmten Subjekte festhalten konnte, eröffnete der Visualisierung ein neues Terrain, zeigte dem neugierigen Betrachter neue Phänomene, erfaßte aber auch Momente des Widerstands gegen die Herrschaft des touristischen oder kolonialistischen Blicks.[15]

Die Ästhetik der *Ansicht* in der frühen Aktualitäten-Produktion ist von der Filmgeschichtsschreibung, die sich vor allem mit der ökonomisch wichtigeren Gattung des Spielfilms befaßt hat, vernachlässigt worden. Sie wurde aber auch von der offiziellen Geschichte des Dokumentarfilms radikal unterdrückt. Keine Abhandlung zum narrativen Kino könnte die Entwicklungen zwischen 1895 und 1920 so umstandslos übergehen, wie das im Bereich des Dokumentarischen mit dem Sprung von Lumière zu Flaherty geschieht. Der Dokumentarfilm hat die so reiche frühere Tradition schlicht verleugnet. Die *Ansichten* verursachen ein gewisses Unbehagen, weil sie die zwiespältigen Machtbeziehungen durch den Blick so offen zutage treten lassen. Der implizite Voyeurismus des Touristen, des Kolonialisten, des Filmemachers und des Zuschauers erscheint in diesen Filmen ohne die naturalisierende Vermittlung einer dramatischen Struktur oder einer politischen Argumentation. Diese *Ansichten* inszenieren für uns den für die Moderne so wichtigen Impuls des ›bloßen Schauens‹;

doch die Studien zur visuellen Kultur aus den letzten Jahren haben uns gelehrt, daß es beim ›bloßen Schauen‹ niemals bloß ums Schauen geht.

Die große Anzahl an Aktualitätenfilmen aus den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte, die in den Archiven der ganzen Welt aufbewahrt werden, ist reif für ihre Wiederentdeckung und Neubetrachtung. Sie sind ein vernachlässigter, ja verdrängter Aspekt der Filmgeschichte. In ihnen findet man ein reichhaltiges Reservoir an Informationen über die Grundlagen unserer modernen Kultur, nicht nur durch die Vielfalt der gefilmten Gegenstände, mit denen Filmemacher wie Zuschauer an einer schier unerschöpflichen visuellen Kultur teilhaben wollten, sondern auch als Zeugnis dieser modernen visuellen Neugier selbst. Diese Filme eröffnen uns den Zugang zu einer Praxis des Blicks, die zu einer der Grundlagen unserer modernen Welt wurde. Sie erlauben uns aber auch, die Tradition des Dokumentarfilms neu zu überdenken, mit ihrer Schönheit und ihren Schrecken, mit ihren Szenarien von Macht und Widerstand, als Akt des Schauens und als Anblick.[16]

(Aus dem Englischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 Wir geben den von Tom Gunning im englischen Original gebrauchten Term »*view*« mit dessen zeitgenössischem deutschen Äquivalent »*Ansicht*« wieder. Vgl. Filmtitel wie: ANSICHTEN UND GEWERBE AUF DEN MOLUKKEN. [Anm. d. Übers.]

2 Dies muß man allerdings relativieren, denn die *non-fiction*-Filme wurden bei der Wiederentdeckung des frühen Kinos nicht völlig vergessen. Roland Cosandey, Stephen Bottomore, Charles Musser und andere haben wichtige Beiträge zur Erforschung und Bestimmung von Fragestellungen zum frühen *non-fiction*-Film geleistet. Doch ich denke, daß trotz ihrer eigenen Arbeiten auch diese Autoren mit mir einer Meinung sind, daß der Bereich der *non-fiction* nicht nur seltener untersucht wird, sondern auch theoretisch weniger erfaßt ist als die Spielfilmproduktion.

3 Zum Domitor-Kongreß vgl. Giorgio Bertellini, »New York – Domitor 1994: ›Cinema Turns 100‹«, in *KINtop 3*, 1994, S.205-207. Der Workshop in Amsterdam behandelte das Thema *Nonfiction from the Teens*; das ist auch der Titel des von Daan Hertogs und Nico de Klerk herausgegebenen Bandes mit den Protokollen der Diskussionen (Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, 1994). Die beiden Festivals in Bologna und Pordenone haben 1995 Programmschwerpunkte, die dem stummen *non-fiction*-Film gewidmet sind.

4 Als *locus classicus* für den Gebrauch des Ausdrucks »dokumentarisch« in bezug auf Film gilt Griersons Kritik zu Flahertys MOANA in *The New York Sun* im Februar 1926. Dieser Artikel ist wieder abgedruckt in Lewis Jacobs, *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*, Hopkinson and Blake, New York, 1971, S. 25-28. Bei Jacobs heißt es: »Zum ersten Mal führte er hier der Begriff des ›Dokumentarischen‹ ins Englische ein«. Charles Wolfe (»The Poetics and Politics of Nonfiction:

Documentary Film«, in Tino Balio (Hg.), *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise. 1930-1939*, Scribner's, New York, 1993) erklärt dagegen, daß diese frühere Verwendung des Ausdrucks »nichts Außergewöhnliches hat« und daß er erst in den dreißiger Jahren zu einem genau definierten Begriff wird.

5 John Grierson, »First Principles of Documentary«, in Forsyth Hardy (Hg.), *Grierson on Documentary*, Harcourt, Brace and Co., New York, 1947, S. 100. Dieser Abschnitt beruht auf einem ursprünglich 1932 in *Cinema Quarterly* veröffentlichten Artikel. Für eine revisionistische Beurteilung Griersons vgl. Ian C. Jarvie und Nicholas Pronay (Hg.), *John Grierson: A Critical Retrospective*, Sondernummer des *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 9, no. 3, 1989.

6 Wolfe in Balio, *Grand Design*, S. 353.

7 Vgl. *Nonfiction from the Teens*, S. 32.

8 Stephen Bottomore wies während des Workshops in Amsterdam auf den Einfluß der bereits vor der Erfindung des Kinos entwickelten visuellen dokumentarischen Formen wie der Fotografie oder der Laterna magica hin. Ebenda, S.33.

9 Vgl. Tom Gunning, »The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde«, in Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema: Frame, Space, Narrative*, BFI, London, 1990, S. 56-65.

10 Meine Kenntnis über die von Albert Kahn in Auftrag gegebenen und im Musée Albert Kahn, Paris, aufbewahrten Filme beruht auf der Videokassette LA PLANÈTE ALBERT KAHN, auf der man auch den hier beschriebenen Film findet. Ich danke Jeanne Beausoleil, Direktorin des Musée Albert Kahn, daß sie mir die Kassette zur Verfügung gestellt hat. Zu Albert Kahn vgl. auch Sabine Lenk, »Die *Autochrome*- und Filmsammlung des Albert Kahn«, in *KINtop 1*, 1992, S. 120-122.

11 Die englischen Titel sind Übersetzungen der Titel in Klammern, die angeben, wie die Kopien im Nederlands Filmmuseum katalogisiert sind.

12 Charles Musser in *Nonfiction from the Teens*, S. 30.

13 Vgl. die Abbildung ebenda, S. 32.

14 Vgl. ebenda, S. 42.

15 Miriam Hansen weist in ihrem Kommentar zu AMONG THE CANNIBAL ISLES OF THE SOUTH PACIFIC (DE AVONTUREN VAN MARTIN JOHNSON ONDER DE KANNIBALEN OP DE ZUIDZEE-EILANDEN) auch auf einen solchen Widerstand hin. Vgl. ebenda, S. 62.

16 Ich danke den Archivaren des Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, für die Einladung zu ihrem Workshop, der mir die Möglichkeit gab, diese Filme zu sehen und meine Gedanken zu entwickeln. Die Ausführungen der anderen Teilnehmer halfen mir, meine Ideen zu formulieren. Ich danke auch den Organisatoren des 3. Domitor-Kongresses im Museum of Modern Art, New York, vor allem Eileen Bowser; sowie Roland Cosandey für die Präsentation von *non-fiction*-Filmen aus der Sammlung des Abbé Joye und Jeanne Beausoleil für Informationen zum Archiv Albert Kahns.

RAINER ROTHER

Bei unseren Helden an der Somme

Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda

Karl Kraus, der unnachahmliche Kritiker aller feuilletonistisch verkleideten Versuche, die Wirklichkeit des Krieges zu verbrämen und seine angebliche Unvermeidlichkeit verkaufsträchtig herauszustellen, zitiert im Oktober 1916 in der *Fackel* zwei deutsche Reaktionen auf den englischen Propagandafilm The Battle of the Somme:

> Daß die Vorführung einer Schlacht im Film zum täglichen Brot der deutschen Kinobesitzer gehört, weiß man. Da nun die technische Kanaille in London, wenngleich sicherlich mit größerem Können, dasselbe tut und Aufnahmen von der Offensive an der Somme vorgeführt hat, heißt es in Leipzig:
> ›... Die gefilmte Schlacht, die gefilmte Majestät des Sterbens und des Todes. Daß die Engländer eine unwissende und ungebildete Gesellschaft sind, wissen wir ja, der vorliegende Fall zeigt aber auch, bis zu welcher Gefühlsroheit Neid und Lüge führen.‹
> So heißt es in Leipzig. Und da der Neid aber ein hervorragendes Motiv für das Kinorepertoire ist, meldet sich die *Kölnische Zeitung (Ausgabe für das Feld)*, die auch zu bescheiden ist, von den deutschen Schlachtfilms außerhalb der Annoncenrubrik etwas zu wissen, und regt an, die Roheit und Unbildung der Engländer sogleich in Deutschland einzuführen:
> ›... Wäre es nicht erwünscht, daß man auch dem Deutschen hinter der Front solche lebenswahren Bilder der jüngsten Ereignisse vorführte? An Gelegenheiten, die geeignete Bilder zur Aufnahme bieten, dürfte kein Mangel sein. Die Taten unserer Soldaten, im Bilde vorgeführt, gäben wahrhaftig Stoff genug für mehr als einen Film, und das Volk, das am Bilde manchmal mehr hängt als am Worte, würde solchen Vorführungen ein gewaltiges Interesse entgegenbringen, auch wenn wir auf die Ausschmückungen im Interesse nationaler Selbstverhimmlung, die Engländer und Franzosen nötig haben, verzichten.‹[1]

Die beiden alternativen publizistischen Bewertungen dieses in der deutschen Öffentlichkeit selbstverständlich unbekannten Films entsprechen exakt den Reaktionsweisen der militärischen und politischen Stellen, die im Deutschen Reich mit Fragen der Propaganda befaßt waren, auf die offenkundige Überlegenheit der alliierten Propaganda. Gemäß der schon anfang des Krieges verbreiteten Lesart, nach der Deutschland diesen Krieg führe, um die feindliche Einkreisung zu durchbrechen, und dabei die Seite der Kultur – nicht der »bloßen Zivilisation« – vertrete[2], hatte das Deutsche Reich bis 1916 eine eher

defensive Form der Propaganda betrieben[3]. So wurde selbst für die Kriegsanleihen in den ersten Kriegsjahren nur mit Schriftplakaten geworben, die vor allem in Banken zum Aushang kamen; erst zur Zeichnung der sechsten Kriegsanleihe 1917 wurde das berühmte Plakat nach einem Gemälde Fritz Erlers eingesetzt – mit beachtlichem Erfolg.[4]

Was für die deutsche Propaganda allgemein galt, traf auch auf den Film zu. Die entscheidenden Schritte zum Aufbau einer eigenen Filmpropaganda wurden erst Mitte 1916 eingeleitet.[5] An den deutschen Konsul in Amsterdam schrieb die Zentralstelle für Auslandsdienst (ZfA)[6] am 29. Juli 1916 hoffnungsfroh über die Ergebnisse einer Sitzung, an der Vetreter aller entscheidenden Ministerien teilgenommen hatten, es sei »begründete Aussicht vorhanden, daß bis zum Herbst neue und mehr interessante Films und Bildmaterial vorliegen wird. Dadurch ist für uns die Voraussetzung erfüllt, die wir für die weitere Ausgestaltung der Filmpropaganda in neutralen und verbündeten Ländern gestellt hatten.«[7] Bis zum Herbst konnte diese Hoffnung nicht erfüllt werden – in den Akten der ZfA finden sich vielmehr noch immer die Klagen der Gesandtschaften über die schlechte Qualität der deutschen Filme[8]. So hieß es aus der Deutschen Gesandtschaft in Stockholm:

> Lieber Herr Horstmann, ich glaube, ich habe schon einmal Gelegenheit gehabt, mich mit Ihnen darüber zu unterhalten, daß ich auf Propaganda im Allgemeinen nicht viel gebe. Etwas anderes aber ist es mit dem Kino. Im Anfang waren die Verhältnisse hier sehr gut, aber seit einiger Zeit macht die Entente so ungeheure Anstrengungen, daß wir stark ins Hintertreffen geraten sind, alle Deutschen und Deutschfreunde hier sind sich darüber einig, daß etwas geschehen muß, namentlich jetzt, wo die neue Saison beginnt, dabei wären die Kinoleute im Allgemeinen sehr zugänglich; sie klagen darüber, daß sie von der Entente geradezu überschwemmt werden und würden gerne mehr deutsche Filme bringen, wenn sie nur entsprechend gute und zugkräftige bekämen. Darin (sic) aber scheint es zu hapern.

Die offenbar allbekannte und unstrittige Mangelhaftigkeit der eigenen Filme macht die Anstrengungen verständlich, eine neue, kompetente Stelle einzurichten, die schließlich als Bild- und Film-Amt (Bufa) gegründet wurde. Der Gründungsprozeß dauerte bis zum 31. Januar 1917; in dieser Zeit hatte THE BATTLE OF THE SOMME auch international schon Aufsehen erregt[9]. Möglicherweise beschleunigte der beispiellose Erfolg des englischen Filmes den Prozeß des Umdenkens: Nicholas Hiley rechnet mit einer Million Besuchern allein in London während der ersten Woche[10]. Und in der Begleitbroschüre zur Video-Edition von THE BATTLE OF THE SOMME und THE BATTLE OF THE ANCRE wird die Kalkulation wiedergegeben, nach der den ersten Film 20 Millionen Menschen gesehen haben könnten – eine kaum glaubliche Zahl, da 1916 die Ge-

samtbevölkerung Großbritanniens 43 Millionen betrug.[11] Die bei Smither, dem Herausgeber der Video-Edition, durchklingende Skepsis gegenüber diesen Schätzungen schmälert indes kaum den großen Publikumserfolg von THE BATTLE OF THE SOMME.

Der englische Film nahm in gewisser Hinsicht die Funktion eines Vorbildes an; seine Wirkung jedenfalls war den deutschen Stellen bekannt: »Es wird zur Zeit in England ein Film aus den Sommekämpfen vorgeführt, der die englischen Leistungen verherrlicht und unsere Taten herabzudrücken versucht.«[12] Als der Film dann auch im neutralen Ausland lief, erreichte die ZfA ein dramatischer Hilferuf. Er kam von einem Herrn Binz, der die deutsche Filmpropagada in Skandinavien organisieren sollte und der telegrafisch berichtete, das Publikum verlange »möglichst grausame sensationelle Schlachtenbilder, ähnlich englischem Sommefilm«.[13]

Diese Kennzeichnung bezieht sich auf ein wesentliches, neues Element von THE BATTLE OF THE SOMME, der in einer einmaligen historischen Situation entstand. Die britischen Kameraleute an der Front besaßen die Möglichkeit, die Vorbereitungen der Schlacht sowie einige ihrer Begebenheiten extensiv zu filmen: Dieses Mal waren sie informiert und zur rechten Zeit am rechten Platz. Das Bildmaterial ist überwiegend an den Schauplätzen der Schlacht aufgenommen worden, nur relativ wenige Szenen wurden inszeniert.[14] Roger Smither deckt in seiner Analyse des Films eine Reihe von *fakes* auf – nicht nur inszenierte Szenen, sondern auch Bildsequenzen, die zu einer anderen Zeit oder an einem anderen Ort an der Somme aufgenommen wurden. Ungeachtet solcher Fälschungen enthält der Film vor allem authentisches Material – und das ist das Ungewöhnliche, den Zeitgenossen völlig neu und glaubwürdig Erscheinende an diesem Film. Die ›Propaganda der Fakten‹, auch von der britischen Regierung zur offiziellen Linie erklärt, bewährte sich hier mit der ihr innewohnenden Zweischneidigkeit. Das Gezeigte ist in der Mehrzahl der Fälle ›authentisch‹, die dokumentierten Szenen erscheinen daher glaubwürdig. Desungeachtet stellt die Organisation des Materials nicht darauf ab, einen zureichenden Report von den Ereignissen der Somme-Schlacht zu geben. THE BATTLE OF THE SOMME verwandelt propagandistisch geschickt ein militärisches Desaster in einen Erfolg. Aber der Film erreicht dies unter weitgehendem Rückgriff auf ›dokumentarisches‹ Material. Im Gegensatz zu vielen anderen Filmen, denen die Inszenierung überdeutlich angesehen wurde, erschien er dem Publikum als ein getreuer Bericht der Ereignisse, als ein ›Dokument‹. Diese Qualifizierung wurde möglich durch den augenfälligen Kontrast zu den ›Spielfilmen‹: Ihnen gegenüber behauptete THE BATTLE OF THE SOMME, ein *non-fiction*-Film zu sein. Erstmalig war ein Film entstanden, der es unternahm, mindestens in einigen Szenen den Schrecken des Krieges zu zeigen. Der Unterschied zwischen *non-fiction* und *fiction* ist in der Wahrnehmung des Publikums vermutlich überhaupt erst während des Krieges deutlich geworden, auch wenn heutige

Untersuchungen mit guten Argumenten die dokumentarische Qualität des Films stark relativieren.

Die Innovation, die THE BATTLE OF THE SOMME darstellte, seine Glaubwürdigkeit und sein Erfolg machen es verständlich, daß der erste Film, der von der neuen Institution Bufa vorgestellt wurde, als deutsche Antwort auf den englischen Film konzipiert war. Bemerkenswert aber ist, wie dieser Film als die deutsche Antwort schon vor der Premiere dem einheimischen Publikum präsentiert wurde.

Ein ›gesellschaftliches Ereignis‹: die Uraufführung von BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME

Eine erste Ankündigung des noch zu schaffenden Amtes gegenüber amtlichen Dienststellen enthielt ein Rundschreiben des Kriegsministeriums vom 12. Oktober 1916, in dem eine Militärische Stelle beim Auswärtigen Amt unter der Leitung von Freiherr von Stumm als Ansprechpartner genannt wird[15]. Die Strukturen des Bild- und Filmamtes (Bufa) sind zu diesem Zeitpunkt offenbar bereits recht weitgehend geplant; Oberstleutnant von Stumm war der Chef des Bufa und unterstand direkt Oberstleutnant von Haeften, dem Chef der Militärischen Stelle beim Auswärtigen Amt. Das Bufa wurde bemerkenswerterweise bereits vor dem Gründungserlaß des Preußischen Kriegsministeriums (vom 30. Januar 1917) aktiv und trat sogar an die Öffentlichkeit: anläßlich der Uraufführung des Films BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME.[16]

Auffallend an dieser Premiere ist zunächst, daß es sie überhaupt gab – es war das erste Mal, daß ein Film auf diese Art, quasi als eine offizielle Bekanntmachung, präsentiert wurde. Im damaligen Kontext ist auch erstaunlich, daß vorab in der Presse über das Ereignis berichtet und zu ihm ein ausgewähltes Publikum, darunter auch Journalisten, eingeladen wurde. Schon diese Einladung war ungewöhnlich, es gab zuvor in Deutschland keine vergleichbare ›Pressevorführung‹ für Propagandafilme, noch dazu in derart festlichem Rahmen. Eindeutig handelte es sich hier um ein ›Ereignis‹.

Der Vorbericht erschien am 17. Januar, zwei Tage vor der Premiere, in der *BZ am Mittag*; verfaßt hatte ihn Hans Brennert.[17] Dies geschah sicher in Absprache mit Haeften und zeigt, daß dieser keineswegs gewillt war, die ›zurückhaltende Art‹ bisheriger Propaganda beizubehalten. Brennert schlägt in seinem für die damaligen Verhältnisse außergewöhnlich umfangreichen Artikel gleich den Ton an, der auch in den weiteren Berichten nach der Uraufführung auffällt:

> Aus der Hölle an der Somme, vom flammenschwangeren Boden des Saint-Pierre-Vaast-Waldes, holten heldische Operateure deutscher Filmtrupps auf Befehl der

obersten Heeresleitung die größte kinematographische Urkunde dieses grausigen Krieges. Den Stahlhelm auf dem Kopf und die Kamera in der Hand sausten sie auf langen Fahrzeugen der Sturmtruppen auf der Feuerstraße mit hinaus, schwärmten mit vor in die ersten Gräben, sahen die Gasangriffe sich wölken, trotzten dem Trommelfeuer, schwangen sich mit dem Sturmtrupp über den Grabenrand, arbeiteten sich von Trichter zu Trichter, durch Wald und Busch, durch Drahtverhaue, Pfützen und Waldkanäle, mit den Sprengminenlegern, zwischen den rasenden Einschlägen schwerer Geschosse und berstender Minen, heran bis an die feurige Mauer unseres Sperrfeuers, vor dem fliehende Feinde im Handgranatenkampf zusammenbrachen.

Die atemlose Prosa, die auch den Rest des Textes prägt, versucht offenbar das ›Filmerlebnis‹ zu suggerieren. Die drei deutlich voneinander abgehobenen Teile des Films werden alle in dieser Art beschworen, wobei zum Teil die Botschaften seiner Zwischentitel paraphrasiert werden, zum Teil seine bildlich umgesetzte Propaganda in Worte gefaßt wird. Die Vorab-Berichterstattung ist also von der Öffentlichkeitsarbeit des Bufa als Möglichkeit erkannt und genutzt worden, eine bestimmte Rezeptionsweise zu lancieren.

Die Plazierung des Artikels in der *BZ am Mittag* darf als Coup gewertet werden: Für sozusagen jedermann sichtbar vollzieht sich die Wendung der Propagandapolitik, »auf Befehl der Obersten Heeresleitung«, wie man hinzufügen möchte. Das Neue und Ungewöhnliche dieses Vorgehens bleibt auch in den Berichten von der Uraufführung spürbar. Keiner der Artikel, die ab dem 20. Januar in der Berliner Presse erscheinen, versäumt es, auf den offiziellen Charakter des Films hinzuweisen, der auch in den entsprechenden Anzeigen erwähnt wird.[18] In diesen Anzeigen allerdings firmiert der Film unter dem Titel »Die Schlacht an der Somme – amtlich militärische Aufnahme in Aktion«.[19]

Vergleichsweise neutral ist der Verweis auf den »amtlich-militärischen« Charakter der Aufnahmen, wie er sich in der *Berliner Morgenpost* findet (21. Januar 1917), oder des »amtlichen Kriegsfilmes« (*8 Uhr Abendblatt*, 20. Januar 1917). Überraschend aber ist, daß in drei Zeitungen das Bufa – das offiziell noch gar nicht existiert – als Urheber des Films erwähnt wird. »Ein Bild- und Filmamt ist errichtet worden und als militärische Stelle dem Auswärtigen Amt angegliedert worden«, weiß z.B. die *Tägliche Rundschau* zu berichten.[20]

Diese Mitteilungen, zehn Tage vor der offizielllen Gründung des entsprechenden Amtes, sind wohl als unerwartete Folge einer Pressepolitik erklärlich, welche die bei der Premiere des Films anwesenden Journalisten mit den notwendigen Informationen versorgte. Doch entsprach der Hinweis auf das Bufa durchaus nicht den Wünschen der Regierung. Noch Monate später sollten Verlautbarungen über das Bufa in der Presse nicht erscheinen.[21] Die ›offensivere‹ Propagandapolitik ließ sich jedoch nicht ohne Mithilfe der Presse reali-

sieren. Es ist anzunehmen, daß die drei Nennungen des Bufa Resultat der Gespräche waren, in denen Haeften oder einer seiner Mitarbeiter den Journalisten Hintergrundinformationen zur Pressevorführung gegeben hatten.

Der deutsche Somme-Film

Ganz wesentlich zur Überzeugungskraft des britischen Films hatte die ungewohnte Brutalität der Abbildungen beigetragen. Bilder toter Soldaten waren zuvor nie (auch nicht in der Fotoberichterstattung) gezeigt worden. Es mag sein, daß diese fraglos authentischen Aufnahmen die Glaubwürdigkeit der Inszenierungen stärkten, gerade weil sie einen Schock auslösten. Diese aber, selbst die vieldiskutierte Sequenz, in der die Truppen den Schützengraben zum Sturmangriff verlassen (die im Englischen als »over the top-sequence« bezeichnet wird), sind in der Art ihrer Aufnahme nicht vorweg unglaubwürdig, behalten in den Kameraeinstellungen ein Mindestmaß an Wahrscheinlichkeit bei.[22] Die zeitgenössische Rezeption des Films als »authentisch« kann nicht simpel als Verblendung gewertet werden – zu gering war die Erfahrung des Publikums mit Aufnahmen, die vom Kriegsschauplatz selbst stammten, um der Evidenz der Filmbilder nicht zu erliegen. Zumal die inszenierten Aufnahmen durchaus geschickt eingefügt worden waren, so daß der Film in seiner Gesamtheit akzeptiert werden konnte in einer Situation, als den »offiziellen Berichten« gerade nicht mehr getraut wurde.

Ob die deutsche Antwort Bei unseren Helden an der Somme jemals annähernd überzeugend gewirkt hat, muß bezweifelt werden. Die drei Teile des Films zeigen die Situation hinter der Front an der Somme, einen Vorstoß im Saint-Pierre-Vaast-Wald und einen Angriff bei Bouchavesnes. In den beiden letzten Fällen ist jedoch mehr als fraglich, ob die Bilder des Films an den Orten entstanden, die in den Zwischentiteln angegeben werden – und ob es sich um die behaupteten Ereignisse handelt.

Der erste Teil jedoch verwendet durchgängig dokumentarisches Material.[23] Am Beginn stehen die Belege für den Erfolg der deutschen Truppen – während The Battle of the Somme ein Desaster der Entente in einen Sieg umdeutet, kann der deutsche Film das Halten der meisten Stellungen vergleichsweise unproblematisch als Sieg darstellen. Bilder von Gefangenen und von verwundeten gegnerischen Soldaten auf Bahren, die in einen Eisenbahnwaggon geladen werden, stehen für diesen Erfolg. Das Betonen der eigenen militärischen Stärke knüpft ironisch an die Feindpropaganda an, der überleitende Zwischentitel lautet: »Die Reserven des erschöpften Deutschland!« Die folgenden Einstellungen zeigen Gruppen marschierender Soldaten und Pferdefuhrwerke, die Scheinwerfer, Brückentrains und Minenwerfer transportieren. Die hier zu sehenden Soldaten tragen noch den Pickelhelm, nicht den seit 1916 allmählich

I. Akt. Alltagsleben deutscher Soldaten in der Peronne: Reinigen der Uniform.

eingeführten Stahlhelm – ein Hinweis, daß diese Aufnahmen möglicherweise nicht alle aus der Zeit der alliierten Somme-Offensive stammen. Die Überzeugungskraft der Bilder schmälert zudem, daß die *Massen* an Menschen und Material, über die das »erschöpfte Deutschland« angeblich verfügt, nicht immer auch im Bild erscheinen. Die Einstellungen von den transportierten Gerätschaften dauern nicht lang genug, um deren »Menge« auch zu zeigen. Die Eingangssequenz setzt auf den Kontrast zwischen dem ›geschlagenen Feind‹ und den starken deutschen Truppen; sie wird mit drei Einstellungen, die dem Titel »Deutsche Sturmtruppen fahren zur Front« folgen, beendet: Hier tragen die winkenden Soldaten Stahlhelme und werden mit LKWs transportiert – beides Zeichen für die Modernität der Truppe.

Der Film konzentriert sich in der nächsten Sequenz auf Hilfestellungen für die Zivilbevölkerung. Der einleitende Titel lautet: »Deutsche Eisenbahner bergen französische Flüchtlinge vor dem rücksichtslosen Feuer ihrer eigenen Landsleute«. Fünf Einstellungen zeigen den Treck der Flüchtlinge und das Einsteigen in Waggons. Mit dieser Sequenz ist die Einleitung beendet; in der Folge variiert der erste Teil des Films ausschließlich das Thema der von der

II. Akt. Überqueren eines »wilden« Flusses: Die abseits der Front gestellte Aufnahme simuliert zum Angriff vorrückende deutsche Soldaten im St.-Pierre-Vast-Wald, nahe Peronne.

II. Akt. Gestellte »Rettung« eines bei den Kämpfen im St.-Pierre-Vast-Walt »verwundeten« deutschen Soldaten.

III. Akt. Zwei Soldaten in einem Graben. Ihr Gesichtsausdruck und der Kamerastandpunkt machen deutlich, daß die Aufnahme in sicherer Entfernung von der Schlacht gemacht ist.

III. Akt. Die deutsche Version der »over-the-top«-Sequenz: Gestellte Szene auf einem Trainingsgelände.

Entente zerstörten französischen Ortschaften. Ganz analog den zahlreichen Entente-Filmen, in denen Zerstörungen von Städten, Dörfern und Landschaften zum Beleg für die rücksichtslose deutsche Kriegsführung gezeigt werden, benutzt auch der deutsche Somme-Film die Bilder von Verwüstungen. »Vor kurzem noch eine belebte Kreisstadt Frankreichs – jetzt ein Trümmerhaufen nach dem Willen seines englischen Bundesgenossen«, lautet z.B. ein Titel. Die Aufnahmen von den Ortschaften hinter der Front inszenieren keine Handlung, sie geben sich als Bestandsaufnahme und als Anklage: »Die Reste der großen Kathedrale von Péronne. Das willkommene Ziel französischer und englischer Granaten, von denen aber die Zeitungen der Entente, die sich über das Feuer der armierten Plattformen der Kathedrale von Reims entrüsteten, nichts sagen!«[24] Diese nachträgliche ›Rechtfertigung‹ des Beschusses der Kathedrale durch deutsche Artillerie wurde vermutlich eher in Deutschland als im neutralen Ausland akzeptiert. Mit steigender Kriegsdauer bekamen die zunehmenden Verwüstungen noch eine andere Bedeutung: Sie zeugten davon, was dem eigenen Land erspart blieb, weil die deutschen Truppen in fremden Ländern »standhielten«.[25]

In den Trümmern zeigt der Film ein weitgehend geordnetes Leben der Soldaten (deren Schicksal, unter so unzureichenden Bedingungen ausharren zu müssen, er zugleich beklagt). Unfreiwillig komisch wirkt heute die Betonung der »Ordnung« und deren Beleg durch Bilder, in denen die Soldaten vor dem Hintergrund der zerstörten Kathedrale von Péronne Trümmer beiseite schaffen oder sich um ihr gepflegtes Äußeres sorgen: Schuhe werden geputzt, Uniformen ausgebürstet.

Der erste Teil der Filmes liegt insgesamt noch auf der ironischen Linie der »Wir Barbaren«-Propaganda, mit der feindlichen Anwürfen begegnet werden sollte. Wie eine Plakatserie die Verdienste Deutschlands um Wissenschaft und Bildung gegen die geringeren Lorbeeren aufrechnet, die England hier aufzuweisen habe, und eine andere den Militarismus-Vorwurf durch den Verweis auf die angeblich viel geringeren Militärausgaben Deutschlands zu entkräften trachtet, so liegt auch in diesem Teil des Films implizit und explizit das Schwergewicht auf dem Vergleich. Der Bezug auf die Vorwürfe der Entente-Propaganda prägt die Aussagen, deren er sich bedient; und läßt die Bildauswahl zu ihrer Illustration werden.

Anders gehen die beiden folgenden Teile des Films vor. Sie können allerdings ebenfalls als Reaktionen auf die gegnerische Propaganda verstanden werden. THE BATTLE OF THE SOMME war der erste Film, für den mit ›authentischen Bildern‹ von der Schlacht geworben wurde. Solche waren zuvor von den kriegführenden Nationen kaum zugelassen worden. Zwar versprach die Kinowerbung, daß die besonders rigiden Einschränkungen, die in Deutschland galten, mit dem deutschen Somme-Film durchbrochen würden. Doch seine Bilder sind im zweiten und dritten Teil nicht länger dokumentarisch; gegen ihre Authen-

II. Akt. »Typische« Gefangene aus den feindlichen Entente-Armeen dienten zur Illustration rassistischer Zwischentitel.

tizität sprechen fast alle Kriterien: Die gezeigten Orte sind jeweils aus nur sehr wenigen Schauplätzen komponiert, die in gering variierten Einstellungen wiedergegeben werden. Sie zeigen alle Indizien eines Übungsgeländes; Spuren, die auf den Kampfplatz an der Somme verweisen, gibt es nicht. Der Wald, in dem der zweite Teil des Filmes spielt, und den der einleitende Titel als Wald von Saint-Pierre-Vaast bezeichnet, ist gänzlich unbeschädigt; keinerlei Spuren eines Bombardements sind zu sehen. Auch die Gegend, die im dritten Teil angeblich ein Abschnitt von Bouchavesnes ist, wirkt wie ein Übungsgelände. Die Kamerapositionen sind oft so ›exponiert‹, daß sie wohl kaum am Kriegsschauplatz entstanden sind. In die Gräben schaut die Kamera hinein, im Wald müßte der Operateur ebenfalls deutlich sichtbar in der Gegend gestanden haben, um seine Aufnahmen zu erzielen. Und bei der Minenexplosion, die als Höhepunkt des dritten Teils arrangiert ist, steht die Kamera derart nahe an der Explosion, daß die herausgeschleuderten Steine sie fast treffen – sie hätte also mitten im feindlichen Gebiet stehen müssen. Ebenso bei den Aufnahmen, die den folgenden Sturmangriff zeigen – hier laufen in einer Einstellung die Soldaten direkt auf die Kamera zu.

Die Abläufe der Schlacht, die im englischen Somme-Film nicht als ein Geschehen an einem Ort, sondern als Panorama des ganzen Abschnittes suggeriert werden, beschränken sich im deutschen Film auf zwei Episoden. Sie werden ›vollständig‹, mit jeweils glücklichem Ende gezeigt – und von so wenigen wechselnden Gesichtspunkten, daß dies fast wie ein Mittel erscheint, ›Authentizität‹ durch Beschränkung zu erreichen. Erst am Ende des Films, nach dem Titel »Zahlreiche Gefangene gemacht«, gibt es wieder Bilder, die so aussehen, als seien sie tatsächlich im Verlauf der Somme-Schlacht, wenn auch nicht an der Front, aufgenommen worden.[26] Die Gefangenen, die hier gezeigt werden, stehen unter der Bewachung deutscher Soldaten, die den Pickelhelm tragen – auch hier ist fraglich, ob die Aufnahmen aus der Somme-Schlacht stammen. Die Präsentation der Gefangenen am Ende des zweiten Teiles wird zur Mobilisierung rassistischer Vorurteile genutzt. Der Titel lautet: »... im langen Zuge folgen den deutschen Kämpfern in das von England zerschossene Péronne die weißen und farbigen Träger der Kultur«.[27] Das *Berliner Tageblatt* nimmt dies in seinem Bericht nicht nur auf, sondern verstärkt es noch: »grinsende Turkos fressen gierig die gute Gefangenenkost der deutschen Feinde«. Dergleichen ist in den Bildern des Films nicht zu entdecken, offenkundig setzt er aber auf das Ressentiment, wenn er Gefangene mit dunkler Hautfarbe zu Gruppenbildern arrangiert und sozusagen ausstellt.

Die deutsche Antwort auf den britischen Somme-Film steckte von vornherein in einem unlösbaren Dilemma. Es waren gerade die Szenen der Schlacht, mit denen das Vorbild überzeugte, und diese Szenen waren durchaus nicht alle gestellt. Vergleichbares Ausgangsmaterial stand anscheinend für den deutschen Film nicht zur Verfügung; noch waren keine »Filmtrupps« eingerichtet worden, die an der Front filmen durften. Daher antwortete der deutsche Film im wesentlichen mit inszeniertem Material. Damit konnte er die Glaubwürdigkeit des Vorbildes, die sich auf die Unterscheidung von *fiction* und *non-fiction* stützte, nicht erreichen. Fast zwangsläufig aber mußte die mit dem Film verbundene Pressekampagne dem unzureichenden Film die Qualitäten des Vorbildes zusprechen: Auch BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME wurde als *non-fiction*-Film, als ›Dokument‹ ausgegeben. Die Kluft zu den Bildern, die er tatsächlich enthielt, war zu groß, als daß er unter diesen Umständen reüssieren konnte.

Die Berichterstattung der Presse

Der Tenor der Berichte über die Berliner Premiere von BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME ist auffällig ähnlich: Die ›Besonderheiten‹ der deutschen Propaganda werden herausgestellt – ganz in dem Sinne des Bericherstatters der *Leipziger Zeitung*, der vorgeschlagen hatte, »auf die Ausschmückungen im

Interesse nationaler Selbstverhimmlung, die Engländer und Franzosen nötig haben, zu verzichten.« Einen ähnlichen Vergleich zu dem englischen Film zieht nur ein Bericht nach der Premiere der deutschen Antwort, dann jedoch ganz in dem Sinne des Kampfes »Kultur vs. Zivilisation«. Der deutsche Film habe »nichts von der demagogischen, aufreizenden Farbe, die dem englischen Film von der Sommeschlacht innewohnt«, das aber gereiche ihm zum Vorteil. Denn: »wie alles, was amtlich und militärisch-deutsch ist, bleibt auch in dieser stummen Schilderung kein Wort zuviel. Nichts wird gesagt, gedeutet oder gar gallisch glorifiziert. ›Seht, so ist es‹, sagt dieser Film.«[28]

Die vermeintliche Faktizität des Gezeigten wird in allen Berichten betont, in unterschiedlichsten Wendungen. Die Aufgabe, die dem deutschen Film zugedacht war, die wesentliche Stoßrichtung der Propaganda zielte auf den Eindruck, nun »lebenswahre« Bilder von der Front zu bieten. Daß dies gelungen sei, verkündeten die Zeitungen. »Das sind keine ›gestellten‹ Kriegsszenen mehr, keine Genrebilder aus der Etappe mit kaffeetrinkenden französischen Großmüttern und beschaulich-wirtschaftlichen Landsturmmännern. Das ist der ungeschminkte, leibhaftige Krieg. (...) Mitten im Alltag hatte man – minutenlang – dem wirklichen Kriege ins Herz geblickt.«[29] Die *Berliner Volkszeitung* verkündete, »das Objektiv ist objektiv« und beendete den Artikel mit dem Satz: »Der Film, der uns einige ihrer (der Somme-Schlacht, d. Verf.) Bilder gibt, ist heute schon Geschichte. Man sieht sie mit klopfendem Herzen.« Das *8 Uhr Abendblatt* fand: »Hier ist wirklich etwas geschaffen worden, was die Bezeichnung gewaltig verdient, ein Dokument der großen und schweren Zeit des Weltkrieges.«[30]

Das Dokumentarische hob auch die *Tägliche Rundschau* hervor und brachte es in den Zusammenhang einer älteren Debatte um den Film: »Den selbst in den Zeiten der heftigsten Bekämpfung der Auswüchse des Kinowesens nicht bestrittenen dokumentarischen Wert des Films hat sich auch unsere Heeresleitung zunutze gemacht, um Beweisstücke von unwiderleglicher Stärke zu gewinnen.« Am weitesten jedoch ging das *Berliner Tageblatt*, und wurde dabei grundsätzlich:

> Ist dies noch Bild, nur Bild? Auch die lahmste Fantasie wird fortgerissen und ergänzt diese Abschrift der Wirklichkeit durch das Getöse des Kampfes. Alle Zuschauer schweigen, keinem kommt es in den Sinn, nach diesen Szenen Beifall zu spenden. Aber es gibt auch keinen, der unbewegt von dannen ginge. Achtung vor dem Kino, dem Vielverlästerten! Hier wird es Geschichte![31]

Die Konkurrenzstellung gegen THE BATTLE OF THE SOMME, die nur selten direkt angesprochen wird, ist aus den Beschreibungen der Presse eindeutig. BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME sollte für Deutschland das leisten, was THE BATTLE für England geleistet hatte, nämlich weiten Bevölkerungskreisen das

Gefühl geben, vermittels eines Filmes nun einen getreuen Eindruck davon zu erhalten, was die Männer an der Front durchstehen mußten – und von dem sie sprachlich so wenig selbst mitzuteilen vermochten. Geradezu aufdringlich ist die Häufung der entsprechenden Passagen in den Berichten:

> Worte, hundertmal gehört, werden zu Bildern. Wie einfach klingt das im Heeresbericht: ›Wir ließen im Saint-Pierre-Vaast-Walde eine Mine springen und nahmen einen vorspringenden Graben‹. Seht euch diesen Film an. Ihr werdet erfahren, wie ›einfach‹ das ist – die Mine und das vorspringende Grabenstück.«[32]

Das ähnelt sehr den überlieferten Reaktionen auf THE BATTLE OF THE SOMME, insbesondere dem oft zitierten Satz von Frances Stevenson, der Sekretärin des englischen Premierministers Chamberlain: »It reminded me of what Paul's last hours were: I have often tried to imagine myself what he went through, but now I *know*: and I shall never forget.«[33] Doch beschrieb Frances Stevenson ihren individuellen Eindruck nach dem Film, und zwar auf authentische Weise (wie immer skeptisch man zu recht die ›Authentizität‹ dieses Films beurteilen mag). Inwiefern die fast gleichlautenden Passagen in der Berichterstattung zum deutschen Somme-Film den Eindruck wenigstens der zur Sondervorführung geladenen Journalisten authentisch wiedergeben, ist mehr als fraglich. Denn die vielen *fakes* in BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME konnten ihnen wohl kaum verborgen bleiben. Sie waren so offenkundig, daß diesbezügliche Fragen nicht erst gestellt werden mußten; wie später der deutsche Gesandte in der Türkei treffend formulierte, als er sich über die mangelnde Filmversorgung beklagte: »Daß gut gestellte Kriegsfilme im übrigen auch jetzt noch Erfolg haben können, hat unser Somme-Film bewiesen, der allgemein größtes Interesse erregt hat.«[34] Verwunderlich ist es nicht, daß kein Bericht von Zweifeln der Rezensenten an der Authentizität der Bilder spricht; zu sehr wußten sich die deutschen Zeitungen auch ohne die Bedingungen des »totalen Krieges« auf die Kriegsziele des Reiches verpflichtet. Es bedurfte keines Zwanges, um ein fast »gleichgeschaltetes« Presseecho zu erhalten. Insofern war die Pressestrategie des offiziell noch nicht gegründeten Bild- und Filmamtes aufgegangen.

Unter den Artikeln finden sich jedoch zwei, die verdeckt von den Schwächen des Films berichteten. Am Tag nach der Uraufführung brachte die *BZ am Mittag*, in der Brennerts Vorbericht den Auftakt zu einer Kampagne gebildet hatte, einen Text, der sich mit der Wirkung der Vorführung auseinandersetzte. Darin heißt es:

> Überdies, der Film verschönt! Der Mensch, der Dulder des Kriegsgeschehens, ist so klein und unsichtbar in der modernen Schlacht. Die optische Linse, ein fühlloser Ästhet, erfaßt weite Geländeausschnitte, komponiert, ist ein Architekt wundervol-

ler Landschaftskonturen, in silbernem Nebel verdunstend. (...) So hat es nie eines Kämpfers Auge gesehen, nie eines Kämpfers Herz empfunden.

Diese sachte, am Ende wieder umgebogene Kritik ist in der deutschen Öffentlichkeit die einzige Spur, daß dieser Film in seinem zweiten und dritten Teil keine »authentischen«, an der Front aufgenommenen Bilder der Schlacht zeigt. Enthält der erste Teil mit seinen Bildern von den Zerstörungen in den Ortschaften hinter der Front durchgängig Material, das an Ort und Stelle (wenn auch vielleicht nicht immer zur angegebenen Zeit) aufgenommen sein dürfte, so gilt das für die folgenden Teile nicht. Die Sequenzen, die einem Stoßtrupp-Unternehmen und einem Sturmangriff gewidmet sind, sind offenbar ausschließlich bei Manövern aufgenommen worden. Lediglich Szenen wie die Rückkehr in die Stellungen oder solche mit Gefangenen stammen wohl tatsächlich vom Kriegsschauplatz.

Die vergleichsweise reservierte Haltung der *Vossischen Zeitung* verdankt sich einem grundsätzlichen Mißtrauen gegenüber den Fähigkeiten des Films: »Dieser Film ist eine Art Gipfel der Film-Berichterstattung, aber von seiner Höhe sieht man auch deren Grenzen. Man darf nicht erwarten, daß der Kinematograph je zu absoluter Geschichtsschreibung fähig sein wird; er wird und muß eine illustrative Beigabe des geschriebenen und gedruckten Wortes bleiben – freilich eine lebensvollere, als sie frühere Zeiten je besaßen.« Diese Skepsis, speise sie sich auch aus einem Vorurteil gegenüber dem neuen Medium, ist bei dem Film des Bufa durchaus angemessen und das nicht so enthusiastische Urteil der *Vossischen Zeitung* jedenfalls angemessener, als die Umdeutung des Films in ein lebenswahres Dokument.

Es ist kaum zu beurteilen, wieweit die fast einhellig positive Darstellung der Presse die Reaktionen des Publikums zu steuern vermochte. Immerhin kann aus dem Wandel der Haltung der Gesandtschaft in der Türkei ein Schluß gezogen werden. Diese hatte am 1. Februar an den Reichskanzler von Bethmann Hollweg ein Schreiben gerichtet und sich dabei auf den besonders enthusiastischen Bericht des *Berliner Tageblattes* über BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME berufen. Die Gesandtschaft vermutete nach der Lektüre, es handle sich um einen Film, »der dem Zuschauer einen wirklichen Begriff von den Vorgängen auf dem Kriegsschauplatz geben soll. Eine derartige Schaustellung würde natürlich auch hier großes Interesse erwecken.«[35] Nachdem der Film dort gesehen werden konnte, hielt diese Gesandtschaft den Film bloß noch für einen »gut gestellten Kriegsfilm«. Es darf vermutet werden, daß diese Reaktion einer informierten Stelle nicht allein dastand. Die Unterschiede beider Filme gerade in der Glaubwürdigkeit des Bildmaterials dürften den Zuschauern nicht verborgen geblieben sein, die Gelegenheit hatten, den deutschen wie den englischen Somme-Film zu sehen (was wohl nur einem kleinen Kreis aus den Gesandtschaften in neutralen Ländern und eventuell Angehö-

rigen des Bufa vorbehalten war). Es ist anzunehmen, daß auch einige Journalisten die Schwächen des deutschen Films gerade in diesem Punkt nicht übersehen haben.

Was den Publikumszuspruch in Berlin betrifft, so ist BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME mäßig erfolgreich gewesen. Der relativ kurze Film (Dauer etwa 33 Minuten) lief drei Wochen im Tauentzienpalast, als Beiprogramm zu SATANS OPFER – AMERIKANISCHES SCHAUSPIEL IN FÜNF AKTEN und später zu DIE LEERE WASSERFLASCHE – EINE DETEKTIV-ABENTEUER-SATYRE IN VIER AKTEN VON JOE MAY.[36] Die Laufzeit kann für die damaligen Verhältnisse, als der Programmwechsel der großen Uraufführungskinos rasch vonstatten ging, durchaus als befriedigend gelten. Jedoch war der Film offenkundig nicht attraktiv genug, um sich im Beiprogramm überdurchschnittlich lange halten zu können. Und für eine Aufführung ohne begleitenden Spielfilm war er im Gegensatz zum englischen Film deutlich zu kurz. Dies blieb auch bei späteren Produktionen ein Problem, was den Einsatz vor allem im Ausland erschwerte. Im Vergleich zu THE BATTLE OF THE SOMME ist der deutsche Somme-Film fraglos auch von seiner Massenwirksamkeit deutlich unterlegen.

Die strategischen Überlegungen des »Bufa in Gründung« lassen sich anhand der von ihm als beispielloses Ereignis organisierten Premiere in Umrissen rekonstruieren. Wie präsent und für alle Beteiligten auch deutlich das Vorbild von THE BATTLE OF THE SOMME gewesen sein mag, das Vorgehen der militärisch-amtlichen Stelle spricht für sich. Schon die Wahl des Themas machte für einen Film, der im Januar 1917 gestartet wurde, wenig Sinn, sofern nicht der Vergleich mit dem britischen Film Ansporn und Intention gewesen ist. Selbst wenn man die Vorbereitungszeit einkalkuliert, hätte eine ›deutsche Antwort‹, die wirklich eine zeitgemäße Reaktion gewesen wäre, wesentlich früher herausgebracht werden müssen. In eben der Zeit seit Mitte 1916, in der über eine Neuorganisation der Filmpropaganda nachgedacht wurde und in der dann die Entscheidungen zur Gründung des Bufa gefällt wurden, sind entsprechende Aufnahmen an der Front aller Wahrscheinlichkeit nach nicht gedreht worden. Daß dies neue Amt als erstes Produkt einen Film über die seit November mehr oder weniger zum Stillstand gekommene Somme-Schlacht herausbrachte, kann aus aktuellen Propaganda-Erfordernissen überhaupt nur erklärt werden, wenn man annimmt, der deutsche Film sei vor allem für das Ausland gedacht gewesen, wo sein Erscheinen ab Januar 1917 keine allzu einschneidende Verzögerung bedeutet hätte. Denn auch der englische Film ist im neutralen Ausland erst nach einer Wartezeit, die teilweise mehrere Monate dauerte, gezeigt worden. Daß der deutsche Film seinerseits im Ausland zunächst in nur wenigen Kopien und recht spät anlief, wurde von den entsprechenden Gesandtschaften beklagt, könnte aber mit Anfangsschwierigkeiten der neuen Organisation erklärt werden.[37] Die Frage, ob der deutsche Film, der ersichtlich den britischen

nachahmen (wenn er auch »weniger spektakulär« sein) wollte, gegen ihn bestehen konnte, kann jedenfalls verneint werden.

Schlußbemerkung

BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME ist ein Experiment gewesen. In ihm wurden fast alle Mechanismen erprobt, die Filmpropaganda so wirkungsvoll werden ließen. Allerdings ist das Experiment insgesamt mißlungen, zu wenig glaubwürdig waren die Bilder. Dies gilt fast für die gesamte deutsche Filmpropaganda des Ersten Weltkrieges, auch nach der internen Einschätzung des Bufa selbst, das im November 1917 in einer Denkschrift »nur für den Dienstgebrauch« seine Anstrengungen skeptisch resümierte.[38] In der Nachkriegsdiskussion, vor allem aber von der nationalsozialistischen Propaganda, wurde dies Resümee noch schärfer gezogen. Auffallend aber ist, daß mit den programmatischen Überlegungen des Bufa und in den unvollkommenen Filmen selbst ein Muster vorliegt, das sich als Vorbereitung der NS-Propaganda begreifen läßt. Selbst das weitestgehende »Authentizitätszeichen« dieser Propaganda ist in der Pressekampagne zu BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME bereits vorformuliert. Wie die NS-Kriegswochenschauen und die »Feldzugs-Filme« die Namen der PK-Berichterstatter verzeichnen, die ›bei den Aufnahmen‹ gefallen waren, so gehörte es auch schon zur Strategie des Bufa, mit den besonderen Gefahren, die mit den Aufnahmen verbunden waren, zu werben. Zwar erscheint eine solche Information nirgends im Film, doch finden sich die Spuren einer gezielten Informationspolitik in zwei Zeitungsberichten wieder: »Vier der mutigen Leute sind gefallen, als sie diese Bild-Urkunden für die Nachwelt sammelten.«[39] Nichts ist unwahrscheinlicher, als daß für diese Aufnahmen ein Kameramann sein Leben lassen mußte – wenig ist aufschlußreicher für die Zielvorstellungen des Bufa als die Tatsache, daß es sich dieses Hinweises bediente. Nicht die unvollkommenen und mißglückten Filme selbst, wohl aber die Überlegungen über die Anforderungen an Filmpropaganda zeigen das Bufa auf der Höhe seiner Zeit. Die Fälschungen, zu denen BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME griff, beweisen den Mangel der Voraussetzungen für die Art Filme, die das Amt zu verkaufen in der Lage gewesen wäre. Es hat aber auch mit den gestellten Filmen gegenüber den Jahren zuvor eine effektivere Propaganda getrieben. Entgegen den offiziellen Behauptungen, es handle sich um Informationen, waren diese Filme in der Regel auch in späteren Jahren Inszenierungen. Nicht immer waren sie so leicht zu durchschauen wie im ersten Bufa-Film, vermeidbar waren sie, aufgrund der tatsächlichen Schwierigkeiten von Filmaufnahmen an der Front und aufgrund eines unzureichend ausgebildeten Filmapparates in der Armee, jedoch nicht.

1 *Die Fackel*, Jg. XVIII, Nr. 437-442, 31. Oktober 1916, S.24f. Die zitierten Passagen aus den Zeitungsberichten übernimmt Kraus wörtlich in sein Drama *Die letzten Tage der Menschheit*, ebenso wie etwas später einen Pressebericht zu dem am 17. Januar 1917 uraufgeführten Film BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME; vgl. *Die Fackel*, Jg. XIX, Nr. 454-456, 1. April 1917, S.25f. Kraus' nur scheinbar polemische Behauptung, in dem Drama sei nichts von ihm erfunden worden, wird auch hier bestätigt.
THE BATTLE OF THE SOMME, Auftraggeber: War Office; Produktionsgesellschaft: British Topical Committee for War Films; Produzent: William F. Jury; Schnitt: Charles A. Urban, Geoffrey H. Malins; Kamera: Geoffrey H. Malins, J.B. McDowell; 5077 Fuß, ca. 72 Min.; Erstaufführung: 10.8.1916.

2 Zu der Gegenüberstellung von »Kultur« und »Zivilisation« vgl. Modris Eksteins, *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Reinbek 1990, S. 122ff.

3 Uneingestanden trug zu dieser offiziellen Haltung – der ja in der Presse, in Büchern und Vorträgen eine nicht-offizielle, aber durchaus aggressive und die Gegner herabsetzende Inlands-Propaganda zur Seite stand – auch die schiere Unmöglichkeit bei, im neutralen Ausland den Überfall auf Belgien als »Reaktion« erscheinen zu lassen.

4 Vgl. dazu Dieter Vorsteher, »Bilder für den Sieg. Das Plakat im Ersten Weltkrieg«, in Rainer Rother (Hg.), *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Berlin 1994, S. 149ff.

5 »Am 29. Juli 1916 kam es im Auswärtigen Amt zur entscheidenden Sitzung.« (Hans Barkhausen, *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, Hildesheim, New York, Zürich 1982, S. 67.)

6 Diese Stelle wurde im Oktober 1916 als Zusammenfassung aller mit Auslandspropaganda befaßten Stellen des Auswärtigen Amtes eingerichtet; vgl. Barkhausen, *Filmpropaganda für Deutschland*, S. 2.

7 Bundesarchiv, Abteilung Potsdam, Bestand R 901 (ab jetzt: BAP R 901), Akte 946.

8 Brief vom 11.9.1916, BAP R 901, Akte 946, S. 214. Schumann von der ZfA antwortete darauf am 25.9.1916, die Gründe für die unzureichende Filmpropaganda seien »genugsam bekannt ... Der Hauptgrund ist der Mangel an wirklich interessanten, auch im Ausland ansprechenden Filmaufnahmen.« (ebenda, S. 217) Dieser Mangel machte auch Veranstaltungen möglich, deren Effekt im Sinne der Propaganda eher kontaproduktiv eingeschätzt wurde. Die Deutsche Gesandtschaft in Sofia berichtete am 10.10.1916 über eine Veranstaltung im Nationaltheater, auf der Herr Altmann als Vertreter der Messter-Film Filme präsentierte: »... man kann sagen, es war ein ›gesellschaftliches Ereignis‹. Umso bedauerlicher war, daß das Gebotene doch recht stark hinter den Erwartungen zurückblieb. Es wurden aktuelle Bilder überhaupt nicht, nur, wie es schien, alte Ladenhüter, und dazu in einem vollkommen planlosen Durcheinander gebracht. Herbst, der eine witzige aber scharfe Zunge hat, faßte sein Urteil in die Worte zusammen: ›Messterfilms, keine Meisterfilms!‹.« (BAP R 901, Akte 947, S. 31).

9 Auch hier berichten die Vertrauensleute aus dem Ausland entsprechend. Der Chefredakteur der Zeitschrift *Ost und West* berichtete am 10.11.1916 aus Kopenhagen über die üblichen Probleme der deutschen Filme und fügte hinzu, es sei »ein gewaltiger Ententefilm hier eingetroffen, den man als Attraktion ersten Ranges bezeichnet« (ebenda, S. 91).

10 Nicholas Hiley, »Der Erste Weltkrieg im britischen Film«, in Rainer Rother (Hg.), *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 222.

11 Vgl. Roger Smither (Hg.), *The Battles of the Somme and Ancre*, Imperial War Museum, London 1993, S. 21.

12 Preußisches Kriegsministerium an den Reichskanzler, 21.10.1916, BAP R 901, Akte 947, S. 33.

13 Ebenda, S. 161.

14 Vgl. die detaillierte Untersuchung von Roger Smither: »›A Wonderful Idea of the Fighting‹«, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 13, no. 2, S. 149-168.

15 BAP R 901, Akte 947, S. 73.

16 BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME, Produktion: Bufa (›in Gründung‹), Kameramänner nicht ermittelt (keine Produktionsunterlagen vorhanden), 981 Meter, Erstaufführung: 19.1.1917, Erstzensur 27.1.1917 mit einer Länge von 967 m. Die Kopie des Bundesarchivs hat eine Länge von 964 m und entspricht

vermutlich der Fassung von 1921. Für diese Angaben danke ich Hans-Gunter Voigt, Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin.

17 Hans Brennert war später auch als Drehbuchautor für das Bufa tätig, bei den Filmen DAS TAGEBUCH DES DR. HART und DER FELDGRAUE GROSCHEN; vgl. Barkhausen, *Filmpropaganda für Deutschland*, S. 169. Für den Film DAS SAUGETIER (Produktion: Union-Film, 1918) schrieb er die Verse der Zwischentitel.

18 In der *Lichtbildbühne* gibt es ein kleines Reklamegerangel um den Film. Für die EIKO-WOCHE Nr. 124 (Erscheinungstag Freitag, der 19. Januar – also am Uraufführungstag von BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME) wird in der Nummer 2, 1917 so geworben: »hochinteressante Bilder von der Somme-Schlacht. Handgranaten-Angriff, Truppen gehen zum Sturm vor, Trommelfeuer u. a.«. Bemerkenswert ist diese Reklame, weil aktuell die Front an der Somme im Januar 1917 keineswegs besonders umkämpft ist; die alliierte Offensive ist längst beendet worden. Offenbar wird hier auf einen ›Mitnahme-Effekt‹ spekuliert. In der *Lichtbildbühne* Nr. 3, 1917, wird entsprechend geantwortet. BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME sei »*nicht zu verwechseln* mit anderen Kriegsfilmen, die lediglich kleine Ausschnitte in Wochenübersichten geben!«

19 Auch diverse Zeitungsberichte, die sich zweifelsfrei auf die Premiere von BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME beziehen, schreiben den Titel anders: »Unsere Helden an der Somme« heißt der Film im *Berliner Tageblatt* (20.1.1917, Morgenblatt), im *8 Uhr Abendblatt* (20.1.1917) und der *Berliner Volkszeitung* (20.1.1917), »Die Schlacht an der Somme« in der *Berliner Morgenpost* (21.1.1917). Möglicherweise hat man häufiger solche Erfahrungen machen müssen, denn am 22. Mai 1917 dekretiert die Oberzensurstelle beim Kriegspresseamt wahrhaft erschöpfend an sämtliche Zensurstellen:

»Ankündigungen der von dem Bild- und Filmamt herausgebrachten, durch die Flora-Film-Gesellschaft vertriebenen militärischen Filme und ihre Vorführungen sind nicht zensurpflichtig. Ankündigungen, die nach Inhalt und Aufmachung gegen den guten Geschmack verstoßen oder geeignet sind, die behördliche Ursprungsstelle militärischer Filme zu schädigen oder in Verruf zu bringen, sowie Ankündigungen, deren Wortlaut von den durch das Bild- und Filmamt gegebenen Titeln abweichen, können verboten werden. Als Ankündigungen in diesem Sinne sind auch Anzeigen, Aushänge, Plakate und Anschläge an öffentlichen Orten, Anschlagsäulen oder -tafeln, in Vorräumen von Kinotheatern oder an anderen Stätten der Vorführung anzusehen.« (BAP R 901, Akte 1031, S. 253).

20 *Tägliche Rundschau*, Morgenausgabe, 20.1.1917. Ganz ähnlich das *Berliner Tageblatt*, Morgenausgabe, 20.1.1917, und die *Vossische Zeitung* am folgenden Tag.

21 Sitzungsbericht zu einer Besprechung im Bufa am 13.3.1917, BAP R 901, Akte 1030, S. 181; vgl. auch die Akte 1031, S. 253 (22. 5.1917).

22 Vgl. Smither, »›A wonderful Idea of the Fighting‹«, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 13, no. 2, S. 149-153.

23 Die Abgrenzung ›authentischen‹ Materials von inszenierten Szenen ist problematisch, insofern auch die ›dokumentarischen‹ Aufnahmen eine Veränderung der Situation vor der Kamera einschließen – es gibt kaum Filmbilder, die eine Realität zeigen, wie sie ohne die Kamera wäre (Aufnahmen mit versteckter Kamera können hier eine Ausnahme sein). Als ›dokumentarisch‹ soll hier eine Aufnahme verstanden werden, die aller Wahrscheinlichkeit nach tatsächlich an dem Ort und in der Situation aufgenommen wurde, die von den Zwischentiteln angegeben wird.

24 Zwischentitel, zitiert nach der Kopie, die im Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin liegt. Die Titel dieser Kopie sind nicht einheitlich gestaltet, die Mehrzahl von ihnen scheint jedoch dem Original zu entsprechen. Weitere Zwischentitel mit der eindeutigen Schuldzuweisung für die Zerstörung der Somme-Städte an die Alliierten sind: »Bapaume, das schmähliche Opfer französischen und englischen Kriegswillens«, »Péronne! Das Totgeweihte! (sic) Zerfetzt von den feindlichen Geschossen aus aller Welt!«, »Französische Flieger schweben über der Stadt und lenken das Feuer der Ententebatterien auf französische Giebel und Gassen« und »Zerborstene Türen, tote Trümmer fragen die Welt: *Wer* sind die Barbaren?«. Zu der Stilisierung der deutschen Soldaten an der Somme als Verteidiger vgl. Gerd Krumeich: »Der deutsche Soldat an der Somme. Zwischen Idyll und Entsetzen«, in S. Quandt, H. Schichl (Hg.), *Der Erste Weltkrieg als Kommunikationsereignis*, Gießen 1993.

25 Der am 12.10.1918 freigegebene Film RENTIER KULICKES FLUG ZUR FRONT formuliert diese Botschaft eindeutig.
26 Ein isoliertes Bild, in dem sich Soldaten in einem schlammigen Gelände mit dem Transport einer Kanone mühen, fällt im dritten Teil aus dem Rahmen. Hier deuten alle Anzeichen darauf hin, daß es an der Somme aufgenommen wurde. In der Kopie des Bundesarchivs wirkt diese Einstellung wie ein Fremdkörper.
27 Paraphrasiert erscheint der Zwischentitel schon in Brennerts Ankündigung (*BZ am Mittag*, 17.1.1917), der in seinem Resümee schrieb: »Deutsches Leben ficht gegen einen Feind, der mit den Wilden aller Erdteile uns überfiel, die Neutralen vergewaltigte und seine eigenen Siedelungen und deren Kirchen in Schutt und Asche legt, deutsche Gefangene mißhandelte und deutsche Offiziere martern und morden ließ.« So unverhohlen sprach kaum ein anderer Bericht die Propagandabotschaft aus, der der Film dienen sollte.
28 *Berliner Volkszeitung*, 20.1.1917.
29 *Der Reichsbote*, 23.1.1917 (= Unterhaltungsblatt des Reichsboten).
30 Beide am 20. 1.1917.
31 Beide am 20.1.1917.
32 *Berliner Volkszeitung*, 20.1.1917.
33 Zitiert nach Nicholas Reeves, »The Power of Film Propaganda – Myth or Reality?«, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 13, no. 2, 1993, S. 192.
34 Von Kühlmann, Kaiserliche Deutsche Gesandtschaft in Pera, 4.5.1917, BAP R 901, Akte 948, S. 62.
35 BAP R 901, Akte 947, S. 255.
36 Die *Berliner Morgenpost* vom 21.1.1917 kehrte im Bestreben, den militärisch-amtlichen Film zu protegieren, die Verhältnisse kurzerhand um: »Ferner sieht man SATANS OPFER, ein Schauspiel voll dramatisch bewegter Handlung.«
37 Tatsächlich sind die Akten der ZfA in Potsdam voller Klagen über ausbleibende Lieferungen, und zwar das ganze Jahr 1917 hindurch. BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME scheint nirgendwo ›rechtzeitig‹ zum Einsatz gekommen zu sein. Besonders bitter beklagt sich Harry Graf Kessler von der Schweizer Gesandtschaft über die Verzögerung der Auslieferung, die mehrmals fest angesetzte Vorstellungen scheitern ließ, vgl. BAP R 901, Akte 947, S. 289f., 28.2.1917. Die Lieferungen von Propagandafilmen scheinen auch später unbefriedigend gewesen zu sein, vgl. Akten 949 und 950, die Berichte aus Stockholm und Kristiana.
38 BAP R 901, Akte A 951, S. 170-181.
39 *Berliner Tageblatt*, Morgenausgabe, 20.1.1917; ebenso in der *Berliner Morgenpost* vom folgenden Tag.

ELENA DAGRADA

Filmsprache und Filmgeschichte

Das Beispiel
Eine Fliegenjagd, oder die Rache der Frau Schultze von Max und Eugen Skladanowsky

1.

Die Frage, die dieser kurzen Studie zugrundeliegt, betrifft ein der Filmgeschichte vorbehaltenes Gebiet, das wir auch der Philologie und Sprachwissenschaft öffnen wollen. Sie lautet: Erlaubt eine philologisch-filmsprachliche Analyse, wenn aussagefähige (historische) Quellen nicht zur Verfügung stehen, die Bildung von Hypothesen über einen Film, von dem wir sonst nur wenig wissen?

Das ist keineswegs nur als rhetorische Frage gemeint: Die Beziehung zwischen der Analyse dessen, was allgemein Filmsprache genannt wird, und der Kinogeschichte (oder genauer: der Geschichte einiger Filme) zu reflektieren, mag heute völlig legitim erscheinen, war es aber nicht immer. Der zusammengesetzte Terminus der Filmsprache vereinigt Geschichte und Sprachwissenschaft in einer Disziplin. Sie stellt sich die Aufgabe, die historische Entwicklung der Filmsprache nachzuzeichnen. Erst in jüngerer Zeit taucht dieser Begriff auch im Zusammenhang der Rückbesinnung auf die Anfänge des Kinos und der Neubetrachtung seiner Formengeschichte auf. Das frühe Kino erscheint auch heute noch wesentlich als ein historisches Forschungsfeld, für das es prinzipiell an gesicherten Quellen nur zeitgenössische Dokumente, auf Papier oder anderen Trägern, gibt; ein Feld, das gründliche und sorgfältige Untersuchungen ausschließlich von Originaldokumenten dominieren; ein Feld schließlich, auf dem die Philologie zwar einen triumphalen Einzug gehalten hat, bis jetzt allerdings hauptsächlich als Hilfswissenschaft für die Restaurierungspraxis, d.h. die Wiederherstellung des ›Original‹-Zustands vom Verfall bedrohter Filmkopien.[1]

Neben dieser praktischen Funktion bei der Restaurierung scheint es nötig, sich auch noch einer anderen Praxis zu erinnern, die ebenfalls an Philologie und Sprachwissenschaft ausgerichtet ist und die sich vor allem die Verifizierung der Authentizität der sprachlichen Mittel selbst zur Aufgabe stellt. Um einen vom Lauf der Zeit stark angegriffenen Film in seinem ursprünglichen Zustand wiederherstellen zu können, benötigen Forscher und Archivare auch eine spezielle ›linguistische‹ Kompetenz, die ihre Eingriffe in das Filmmaterial regelt.[2]

Gerade das Fehlen dieser linguistischen Kompetenz hat bekanntlich früher immer wieder zur Verfälschung vieler Kopien in den Archiven geführt. Bei der Filmrestaurierung erschöpft sich die Verifizierung der Authentizität der filmsprachlichen Mittel nicht im Rückgriff auf zeitgenössische Dokumente: Die Quellen wollen auch interpretiert sein. Um die authentischen Teile einer Filmkopie von verfälschenden Komponenten zu trennen, um nachträgliche Veränderungen der Montage nachzuweisen, um schwierigen Problemen beim Vergleich zersetzten Trägermaterials zu begegnen, muß eine Hypothese über das Original formuliert und verfolgt werden. Auch dazu benutzt der Philologe die verfügbaren Dokumente und studiert sie als gleichwertige Informationsquellen. Sie berichten ihm von einer schon lange vergangenen Zeit, die er lernen muß zu verstehen. Zu diesen Dokumenten gehört in jedem Fall auch die Sprache.[3]

Die Hypothese dieses Beitrags betrifft gerade die Rolle, die das Studium und die Interpretation der Sprache als einer Informationsquelle spielen kann, durch ihre Befragung als *Dokument,* analog den Papierdokumenten oder der Art des Trägermaterials, der Perforation, den Inschriften auf dem Rand der Filmstreifen. Mitunter existieren solche Papier- oder Materialquellen nicht mehr oder sie können weder vollständige noch genaue Auskunft geben. In diesen Fällen drängt sich der Rückgriff auf andere Instrumente auf, wie die Kenntnis der Sprachfiguren, das Studium der Formen und ihrer geschichtlichen Entwicklung im Lauf der Zeit. Wenn auch sie als Dokumente angesehen werden, können diese Elemente dazu beitragen, die Periode, der ein Film entstammt, genauer abzuschätzen oder sie sogar zu bestimmen. Sie können eine Rolle spielen bei der Lösung von Identifizierungsproblemen, für den Nachweis der Integrität einer Kopie oder auch für die Hypothesenbildung bei unsicheren Datierungen.

2.

Der Film der Brüder Skladanowsky, EINE FLIEGENJAGD, ODER DIE RACHE DER FRAU SCHULTZE, bietet für diese Überlegung ein interessantes Experimentierfeld. Es handelt sich tatsächlich um einen Film, von dem *wenigstens* zwei Versionen existieren,[4] die zu verschiedenen Zeitpunkten auf ganz ähnliche Weise entstanden sind. Filmkataloge und Archive verzeichnen verschiedene Daten (und verschiedene Titel).[5] Die Datierungen sind nur schwer mit den heute erhaltenen Kopien zu vereinbaren und von daher problematisch. Während zuverlässige Schriftdokumente fehlen, mit denen sich die vorgeschlagenen Datierungen stützen ließen, gibt es gute Gründe, ihrer Zuverlässigkeit zu mißtrauen, vor allem was die frühesten und daher schmeichelhaftesten Datierungen angeht: Max Skladanowsky hätte sich dann tatsächlich schuldig ge-

macht, für jene Zeit phantastische Erfindungen für sich zu beanspruchen und vor allem seine Filme umgeschnitten und zurückdatiert zu haben.

Es handelt sich hier genau um einen der oben dargelegten Fälle, in dem, mangels anderer Quellen, die Filmsprache sich als potentiell einziges Dokument anbietet, das Hypothesen über die Authentizität der erhaltenen Kopien und die Zuverlässigkeit der üblicherweise vorgeschlagenen Daten analytisch zu formulieren erlaubt. Doch gehen wir der Reihe nach vor.

Einschlägige Handbücher und Geschichten des deutschen Films wie Gerhard Lamprecht und Heinrich Fraenkel erwähnen den Film überhaupt nicht[6]. Naraths Studie über Skladanowsky aus dem Jahr 1970 enthält Angaben über den Verkaufspreis (156 Mark) und weist auf die für die Zeit ungewöhnliche Länge des Films hin (156 Meter), gibt allerdings keine Datierung.[7] Lichtenstein datiert den Film ohne Angabe von Gründen auf das Jahr 1913.[8] Friedrich von Zglinicki und das *Reclam Filmlexikon* verzeichnen EINE FLIEGENJAGD als »kurze Groteske« von 20 Metern Länge und datieren sie auf 1905 (Zglinicki gibt zugleich aber auch eine Aussage Eugen Skladanowskys wieder, EINE FLIEGENJAGD sei am 10. Januar 1896 im Hof des Berliner Central-Theaters in der Alten Jacobstraße gedreht worden).[9] Magliozzi führt zwei unterschiedliche Datierungen an: 1896 für die Kopie im National Film and Television Archive, London (NFTVA), und 1913 für die Kopie im Bundesarchiv Koblenz.[10]

Das Durcheinander der Datierungen wird durch Verwechslungen bei den überlieferten Kopien noch verstärkt. Eine unter dem Jahr 1905 (nicht 1896) abgelegte Kopie befindet sich im NFTVA; eine zweite, auf 1913 datierte Kopie liegt im Bundesarchiv Koblenz. Es gibt noch eine weitere Kopie im Filmarchiv des Deutschen Instituts für Filmkunde, Wiesbaden (DIF), die, mit einem Fragezeichen in Klammern, unter dem Jahr 1905 inventarisiert ist. Die Kopien in London und Koblenz geben dieselbe Version des Films wieder, denn die Koblenzer Kopie ist von der Nitratkopie des NFTVA gezogen.[11] Die DIF-Kopie zeigt eine zweite, zum Teil in anderen Kulissen gedrehte Version. Sie stammt aus dem Staatlichen Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik, jetzt Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin.[12]

Hier nun eine vollständige Beschreibung der NFTVA-Kopie, einer Acetat-Sichtungskopie, schwarz-weiß, 35 mm. Der volle Titel lautet: EINE FLIEGENJAGD ODER: ›DIE RACHE DER FRAU SCHULTZE‹. Er befindet sich in einem Rahmen mit den Initialen »PfA« (»Projektion für Alle«, der Name von Skladanowskys Firma) in den vier Ecken. Eine weitere Titelaufnahme gibt an, daß Max Skladanowsky verantwortlich ist für »Produktion, Aufnahmeleitung u. Photographie« und Eugen Skladanowsky für »Manuskript, Drehbuch, Regie und Titel«. Außerdem sind als Personen verzeichnet: Eugen Skladanowsky als »Der Komponist« und Frida Cotrelli als »Frau Schulze« (sic); für beide gilt der Vermerk: »Mitglieder des ehemaligen Circus Renz«.

Sofern nicht anders angegeben, sind alle Einstellungen in leichter Untersicht aufgenommen; die Kameraposition ist mittenzentriert, frontal aufs Geschehen gerichtet.

1. Zwischentitel: *Abends, wenn die Glocke zehn, / Will Frau Schultze schlafen geh'n. / Ihr Herr Nachbar componiert' / Spielt Posaune und klaviert.*– (Abb.1)

1. Halbtotale. Frau Schultzes Schlafzimmer: rechts ein Toilettentisch mit Spiegel, davor ein Schemel; im Hintergrund ein Bett, die Kopfseite links zur Wand; über dem Bett ein Gemälde, an der Wand eine Tapete mit Lilienmuster; im Hintergrund rechts ein Kleiderschrank vor dunklem Vorhang. Frau Schultze, mit Nachthaube, faltet ein dunkles Tuch und legt es auf den Schemel, deckt das Bett auf und legt die Tagesdecke auf das Geländer am Fußende des Bettes; sie blickt kurz in den Spiegel, rückt Toilettentisch und Schemel zurecht, prüft zur Kamera gestikulierend zufrieden den Sitz der Nachthaube, setzt sich auf den Bettrand, zieht ihre Hausschuhe aus und legt sich unter die Bettdecke.
Die Kamera schwenkt langsam nach links; das Wohnzimmer des Komponisten links von der Trennwand rückt ins Bild (während das Schlafzimmer der Frau Schultze vollständig aus dem Bild rückt): eine vertikal gestreifte Tapete an der Wand; eine von dunklem Vorhang gesäumte Türöffnung im Hintergrund; rechts an der Trennwand eine geschlossene Tür; davor ein runder Tisch mit hellem Tischtuch und ein Stuhl; hinter dem Tisch ein Klavier, auf dem eine Büste steht; links am Bildrand eine dunkle Stele, auf ihr eine helle Statue; im Hintergrund links ein Sofa, darüber ein großer runder Spiegel. Durch die Türöffnung betritt der Komponist die Szene, im dunklen Cut und Zylinder, einen Gehstock in der Hand, mit dem er munter dirigiert; er legt das Jacket ab und imitiert, zur Kamera gewandt, nacheinander einen Geiger, Flötenspieler, Bassisten, Posaunisten und einen Beckenschläger; mit dem Ausdruck der Inspiration setzt er sich ans Klavier.
Die Kamera schwenkt langsam nach rechts, bis das Bild durch die Trennwand in der Mitte geteilt ist: Der Komponist greift in die Tasten, Frau Schultze schreckt wütend in die Höhe.

2. Zwischentitel: *›Diese Niederträchtigkeit!‹ / Uns're Schultzen wütend schreit. / Doch der Nachbar ungeniert, / Immer weiter componiert.*

2. Wie 1 Ende: Frau Schultze, im Bett sitzend, wirft ihre Hausschuhe gegen die Trennwand, steht auf, hämmert empört gegen die Wand; der Komponist nimmt eine Posaune und beginnt, nach rechts gewandt, darauf zu spielen.
Kamera schwenkt langsam nach rechts, das Zimmer des Komponisten rückt vollständig aus dem Bild: Frau Schultze schlägt mit einem Regenschirm gegen die Trennwand, läuft verzweifelt gestikulierend auf und ab, öffnet die Schublade des Toilettentischs, stopft sich etwas ins Ohr, stopft sich zusätzlich etwas unter die Nachthaube, wirft einen Blick der Erleichterung in Richtung Kamera und geht wieder zu Bett.

3. Zwischentitel: *Endlich, endlich hat sie Ruh, / Doch ein Quälgeist kommt dazu: / Fliegenfüsschen winzig klein, / kitzeln jetzt ihr Nasenbein.*

3. Nah, schräg von oben. Frau Schultze, die Augen geschlossen, im Bett liegend; auf ihrer Nase ein schwarzes Etwas; sie zuckt mit Augenbrauen, Lippen, Nase, reißt Mund und Augen auf, und faßt mit einer schnellen Bewegung nach ihrer Nase.

4. Zwischentitel: *Diesen ungebetenen Gast / Hat Frau Schultze schnell erfasst, / Und voll Ingrimm denkt sie sich: / ›Componist, nun hüte Dich.‹*

4. Halbtotale. Schlafzimmer der Frau Schultze, in der Trennwand links eine geschlossene Verbindungstür; Frau Schultze erhebt sich vom Bett, geht gestikulierend einige Schritte auf die Kamera zu.

5. Nah, von unten. Kurzer Zwischenschnitt: Heftig nickend, schaut Frau Schultze lachend auf ihre Hand, zwischen Daumen und Zeigefinger die Fliege haltend (Abb. 3).

6. Wie 4. Frau Schultze gestikuliert zur Kamera, beugt sich zur Tür und schaut durchs Schlüsselloch.

5. Zwischentitel: *Durch das Schlüsselloch bedacht, / Schiebt das Tier sie leis und sacht. / Ihre Rache fängt jetzt an, / Wie man bald hier sehen kann.*

7. Nah, durch schwarze Maske in Form eines Schlüssellochs auf den Komponisten, Profil nach links, der heftig nickend am Schreiben ist (Abb. 6).

8. Wie 6. Frau Schultze richtet sich auf, lacht und gestikuliert in Vorahnung ihrer Rache; die Fliege entwischt ihr, sie fängt sie mit einer schnellen Handbewegung aber gleich wieder ein, geht in die Mitte des Raums, zeigt zur Kamera gewandt zum Schlüsselloch und dann zur Fliege in ihrer Hand; sie beugt sich wieder zum Schlüsselloch, richtet sich auf und stellt sich mit dem Rücken triumphierend dagegen.

9. Halbtotale. Das Wohnzimmer des Komponisten; die Stele mit der Statue steht jetzt in der Mitte des Raums. Der Komponist sitzt schreibend rechts am Tisch, fährt sich irritiert durchs Haar, steht auf und fängt die Fliege mit einer raschen Handbewegung; sofort kommt sie ihm aber wieder aus.

6. Zwischentitel: *Den Componisten packt der Zorn, / Er schlägt nach hinten und nach vorn, / Die Jagd wird hitzig, eins, zwei, drei, / Doch jedesmal schlägt er vorbei.*

10. Wie 9. Der Komponist nimmt eine Fliegenklatsche, schlägt zweimal daneben und wirft dabei eine Blumenvase um; er bückt sich wütend nach den Scherben und will sie auf dem Tisch ablegen, als er dort plötzlich die Fliege sitzen sieht; zur Kamera gewandt zeigt er auf sie mit ausgestrecktem Arm.

11. Nah, schräg von oben. Ein Tisch mit Manuskriptblättern, auf dem Rand des Tintenfasses sitzt die Fliege, daneben liegt eine Schreibfeder.

7. Zwischentitel: *Schlage nie auf's Tintenfass, / Componist, du wirst sonst nass. / Noten, Weste, Hemd sind hin, / ›I, da schlag der Deibel rin'.*

12. Wie 10. Mit der Fliegenpatsche führt der Komponist einen kräftigen Schlag aufs Tintenfaß und hebt sogleich den andern Arm, um sich gegen die umherspritzende Tinte zu schützen.

13. Halbnah. Der Komponist, das Gesicht zu einer weinerlichen Grimasse verzerrt, das Hemd vollbespritzt mit Tinte, die verklecksten Manuskriptblätter in der Hand, gestikuliert verzweifelt und führt schließlich mit der Fliegenklatsche wütend einen Hieb durch die Luft.

14. Wie 12. Der Komponist zerknüllt die Manuskriptblätter und wirft sie wütend zu Boden; er versucht auf einen Stuhl zu steigen, durchbricht aber mit dem Fuß die Sitzfläche; er zerschlägt mit der Fliegenklatsche die Büste auf dem Klavier (Abb. 7); er fällt kopfüber in den Papierkorb, steht wieder auf und zerschlägt mit der Fliegenklatsche einen Teller, der über dem Klavier an der Wand hängt; dann zertrümmert er eine Statue, die links auf einer Anrichte steht; von dort greift er entschlossen eine Pistole.

8. Zwischentitel: *Ein Schuss, ein Krach, der Spiegel klirrt, / Die Fliege lustig weiter schwirrt. / Nun geht es über Stock und Stein, / Die Fliege muß vernichtet sein.*

15. Wie 14. Der Komponist zielt mit der Pistole auf den Spiegel, der über dem Sofa hängt; er wendet sich kurz zur Kamera und dann wieder zum Spiegel.

16. Nah. Die Fliege, in der Mitte des Spiegels sitzend.

17. Wie 15. Der Komponist schießt, der Spiegel zerspringt; er wirft die Pistole weg und steigt aufs Sofa, schlägt mit der Fliegenklatsche gegen die Wand und reißt dabei ein Bild herunter, durch dessen Rahmen er seinen Kopf steckt, als er nach vorne fällt; dann zerschlägt er mit der Fliegenklatsche die Lampe, die von der Decke hängt.

9. Zwischentitel: *Der Componist und auch das Zimmer, / Verletzt, zerschlagen, nur noch Trümmer. / Frau Schultze aber spricht und lacht: / ›Bravo Fliege – gut gemacht‹!*

18. Wie 17. Der Komponist liegt am Boden zwischen lauter Trümmern: die Stele mit der Statue ist umgestürzt, ebenso der Tisch, die Vorhänge an der Verbindungstür rechts sind heruntergerissen. Aus dem Hintergrund kommt ein Mann durch die Türöffnung, sieht die Bescherung, geht zurück und kommt mit zwei weiteren

Männern herein, gefolgt von Frau Schultze; während die drei Männer dem Komponisten aufhelfen und ihn auf einen Stuhl setzen, gestikuliert Frau Schultze triumphierend, zur Kamera gewandt.

Titel: Nacheinander werden aufgerichtet die Buchstaben: *P.f.A.*, gefolgt von einem Bindestrich und dem Wort *Film*.

Titel: *Ende.*

Die NFTVA- bzw. Koblenzer Kopie ist 571 Fuß bzw. 174,5 Meter lang und zählt 9111 Bildkader. Die aus Berlin stammende DIF-Kopie, ebenfalls 35 mm und schwarz-weiß, ist 151,2 Meter lang und zählt 7985 Bildkader. Die Zahl der Zwischentitel ist identisch, doch weicht die DIF- bzw. Berliner Kopie schon bei den Titeln und Zwischentiteln ab: Der Titel des Films ist in anderer Schrift und in zwei Zeilen statt in einer gesetzt; aus »Schultze« wird »Schulze« (obgleich das »t« in den Zwischentiteln wieder erscheint). In anderer Schrift sind außerdem vier der neun Zwischentitel gesetzt, bei denen auch der Rahmen mit dem Firmenlogo »PfA« fehlt; der siebte Zwischentitel – mit Rahmen und Logo – hat einen ganz anderen Text: *Er gerät in Zorn wie nie, / Über so ein Fliegenvieh. / Bums, ein Schlag aufs Tintenfass, / Schwarz wird er von diesem Nass.*

Beide Kopien erzählen zwar dieselbe Geschichte, aber mit auffälligen Unterschieden im Bild: Die DIF- bzw. Berliner Kopie zeigt andere Tapetenmuster an den Wänden, die beiden Zimmer sind mit weniger Mobiliar ausgestattet und schlechter ausgeleuchtet.

In der ersten Einstellung wird das Bild von Anfang an durch die Trennwand geteilt, die Kamera macht keinen Schwenk, sondern bleibt völlig bewegungslos; Frau Schultzes Bett steht mit der Kopfseite nicht an der Trennwand, sondern entgegengesetzt (Abb. 2). Die Nahaufnahme der im Bett liegenden Frau Schultze mit der Fliege auf ihrer Nase ist nicht schräg von oben und seitlich von vorne, sondern aus gleicher Höhe und voll im Profil aufgenommen. Statt der Nahaufnahme der lachenden Frau Schultze mit der Fliege in der Hand zeigt diese Version nah ihren ausgestreckten Arm, die Fliege deutlich sichtbar zwischen Daumen und Zeigefinger (Abb. 4). Der Komponist ist durch die Schlüsselloch-Maske nicht nah und im Profil aufgenommen, sondern er blickt in einer Art Totale fast frontal in die Kamera. Die Nahaufnahme der auf dem Tintenfaß sitzenden Fliege ist anders arrangiert; der Spiegel, in dessen Mitte die Fliege sitzt, ist rechteckig und nicht rund. Am Ende des Films betritt niemand das Wohnzimmer des Komponisten – eine zeitliche Ellipse zeigt ihn Verwünschungen ausstoßend auf einem Stuhl, in Verbände gewickelt, die Fliege auf seiner Nase sitzend (Abb. 8).

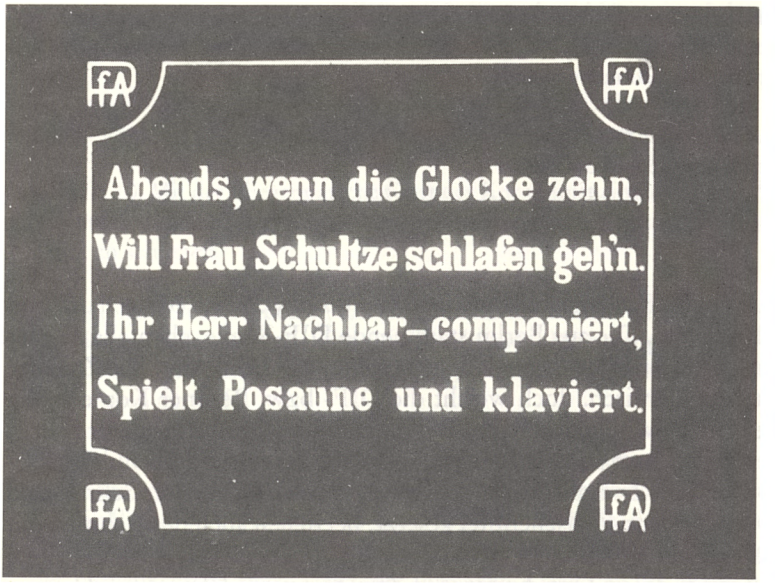


Abb. 1: Zwischentitel 1, in beiden Versionen identisch.

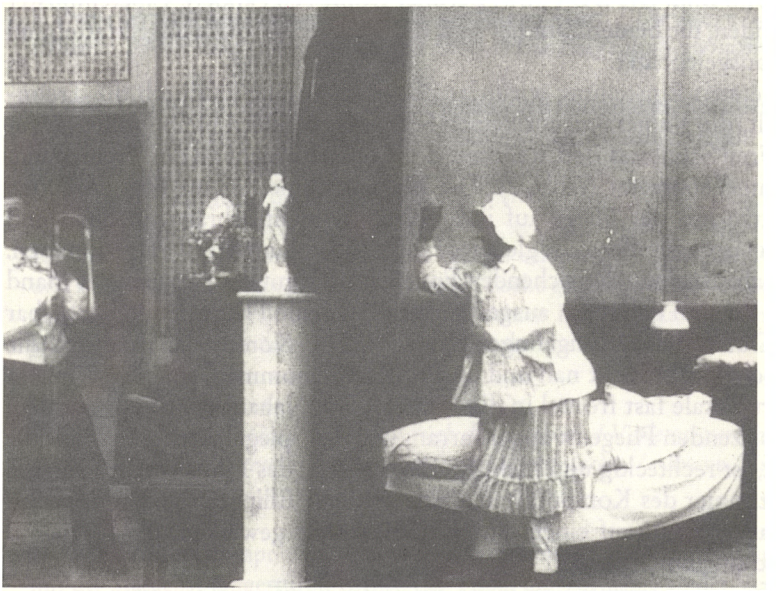


Abb. 2: DIF-/Berliner Version, entspricht Beginn von Einstellung 2 der NFTVA-/Koblenzer Version.

Abb. 3: Einstellung 5 der NFTVA-/Koblenzer Version.

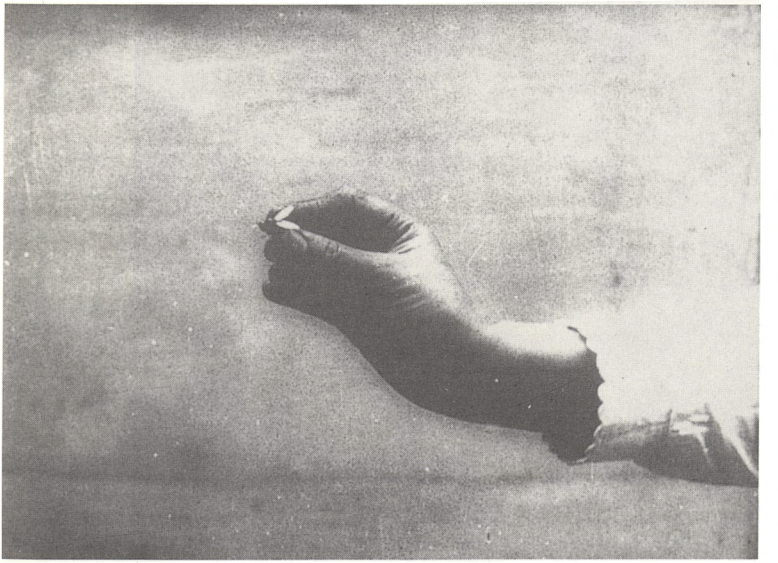


Abb. 4: Entsprechende Einstellung der DIF-/Berliner Version.

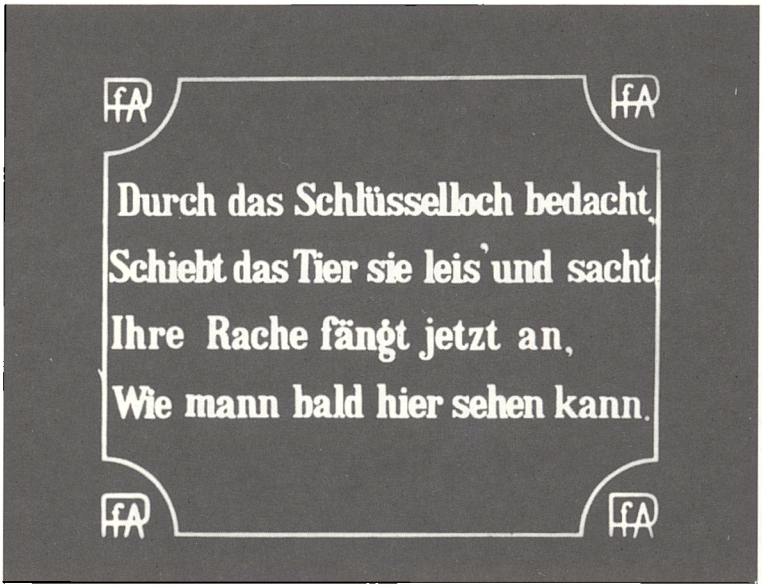


Abb. 5: Zwischentitel 5 der DIF-/Berliner Version. Der Rechtschreibfehler findet sich nicht in der NFTVA/Koblenzer Version.

Abb. 6: Einstellung 7 der NFTVA-/Koblenzer Version.

Abb. 7: Einstellung 14 der NFTVA-/Koblenzer Version.

Abb. 8: Schlußeinstellung der DIF-/Berliner Version.

Natürlich ließen sich einige Abweichungen damit erklären, daß ein und dieselbe Originalversion im Lauf der Zeit Veränderungen und nachträgliche Eingriffe erlitten hat. Es könnte sein, daß die Nahaufnahme von Frau Schultzes ausgestrecktem Arm und die Schlußaufnahme des bandagierten Komponisten aus der NFTVA- bzw. Koblenzer Kopie verlorengingen und nur in der DIF- bzw. Berliner Kopie erhalten blieben. Bei letzterer ist offensichtlich die Einstellungsfolge durcheinandergeraten. Die Ungereimtheiten der Montage sind wahrscheinlich auf nachträgliche Eingriffe zurückzuführen: Einige Einstellungen erscheinen nicht in der richtigen Reihenfolge; in anderen sind Bildsprünge festzustellen, weil Bildkader fehlen; eine Einstellung wird zweimal wiederholt. Doch unabhängig davon lassen die unterschiedlichen Kulissen und signifikante Abweichungen bei mehreren Einstellungen – am deutlichsten in der ersten Einstellung, die in der Wiesbadener Fassung statisch ist, während sie in der Londoner Version nicht weniger als zwei Kameraschwenks enthält – keinen Zweifel: Wir haben es nicht mit einer veränderten Version desselben Aufnahmematerials zu tun, sondern mit Filmmaterial, das offenbar zu einem anderen Zeitpunkt an einem andern Ort aufgenommen worden ist. Mit anderen Worten, wir haben es mit zwei verschiedenen Filmen zu tun. Dieser Befund macht die Sache nicht einfacher, sondern komplizierter: Damit sind nun nämlich mindestens zwei Filme zu datieren.

3.

Überhaupt nicht aufrechterhalten läßt sich die Hypothese, EINE FLIEGENJAGD stamme aus dem Jahr 1896. Diese Datierung kann auf keine der beiden Versionen Anwendung finden – auch wenn sie sich auf eine Skladanowsky-Produktion bezieht, und nicht auf eine der später gegründeten Projektion für Alle.[13] Sie mag daher rühren, daß einige Autoren erwähnen, Max und Emil Skladanowsky hätten nach ihrer Rückkehr aus Paris einige »kurze Grotesken« gedreht, nach Manuskripten des jüngeren Bruders Eugen, der mit seinen Zirkuskollegen einschließlich Frida Cotrelli aufgetreten sei.[14] Die Filme mit Spielhandlung, die Skladanowsky 1895 und 1896 gedreht hat, sind allesamt kurze komische Sketche, in einer Einstellung gedreht und erzählerisch kaum ausgearbeitet[15]. Wenn tatsächlich ein Film mit dem Titel EINE FLIEGENJAGD zu dieser Zeit gedreht worden ist, dann bestand diese frühere Fassung aller Wahrscheinlichkeit nach aus nur einer einzigen Einstellung.[16] Auch die Nennung der »Mitglieder des ehemaligen Circus Renz«, Eugen Skladanowsky und Frida Cotrelli, besagt nichts über die mögliche Existenz einer früheren Version mit dieser Gruppe von Mitwirkenden, zumal dieser Titel, wie übrigens auch all die gereimten Zwischentitel, nachträglich hinzugefügt wurde.[17] Wenn dieser Titel etwas zeigt, dann nur, daß der Film spätere Eingriffe erfahren hat. Er belegt aber keinesfalls die Mitwirkung derselben Besetzung an einer früheren Version,

die aus nur einer Einstellung mit einer derart avancierten Erzähltechnik besteht, daß schon verschiedene Rollen gespielt werden können.

Daß es eine erste Version von EINE FLIEGENJAGD gegeben hat, können wir nicht ausschließen, wir haben aber nach Lage der Dinge auch keinen triftigen Grund, dies anzunehmen. Sicher ist, daß keine der überlieferten Versionen aus dem Jahr 1896 stammen kann. Diese Datierung entbehrt jeglicher Grundlage.

4.

Am häufigsten wird EINE FLIEGENJAGD auf das Jahr 1905 datiert: vom NFTVA, das dafür aber keine Quelle benennen kann;[18] vom *Reclam Filmlexikon*, das sich jedoch auf eine angebliche Kurzversion von 20 Metern bezieht; vom DIF, das aus der Sammlung Friedrich von Zglinicki einen gedruckten Handzettel besitzt mit der Ankündigung »erscheint ab 15. November«, ohne Jahresangabe, aber mit dem handschriftlichen Vermerk »1905-06-07«;[19] und auch von anderen Autoren, die den Film um das Jahr 1905 herum ansiedeln[20] – was die Annahme einschließt, daß die Firma Projektion für Alle zu dieser Zeit bereits tätig war.

Für die beiden bis jetzt bekannt gewordenen Versionen erscheint auch das Produktionsjahr 1905 wenig wahrscheinlich; darauf hat auch Thomas Elsaesser kürzlich hingewiesen.[21] Es ist gerade die Analyse nach filmsprachlichen Gesichtspunkten, die uns zu dieser Auffassung bringt.

Sicherlich müssen beide Fassungen in vielerlei Hinsicht einer sehr frühen Periode zugerechnet werden: der Bildausschnitt ist mittenzentriert und frontal; die Darsteller blicken ständig zur Kamera, sie zwinkern den Zuschauern zu wie im Theater und verwenden einen redundanten gestischen Stil. Dennoch erscheint in beiden Versionen, zusammen mit anderen Details wie Halbnah- und Nah-Aufnahmen, eine ›subjektive‹ Einstellung, die ganz im Gegensatz zu der um 1905 noch vorherrschenden attraktionellen Funktion solcher Einstellungen einen ausgesprochen narrativen Charakter hat: Um sich an dem Komponisten zu rächen, der sie mit seiner Musik belästigt, steckt Frau Schultze eine Fliege, die sich auf ihre Nase gesetzt hat, durch das Schlüsselloch der Verbindungstür. Bevor sie das Insekt durchschiebt, bückt sie sich und schaut durchs Schlüsselloch (Einstellung 6); dann wird der Komponist gezeigt, wie er voller Inspiration Noten schreibt – eingerahmt von einer Schlüsselloch-Maske (Einstellung 7); dann wieder Frau Schultze, die sich in diebischer Vorfreude zur Kamera wendet und schließlich die Fliege in das Türschloß schiebt (Einstellung 8).[22]

Vordergründig scheint es sich um eine Repräsentation des Blicks zu handeln, wie sie für die sog. *keyhole*-Filme typisch ist, ein verbreitetes Genre des frühen Kinos, das um 1900 erscheint und seine Blütezeit gerade um das Jahr 1905 herum hat.[23] Charakteristisch dafür ist die Verwendung einer Maske, die

ein Schlüsselloch simuliert (oder ein optisches Gerät), durch das eine Person eine Szene beobachtet. Bei genauer Betrachtung jedoch hat der hier in EINE FLIEGENJAGD repräsentierte Blick schon nichts mehr von der attraktionellen Qualität der *keyhole*-Filme. Er führt sogar zwischen den Einstellungen trotz der Maske eine regelrechte »Linearisierung« (wie Noël Burch sagen würde) bzw. »narrative Kontinuität« (wie Tom Gunning sagen würde) ein.

Wir haben es hier mit einer modernen ›subjektiven‹ Einstellung zu tun, die den Blick durchs Schlüsselloch ganz anders repräsentiert als es die zahlreichen *keyhole*-Filme dieser Jahre tun, die oft gänzlich nach dem alternierenden Schema aufgebaut sind: Bilder der beobachtenden Person werden abgewechselt mit Szenen, die durch eine Maske eingerahmt sind, die das Objekt simuliert, durch das die Person schaut. In EINE FLIEGENJAGD dagegen erstreckt sich das alternierende Muster nicht auf den ganzen Film, sondern es erscheint nur einmal, allerdings in einem Moment, der für die Erzählung entscheidend ist. In den *keyhole*-Filmen herrscht die parataktische Struktur vor, bei der die Einstellungsfolge (die wenig oder gar nicht dramatisiert ist) keine Verbindung zwischen der beobachtenden Person und den beobachteten Szenen nahelegt, die eine völlige Unabhängigkeit und Autonomie dem Kontext gegenüber bewahren (so daß sie sogar manchmal für sich allein gekauft werden können).[24] EINE FLIEGENJAGD hat dagegen eine hypotaktische Struktur, die eine (narrative) Verbindung zwischen dem Bild der Frau Schultze und dem des Komponisten herstellt. Schließlich haben die Szenen in den *keyhole*-Filmen unvermeidlich den Charakter des Außergewöhnlichen, der hier völlig fehlt, da Frau Schultze den Komponisten durch das Schlüsselloch schlicht bei der Arbeit beobachtet.

Aber es gibt noch einen anderen wichtigen Unterschied zwischen dieser ›subjektiven‹ Einstellung und den in den *keyhole*-Filmen gezeigten Szenen; und zwar abgesehen von dem formalen Unterschied, daß sich die alternierende Struktur hier weder auf den ganzen Film erstreckt noch mehrfach wiederholt wird, sondern nur einmal erscheint und sich narrativ artikuliert; abgesehen auch davon, daß hier keine autonomen und sich selbst genügenden Tableaus vorliegen, sondern sich zwischen den Einstellungen eine hypotaktische Struktur aufbaut, welche die einzelnen Einstellungen als Folge und folgerichtig miteinander verknüpft.[25] Die *keyhole*-Szenen präsentieren sich *dem Filmzuschauer* gegenüber immer so, als würden sie den bestmöglichen Blickpunkt bieten. Eine runde Maske simuliert ein optisches Gerät und gibt sich als eine Art magisches Mittel, das der Person im Film und dem Filmzuschauer die gezeigte Szene zugänglich macht. Die Schlüsselloch-Maske macht die gefilmte Szene immer zu einer für den Zuschauer *als Voyeur* organisierten Szene, die ohne Rücksicht auf Glaubwürdigkeit frontal, vollständig und erschöpfend gezeigt wird.[26] Insgesamt sind die Szenen in den *keyhole*-Filmen Ergebnis eines Zaubers, eines optischen Tricks, der dem Filmzuschauer spektakuläre Anblicke bietet, die er sonst nicht sehen würde. EINE FLIEGENJAGD jedoch hat dem Zuschauer bereits das Erscheinungsbild des Komponisten und sein Wohnzim-

mer aus anderen und besseren Positionen gezeigt; die ›subjektive‹ Einstellung enthüllt ihm nichts, was er nicht schon vorher besser gesehen hätte. Besonders in der NFTVA- bzw. Koblenzer Version hat die bewegliche Kamera schon einige Einstellungen früher eine erschöpfende Totale vom Wohnzimmer des Komponisten gegeben. Und in der DIF- bzw. Berliner Fassung zeigte der erste Bildausschnitt, der durch die Zwischenwand geteilt ist, ebenfalls bereits den Komponisten und sein Zimmer. Vor allem deshalb hat das Bild des Komponisten, der durch das Schlüsselloch beobachtet wird, keinerlei Ähnlichkeit mit den vielen analogen Szenen in Filmen wie UN COUP D'ŒIL PAR ÉTAGE. In keiner der beiden Fassungen repräsentiert es den bestmöglichen Standpunkt, um dem Filmzuschauer den Komponisten bei der Arbeit zu zeigen. Umgekehrt ist der Bildausschnitt des Komponisten aber sehr wohl der bestmögliche Standpunkt für die Erzählung, ja er ist sogar der einzig mögliche in dieser Passage: Es handelt sich um das Bild einer *persona dramatis*, gesehen von einer zweiten, die gerade einen Anschlag auf die erste vorbereitet.

In der NFTVA- bzw. Koblenzer Fassung ist der Komponist noch nicht einmal frontal aufgenommen, um dem Zuschauer einen erschöpfenden Anblick seines Tuns zu bieten. Er wird im Profil gezeigt, exakt in der Position, in der er sich auf der Achse des Blicks von Frau Schultze befindet (Abb.6). Und ein Teil seines Körpers wird zudem ausgerechnet von der Maske verdeckt, die in den *keyhole*-Filmen für Enthüllungen sorgt und bestimmt nicht dazu, um etwas zu verdecken. Daß diese Nahaufnahme den Komponisten nur teilweise, also gleichsam verstümmelt zeigt, ist symptomatisch und enthüllt eine narrative Logik, die gerade bei Nahaufnahmen in den Jahren um 1905 gegenüber der attraktionellen noch nicht dominiert. Die Nahaufnahme des Komponisten entspricht nicht dem zeitgenössischen Geschmack des Wunderbaren und der Feerien, für die das Zeigen von selbständigen Körperteilen charakteristisch ist. Sie repräsentiert auch keine spektakuläre Attraktion, die sich selbst genügt, unabhängig vom Kontext, in dem sie erscheint. Sie bietet vielmehr das einzig mögliche Bild des Komponisten, das Frau Schultze durch das Schlüsselloch wahrnehmen kann, ein verzerrtes und verstümmeltes Bild.

Im übrigen sind in beiden überlieferten FLIEGENJAGD-Fassungen auch die Detailaufnahmen von Tintenfaß und Spiegel jeweils fließend in eine die Attraktion dominierende Erzählung integriert. Und sogar die Halbnah-Einstellungen des tintenbeklecksten (NFTVA- bzw. Koblenzer Version) bzw. verletzten und bandagierten Komponisten (DIF- bzw. Berliner Version, Abb. 8) brauchen ihren Kontext, um komisch zu wirken: Der Komponist schneidet keine Grimassen, um das Gelächter des Zuschauers ohne Bezug auf das filmische Vorher und Nachher zu erregen, wie es der Fall ist in dem noch 1905 beliebten Genre der *facial expressions* oder *films à grimaces* (wie zum Beispiel AH! LA BARBE von Pathé, 1905). In diesen Filmen sollte sich das Publikum einfach an den Grimassen ergötzen, unabhängig von einem mehr oder minder entwickelten narrativen Kontext. EINE FLIEGENJAGD hingegen wirkt komisch vor allem

durch das Mißverhältnis zwischen der kleinen Fliege und dem großen Schaden, den der Komponist ihretwegen anrichtet. Das gilt auch für die Halbnah-Aufnahme und die beiden ›amerikanischen‹ Einstellungen des Komponisten in der DIF- bzw. Berliner Version, die sichtlich provisorisch und mit verschiedenen Hintergründen inszeniert sind.

Sollte eine Version von EINE FLIEGENJAGD (zum Beispiel die DIF- bzw. Berliner Version) tatsächlich auf die Jahre um 1905 zurückgehen, so müßte man annehmen, daß zahlreiche Einstellungen, die in der heutigen Kopie enthalten sind, nicht Bestandteil der ursprünglichen Version waren, sondern nachträglich gedreht und eingefügt wurden.

5.

Es bleibt noch die dritte und letzte vorgeschlagene Datierung zu prüfen, nämlich die auf das Jahr 1913. Sie könnte in der Tat als zu spät erscheinen, wenn man sich vor Augen führt, daß 1913 bereits die erste Fassung von DER STUDENT VON PRAG herauskommt; daß außerdem die Firma Duskes schon 1909 den kleinen, aber einfallsreichen Film DON JUAN HEIRATET produziert hat, mit einer bereits vollständig narrativ eingesetzten ›subjektiven‹ Einstellung, in der das Bild, das drei Frauen durch ein Schlüsselloch sehen, wie in EINE FLIEGENJAGD, den bestmöglichen Blickpunkt für die erzählte Geschichte, und eben nicht für den Zuschauer, repräsentiert.[28]

Dennoch ist die Datierung auf das Jahr 1913 die einzige, die sich mit zwei konkreten Angaben stützen läßt: Erstens registriert die Zensur EINE FLIEGENJAGD 1913 als »für Kinder verboten«[29], wahrscheinlich weil der Gebrauch einer Feuerwaffe gezeigt wird, oder wegen der Gewalt gegen Tiere. Zweitens erscheint in der Wiener Zeitschrift *Die Filmwoche* am 14. Januar 1914 eine Annonce mit einer Inhaltsangabe des P.f.A.-Films EINE FLIEGENJAGD, der als »Komödie« bezeichnet wird.[30] Ohne Frage haben die Brüder Max und Eugen Skladanowsky wenigstens eine Version des Films vor diesem Datum fertiggestellt, wahrscheinlich im Lauf des Jahres 1913, das damit zu einem nachvollziehbaren *terminus post quem* wird – für welche Version, wissen wir noch nicht. Wir wissen auch nicht, ob und in welchem Ausmaß diese Version den überlieferten Fassungen in Konzeption und Montage gleichkommt und wie sehr sie sich von ihnen unterscheiden würde. Die Existenz eines *Remake* und die sichtbaren Eingriffe in die DIF- bzw. Berliner Kopie mahnen zur Vorsicht.

Im Dunkel bleiben auch die Ursachen für das Zustandekommen des *Remake*, das heißt die Gründe, warum Skladanowsky zu einem bestimmten Zeitpunkt eine zweite Fassung von EINE FLIEGENJAGD für nötig befand: um einen Mangel an kommerziell auswertbaren Kopien zu beheben; um die Zensur zu umgehen und zweimal vom selben Sujet zu profitieren, indem es für Kinder zugänglich wird; oder um die nach einem ersten ungeschickten Versuch zu-

stande gekommene Version behelfsmäßig zu verbessern und eine bessere Montage, eine bessere Beherrschung der narrativen Logik vorzuspiegeln[30]. Sicher ist bei all der Ungewißheit nur, daß Skladanowsky Interesse an der Manipulation und Rückdatierung seiner Filme haben konnte: Betrachtet man sie im Kontext der Anfänge des Films, so hängt ihre historische Bedeutung direkt von ihrer Datierung ab.

Beim gegenwärtigen Stand der Forschung müssen wir uns auf einfache Vermutungen beschränken. Das Studium der Filmsprache erlaubt uns lediglich, als mögliche Datierungen für die beiden überlieferten Versionen von EINE FLIEGENJAGD das Jahr 1896 auszuschließen und dem Jahr 1905 zu mißtrauen.

Über die Wahrnehmung der Aufgaben für die Restaurierung der Filme hinaus sollte sich die Erforschung der Filmsprache zum Ziel setzen, auch deren Authentizität zu überprüfen. Denn jeder Text, so auch der Film, übermittelt uns durch seine Sprache nicht nur seine Botschaft, sondern auch Entstehungszeit und -kontext: Wenn gesicherte Quellen fehlen, wird es Aufgabe des Philologen, dazu Hypothesen zu formulieren – auf Basis der Filmsprache, die er als historisches Dokument studiert.

(Aus dem Italienischen von Martin Loiperdinger)

Anmerkungen

1 Vgl. u.a. Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti (Hg.), *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Grafis, Bologna 1993.

2 Vgl. zu diesem Vorschlag André Gaudreault (Hg.), *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Les Presses de l'Université Laval, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, sowie die Beiträge in Michele Canosa (Hg.), »La tradizione del film. Testo, filologia, restauro«, *Cinema & Cinema*, Nr. 63, 1992.

3 Wichtig in diesem Zusammenhang ist die literaturwissenschaftliche Philologie von Cesare Segre, vgl. zum Beispiel seine *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino 1979.

4 Auf die beiden Versionen von EINE FLIEGENJAGD bin ich bei den Recherchen für meine Dissertation gestoßen (*La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa*, Universität Bologna, bei Professor Antonio Costa, akademisches Jahr 1987/88, erscheint demnächst bei edizioni Clueb, Bologna). Ein Teil meiner Forschungsergebnisse zu EINE FLIEGENJAGD wurde veröffentlicht in Elena Dagrada, »A Fly, Two Films and Three Queries: EINE FLIEGENJAGD, ODER: DIE RACHE DER FRAU SCHULTZE, by Max and Eugen Skladanowsky/Una mosca, due film e tre quesiti: EINE FLIEGENJAGD, ODER: DIE RACHE DER FRAU SCHULTZE di Max e Eugen Skladanowsky«, in Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (Hg.), *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920/Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, Le Giornate del Cinema Muto, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1990 , S. 424-437.

5 Kataloge, Archive und Schriften zu Skladanowsky zitieren diesen Film unter verschiedenen Titeln. Evelyn Hampicke nennt mir

drei: DIE FLIEGENJAGD, EINE FLIEGENJAGD ODER: DIE RACHE DER FRAU SCHULTZE, und DIE RACHE DER FRAU SCHULZE. Hinzu kommen noch EINE FLIEGENJAGD, DIE FLIEGENJAGD ODER DIE RACHE DER FRAU SCHULZE und vor allem die Variante EINE FLIEGENJAGD ODER: DIE RACHE DER FRAU SCHULZE, ohne »t« geschrieben, wie sie in der Kopie des DIF erscheint.

6 Gerhard Lamprecht, *Deutsche Stummfilme 1903-1931*, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1967-1970; Heinrich Fraenkel, *Unsterblicher Film – Die große Chronik von der Laterna Magica bis zum Tonfilm*, Kindler Verlag, München 1956.

7 Albert Narath: *Max Skladanowsky* (= Schriftenreihe der Deutschen Kinemathek, Nr. 22), Berlin 1970.

8 Manfred Lichtenstein: »The brothers Skladanowsky/I fratelli Skladanowsky«, in: Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (Hg.), *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920/Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, Le Giornate del Cinema Muto, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1990, S. 320, 321.

9 Friedrich von Zglinicki: *Der Weg des Films*, Olms Presse, Hildesheim, New York 1979 (zuerst 1956), S. 251 bzw. 253; Herbert Holba, Günther Knorr, Peter Spiegel (Hg.), *Reclams Deutsches Filmlexikon – Filmkünstler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Philipp Reclam, Stuttgart 1984, S. 358.

10 Ron Magliozzi, *Treasures from the Film Archives*, Scarecrow Press, Metuchen NJ 1988, S. 106, 115.

11 Mitteilung von Helmut Regel.

12 Mitteilung von Matthias Knop.

13 Persönliche Mitteilung von Roger Holman an Magliozzi.

14 Vgl. zum Beispiel *l'Enciclopedia dello Spettacolo*, IX, S. 31; *Max Skladanowsky, Pionier des Films*, Programmheft, Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1967.

15 Vgl. KOMISCHE SZENE IN STOCKHOLM (zitiert auch als KOMISCHE BEGEGNUNG oder EIN KOMISCHER FILM AUFGENOMMEN IN STOCKHOLM) mit nur 18 Metern Länge: Der Film zeigt, wie ein unvorsichtiger Radfahrer in eine Gruppe von Passanten hineinfährt und ein Handgemenge verursacht; vgl. außerdem EINE LUSTIGE GESELLSCHAFT VOR DEM TIVOLI IN KOPENHAGEN und noch EINE KLEINE SZENE AUS DEM STRASSENLEBEN IN STOCKHOLM – alles Filme, die Skladanowsky 1896 vor Ort gedreht hat.

16 Diese Hypothese, bereits in Erwägung gezogen in Dagrada, »A Fly, Two Films and Three Queries«, wird auch von Evelyn Hampicke gestützt, derzufolge es einen älteren Film mit nur einer Einstellung geben könnte, der den Komponisten auf der Jagd nach der Fliege zeigt (persönliche Mitteilung). Entsprechende Hinweise finden sich bei Zglinicki, *Der Weg des Films*, S. 252 f.

17 Nach Angaben von Harold Brown, dem früheren Chief Preservation Officer des NFTVA, stammen die Filmtitel und die dann folgenden Zwischentitel aus den zwanziger Jahren. Max Skladanowsky hatte den Film für Wiederaufführungen der Zensur vorlegen müssen. Evelyn Hampicke hält es hingegen für sehr wahrscheinlich, daß die Anfangstitel in den dreißiger Jahren eingefügt wurden, und schließt kategorisch aus, daß sie auf die zehner Jahre zurückgehen, denn derart detaillierte Angaben zu *cast & credits* waren seinerzeit überhaupt nicht üblich, zumal nicht für so kurze Filme.

18 Persönliche Mitteilung von Donald Swift.

19 DIF, Printmaterial zu EINE FLIEGENJAGD. (Darauf gründet auch das mit 15.11.1905 vermerkte Angebotsdatum der Projektion für Alle bei Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München 1991, S. 200, [d. Übers.]).

20 Vgl. Zglinicki, *Der Weg des Films*, S. 251; Programmheft *Max Skladanowsky*. Es ist nicht klar, wann die P.f.A. effektiv tätig war. Nach den Angaben von Lichtenstein (Anm. 8) widmete sich die P.f.A. anfangs anderen Tätigkeitsbereichen, bevor sie sich mit EINE FLIEGENJAGD 1913 und EINE MODERNE JUNGFRAU VON ORLÉANS 1914 an die Produktion von Spielfilmen wagte.

21 Vgl. Thomas Elsaesser, »National Subjects, International Style: Navigating Early German Cinema/Soggetti nazionali, stile internazionale: un periplo nel primo cinema tedesco«, in Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (Hg.), *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920/Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, Le Giornate del Cinema Muto, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1990, S. 338-355.

22 In diesem Punkt weist die DIF- bzw. Berliner Version eine abweichende Montage auf: Auf die Einstellung, die den Komponisten durch die Schlüsselloch-Maske bei der Arbeit zeigt, folgt nicht eine Aufnahme von Frau Schultze, sondern eine Totale vom Wohnzimmer des Komponisten. Der Schnitt des Films bis zur ›subjektiven‹ Einstellung ist indes sichtlich provisorisch und zeigt verschiedene Ungereimtheiten, die wohl auf nachträgiche Eingriffe zurückzuführen sind (in der achten Einstellung sehen wir zum Beispiel, wie sich Frau Schultze aus dem Bett erhebt, obwohl sie vorher schon auf den Beinen war). Aus diesem Grund habe ich auf eine Beschreibung der DIF- bzw. Berliner Version ebenso verzichtet wie auf eine Analyse der Abweichungen gegenüber der NFTVA- bzw. Koblenzer Version.

23 Vgl. die Beiträge in André Gaudreault (Hg.), *Ce que je vois de mon ciné*, Méridiens Klincksieck, Paris 1988.

24 Vgl. zum Beispiel A CORNER OF AN EYE oder die Aufnahme des durch eine Lupe vergrößerten Auges der Großmutter in GRANDMA'S READING GLASS.

25 Natürlich hat die Entwicklung der subjektiven Einstellung zu ihrer modernen Darstellungsform und zur heute vertrauten narrativen Verwendung des Blicks schon 1905 eingesetzt (vgl. Richard Abel, »The Point-of-View Shot: from Spectacle to Story in Several Early Pathé Films«, in André Gaudreault, *Ce que je vois de mon ciné*). Aber bei diesen Filmen bedienen sich die Personen im allgemeinen keiner optischen Utensilien (und schauen auch nicht durch ein »Guckloch«, wie es das von einer Maske simulierte Schlüsselloch in EINE FLIEGENJAGD darstellt). Erst als sich ihre magische Kraft erschöpft hat, scheint die Maske zu einem Mittel der Erzählung zu werden, das den Blick in avancierteren Schnitt-Gegenschnitt-Figuren einsetzt (vgl. Dagrada, Anm. 4).

26 Die vom Portier durchs Schlüsselloch beobachteten Szenen in UN COUP D'ŒIL PAR ÉTAGE (Pathé, 1904) sind alle frontal aufgenommen, insbesondere variieren Entfernung und Winkel ohne jede Rücksicht auf die anzunehmende Entfernung zwischen dem Schlüsselloch und den beobachteten Personen. Eine ›realistische‹ Entfernung würde tatsächlich in vielen Fällen einen klaren und verständlichen Anblick des Ganzen ebenso unmöglich machen wie die Hervorhebung wichtiger Details.

27 Evelyn Hampicke zieht auch die Hypothese in Betracht, daß die Nahaufnahme des Komponisten, der von Frau Schultze bei der Arbeit beobachtet wird, nachträglich eingefügt worden ist. Dann könnte diese Version des Films auch aus dem Jahr 1905 stammen, allerdings blieben viele Zweifel (persönliche Mitteilung). Nichts weist jedoch darauf hin, daß diese Einstellung nachträglich gedreht worden sein könnte: Hintergrund, Tapete und Mobiliar zeigen keine Abweichungen. Genauso verhält es sich mit der DIF- bzw. Berliner Version, bei der diese Einstellung ebenfalls nicht als nachträglicher Notbehelf anzusehen ist. Hier nimmt der Komponist eine fast frontale Stellung in einer Totalen ein, was zur Vermutung führen könnte, daß es sich bei dieser Version um die ältere handelt. Allerdings entspricht die Position des Komponisten exakt dem Blickwinkel der Frau Schultze sowie seiner Entfernung von der Tür, durch die er beobachtet wird. Diese Kohärenz wird auch in der NFTVA- bzw. Koblenzer Fassung beachtet, in der die Nahaufnahme des Komponisten durch seine größere Nähe zur Tür motiviert ist.

28 DON JUAN HEIRATET erzählt von einem Don Juan, der an seinem Hochzeitstag von drei Frauen geraubt wird, damit er nicht heiraten kann. Die Frauen sperren ihn in ein Zimmer und schauen durchs Schlüsselloch. Die folgende Einstellung zeigt ihnen den Mann (teilweise verdeckt von der Maske) am Kronleuchter erhängt. Entsetzt stürzen die Frauen ins Zimmer und der Mann, der seinen Selbstmord fingiert hatte, sperrt sie seinerseits ein und ergreift die Flucht.

29 Vgl. Herbert Birett, *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920. Berlin, Hamburg, München, Stuttgart*, K.G. Saur, München, New York, London, Paris, 1980, S. 344.

30 Wie Evelyn Hampicke mitteilt, koinzidiert das Kinderverbot für EINE FLIEGENJAGD und das Herstellerangebot in der *Filmwoche* zeitlich damit, daß sich Max Skladanowsky dafür interessiert, was die Firma Pathé an kinematographischen Geräten im Angebot hat; vgl. die Antwort der Berliner Verkaufsabteilung von Pathé Frères vom 28.10.1913 auf ein nicht datiertes Schreiben von Max Skladanowsky, abgedruckt bei Zglinicki, *Der Weg des Films* (Bildband), ohne Paginierung.

31 Evelyn Hampicke vermutet stark, daß beide Versionen viel später verändert worden sein könnten, und zwar anläßlich zweier Jubiläumsvorführungen 1929 und 1935 sowie der Umkopierung auf 16mm-Format – was wiederum die Hypothese stützt, daß der Film fürs Heimkino vertrieben wurde. (Von geringfügigen Übertragungsfehlern abgesehen, sind die Titel und Zwischentitel der NFTVA- bzw. Koblenzer Fassung identisch mit dem Text, der auf der Zulassungskarte der Filmprüfstelle Berlin, Prüf-Nr. 24376, vom 2.12.1929 und 9.10.1935 wiedergegeben ist, d. Übers.)

SABINE LENK

Lichtblitze

Die Produktionsgesellschaft Eclair – ein Nachtrag

In der ersten Ausgabe von *KINtop* ist eine Studie über die französische Produktionsgesellschaft Eclair im Deutschen Reich und in der K.u.K. Monarchie Österreich erschienen. Mittlerweile hat Herbert Birett[1] im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Abt. Merseburg Akten zu mehreren französischen, einem italienischen wie auch einem englischen Produktionshaus gefunden, die ihren Sitz in Deutschland hatten. Es handelt sich hierbei um Pathé, Gaumont, Eclipse, Literaria, Cines, Continental-Boroid-Film und Eclair.

Das »Dossier Eclair« liefert mehr als nur wichtige Informationen zur Firmengeschichte.[2] Denn was man von den Jahren zwischen 1914 und 1918 bis jetzt recht gut kennt, ist die Entstehung des Bild- und Filmamts sowie der Ufa. Ein – fast möchte man ironisch sagen – »Nebenschauplatz« wie die Behandlung der ausländischen Filmfirmen in Deutschland fand bisher kaum Beachtung. Doch sind es gerade die überaus protektionistischen Maßnahmen des Wilhelminischen Reichs, die m.E. für das Aufblühen der deutschen Filmindustrie[3] in hohem Maße verantwortlich sind.

Der Krieg und der Haß auf den französischen »Erbfeind« hätten Filmproduktion und -vertrieb vermutlich für einige Zeit ins Stocken gebracht, doch nicht endgültig gestoppt. Die Verordnungen des Reichskanzlers aber zerstören innerhalb weniger Monate für immer die mächtige Konkurrenz aus Frankreich und Italien auf deutschem Boden. Die Tatsache jedoch, daß laut einer Filmstatistik in der *Licht-Bild-Bühne* von den 1306 Filmen mit insgesamt 3003 Akten, die 1916 von der Zensur behandelt wurden, die meisten von der Nordischen Film stammen, macht deutlich: Auch noch zwei Jahre nach der Eliminierung der stärksten internationalen Konkurrenz ist es keiner deutschen Firma gelungen, Marktführer zu werden.[4] Man kann sich vorstellen, wie der deutsche Filmmarkt ohne Handelshemmnisse um 1917/18 hätte aussehen können.

Doch die regelmäßigen Erlasse des Reichskanzlers wirken wie eine Garotte. Erst werden die Betriebe einer deutschen Aufsichtsperson unterstellt, d.h. ihnen wird die Autonomie genommen. Sie können keine Außenstände mehr einziehen und auch keinen Handel mehr treiben. Später erhalten sie einen Zwangsverwalter, der sich »in ihren Besitz zu setzen«[5] hat und mit Zustimmung der Behörde sogar die Gesellschaft auflösen kann. Ein Vorgehen der Betroffenen gegen behördliche Willkür bzw. Klage auf Schadensersatz werden durch »Kann-Bestimmungen« verhindert, Gegenwehr somit unmöglich gemacht. Die Verordnungen lassen Pathé, Gaumont, Eclair und die anderen Firmen auf dem deutschen Markt langsam sterben. Die Kinoleinwand wird frei für den deutschen Film.

Kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs zwingt die englische Regierung deutsche Unternehmen in Großbritannien, ihre Geschäfte aufzulösen und die dabei erzielten Erträge bei der Bank von England zu hinterlegen.[6] Daraufhin verabschiedet der deutsche Bundesrat am 4.9.1914 eine besondere Verordnung, die eine Überwachung ausländischer Firmen vorsieht.[7] Es handelt sich hier um eine Kann-Bestimmung, die die Landeszentralbehörden unter bestimmten Voraussetzungen dazu berechtigt, ausländische Unternehmen unter Zwangsverwaltung zu stellen. Im November ergeht eine zweite Anordnung, die speziell französische Gesellschaften betrifft,[8] so auch die Filmgesellschaft Eclair.

Der Handelsregistereintrag vom Juni 1913 nennt die Société française des Films et Cinématographes »Eclair«, Paris, als Alleininhaberin der Berliner Firma, die folglich zu hundert Prozent deren Tochtergesellschaft ist.[9] Die Geschäfte führt erst Rudolph Schulz, dann ab Mai 1914 der Engländer Josef Powell.[10] Im Sommer vor Beginn des Kriegs arbeiten überwiegend Deutsche für Eclair: Dr. Leopold Berg als Bevollmächtigter, Frl. Hoffmann als Sekretärin (?) und der Lehrling Friedrich Schmidt. Prokurist Louis Gardella könnte hingegen Franzose sein.[11] Auch Erich Morawski ist wohl für die Firma tätig.

Zu dieser Zeit ist die Kriegsgefahr für alle erkennbar. Vermutlich um der antifranzösischen Stimmung weniger Angriffsfläche zu bieten, nennt sich die Firma ab Mitte Juli in den Anzeigen plötzlich »Deutsche Eclair«.[12] Der unmittelbar bevorstehende Krieg muß auch der Anlaß gewesen sein für ein Geschäft, das wenige Tage vor Kriegsausbruch abgewickelt wird.

Am 25. Juli 1914 schließt Eclair mit dem Berliner Filmverleih Fritz Holz einen Vertrag ab. Für insgesamt 30.000 Mark (in bar und in Form von Filmlieferungen) erwirbt Eclair den Verleih. Gleichzeitig erhält der alte Inhaber das Vertriebsmonopol für Berlin, Brandenburg, Preußen, Posen, Schlesien und Pommern. Eclair sichert zu, wöchentlich ein bereits von der Zensurbehörde erlaubtes Vollprogramm zu liefern, das Holz zu einem Festpreis bezieht.[13] Der Krieg verhindert jedoch, daß die Vereinbarung umgesetzt werden kann. Dadurch stehen Verbindlichkeiten im Wert von 30.000 Mark an Holz offen.

Vermutlich soll dieser Handel helfen, Eclair zu retten. Wie viele ausländische Firmen mit Filiale im Deutschen Reich dürften auch die Franzosen in Erwartung des Kriegs bereits Monate vorher alle beweglichen Gelder ins Ausland transferiert haben.[14] Der Lieferservice aus Paris wird bis Kriegsausbruch allerdings aufrechterhalten: Eine Liste vom 15.10.1914 weist einen Bestand von 52 Werken (insgesamt 18.884 Meter Film) auf, was ungefähr einer Produktion von zweieinhalb Monaten entspricht. Das Interesse der französischen Besitzer am Filmhandel mit Deutschland ist im Hochsommer 1914 allerdings wohl nur noch sehr begrenzt, da französische Ware von der chauvinistischen Presse scharf angegriffen wird und deshalb die Umsätze zurückgegangen sein dürften.

Es ist somit vermutlich Josef Powell, der zur Erhaltung der Arbeitsplätze sich Fritz Holz als festen Abnehmer sichern will. Als Deutscher mit Vertriebsnetz kann dieser die französischen Produktionen bei Bedarf auch unter deutschem Label vertreiben. Holz kauft sich durch die Veräußerung seines Verleihs indirekt bei Eclair ein, da er davon ausgehen kann, daß Eclair ihm das Geld schuldig bleiben muß; als Gläubiger besitzt er dadurch Rechtsansprüche und kann diese zum geeigneten Zeitpunkt gegenüber der Firma geltend machen. Möglich ist, daß er bereits damals an eine spätere Übernahme gedacht hat, denn er wird ein gutes halbes Jahr später mit einem Angestellten (?) von Eclair, Erich Morawski, gemeinsam gegen die Firma auftreten.[15]

Am 3. August erklärt Deutschland Frankreich den Krieg, was den Filmhandel zum Erliegen bringt. Im Herbst gleicht die geschäftliche Situation der Deutschen Eclair einer Katastrophe. Die Verbindungen zur französischen Muttergesellschaft sind unterbrochen, die Filmlieferungen eingestellt. Neben Holz hat Eclair auch kleinere Schulden bei der Zentrale für wissenschaftliche und Schulkinematographie[16] und bei der Bayerischen Filmvertriebsgesellschaft. Das Geschäftskapital beläuft sich auf nur 30.000 Mark. Hohe Außenstände, die sich im November 1914 auf 145.000 Mark belaufen, können nicht eingetrieben werden. Die Firma ist ohne Leitung, denn ihr englischer Geschäftsführer mußte sich als Angehöriger einer feindlichen Nation in ein Internierungslager bei Ruhleben begeben. Die verbliebenen Angestellten sind über die Geschäfte nur unzureichend informiert. Eine Buchhaltung existiert nicht. Auch besitzt die Firma kein eigenes Konto, da alle Eingänge à conto Société Eclair, Paris auf die Deutsche Bank eingezahlt wurden.[17]

Zudem wird im Oktober die besondere Verordnung zur Überwachung ausländischer Firmen in Berlin erstmals angewandt. Am 15.10.1914 schlägt der Polizeipräsident der Stadt einige ausländische Firmen zur Beaufsichtigung vor. Darunter befindet sich auch die Deutsche Eclair. Handelsrichter Franz Hentschke wird im November zur Aufsichtsperson bestimmt. Er soll sicherstellen, daß das Eigentum und die Privatrechte des ausländischen Unternehmers gewahrt werden, jedoch gleichzeitig verhindern, daß der Betrieb wider deutsche Interessen handelt, d.h. Gewinne ins Ausland abführt oder seine Schulden nicht begleicht. Auch kann er jegliche geschäftliche Maßnahme unterbinden.

Für Fritz Holz ist nun der Zeitpunkt gekommen. Zusammen mit Erich Morawski, einem ehemaligen Konzessionär von Erich Pommer, erhebt er finanzielle Ansprüche. Holz verweist auf den Vertrag vom 25.7. und die unbezahlten Schulden; Morawski begründet seine Ansprüche mit einem langfristigen Anstellungsvertrag. Von Josef Powell mit einer Vollmacht ausgestattet, schließt Anwalt Bittermann am 16.2.1915 einen Vergleich mit den Parteien: Sie verzichten auf ihre Geldforderungen und übernehmen die Firma. Ein Vertrag wird unterzeichnet, der folgende Bestimmungen enthält: Beide bekommen je die Hälfte des vorhandenen Filmstocks. Frau Pommer werden monatlich 500 Mark ausbezahlt (der Vertrag verzeichnet keine Gründe für diese Zuweisung).

Holz und Morawski übernehmen die Räume einschließlich der Miete, die verbliebenen Angestellten Hoffmann und Schmidt sowie auch Verpflichtungen gegenüber den Deutschen Werkstätten für graphische Kunst. Und sie sichern zu, die Deutsche Eclair als Offene Handelsgesellschaft weiterzuführen. So entsteht am 16.2. die Decla-Film-Gesellschaft Holz & Co.[18]

Leider ist nicht genau ersichtlich, wer nun welche Funktion in der neuen Gesellschaft ausübt. Laut der *Vossischen Zeitung* vom 24.3.1915, die über den Vertrag berichtet, ist allein Holz zur Vertretung der Firma bevollmächtigt. Die *Licht-Bild-Bühne*[19] macht Morawski zum Geschäftsführer. Gesellschafter laut Vertrag vom 16.2. sind Holz und Morawski. Holz erhält für eine nicht spezifizierte Tätigkeit 150 Mark im Monat, wie aus einem Schreiben vom 26.3.1915 in den Akten hervorgeht. Eine Liste zwangsverwalteter Firmen vom 1.6.1916[20] gibt Fritz Holz als Aufsicht an.[21]

Da alle Vermögenswerte der französischen Firma Deutsche Eclair in deutschen Besitz übergegangen sind, kein Personal mehr vorhanden ist, zudem seit Beginn der Aufsicht von Hentschke keine geschäftliche Tätigkeit mehr stattgefunden hat, schlägt der Handelsrichter am 23.1.1917 die Auflösung der Firma vor. Am 8. März stimmt das Ministerium für Handel und Gewerbe diesem Antrag zu. Hentschke wird als Zwangsverwalter eingesetzt, die Anwälte Wilhelm Bittermann und Adam Winter erhalten von Powell Generalvollmacht. Bücherrevisor Gustav Hepcke eröffnet das Konkursverfahren am 31.3.1917.

In seinem Liquidationsbericht vom 1.6.1917 hält Hentschke fest, daß die Aktiva der Firma auf rund ein Zehntel ihrer früheren Höhe gesunken sind (14.871,42 Mark). Schuld daran sind laufende Ausgaben wie z.B. Anwaltskosten, Verluste durch nicht beglichene Schulden gegenüber Eclair, eine Forderung der Deutschen Bank in Höhe von 37.000 Mark aus unbezahlten Wechseln des Pariser Stammhauses, ein noch nicht zurückgezahltes Darlehen an die Decla in Höhe von 25.600 Mark sowie eine Zahlung an Powell, der bis zum 31.3.1917 die Hälfte seines Gehalts (ca 4.800 Mark/Jahr) erhält.

Am 13.12.1918 erfolgt die Geschäftsauflösung. Schulden in Höhe von 17.551,99 konnten nicht mehr eingetrieben werden, da ein Teil der Schuldner behauptet, bereits bezahlt zu haben oder viel niedrigere Summen nennt als die, die in den Geschäftsbüchern verzeichnet sind. Die Liquidation wird am 3.2.1919 als beendet im Handelsregister eingetragen, eine Löschung allerdings nicht beantragt.

Ein letzter Eintrag zu Eclair in den Merseburger Unterlagen zeigt, daß die Angelegenheit zu diesem Zeitpunkt offensichtlich doch noch nicht ganz geklärt ist. Am 20.6.1929 weist das Gericht aus nicht genannten Gründen einen Antrag beider Staatsvertreter der Gemischten Schiedkomission (sic) zurück, den Vorgang als erledigt anzusehen. Statt dessen läßt es die Akten als nicht entschieden liegen.

1 Ich möchte mich ganz herzlich bei Herbert Birett bedanken, der mir seine Unterlagen zur Verfügung stellte.

2 Soweit nicht anders erwähnt, beziehen sich alle nun folgenden Angaben auf die Dokumente in der Akte zu Eclair (Akten des Ministeriums für Handel und Gewerbe, Rep.: 120 C, Abt. VIII, Fach 1, Nr. 84, Adh. 15, Bd. 1).

3 Eine Untersuchung über die Behandlung ausländischer Filmfirmen in Deutschland während des Ersten Weltkriegs, die ausführlich auf die Verordnungen und ihre Durchsetzung eingeht, soll in *Diskurs Film* erscheinen.

4 Vgl. *Licht-Bild-Bühne*, Nr.1 vom 6. Januar 1917, S.20-34. An erster Stelle steht die Nordische Film mit 180 Filmen (328 Akte), es folgen die Eiko mit 139 Filmen (244 Akte) und Messter mit 101 Filmen (174 Akte).

5 Vgl. »Bekanntmachung des Reichskanzlers betr. die zwangsweise Verwaltung französischer Unternehmungen, vom 26. November 1914«, *Reichsgesetzblatt*, Nr. 478.

6 *Frankfurter Zeitung*, 5.9.1914.

7 Ebenda.

8 Vgl. Sabine Lenk, »Lichtblitze«, in *KINtop 1*, S. 40f.

9 Vgl. Liquidationsbericht vom 1.6.1917.

10 Der Eintrag von Schulz als Geschäftsführer ins Berliner Handelsregister erfolgt am 2.8.1911. Gesellschafter sind die Franzosen Marcel Vandal und Charles Jourjon. Schulz und Powell werden am 30.4.1914 als Geschäftsführer genannt. Wann Powell die Leitung offiziell allein übernimmt, konnte noch nicht festgestellt werden.

11 Vgl. Bericht des Polizeipräsidenten vom 15.10.1914 und Vertrag vom 16.2.1915.

12 Der Namenswechsel wird bereits am 20.3.1914 ins Berliner Handelsregister eingetragen. Die Niederlassung nennt sich jetzt Deutsche Eclair Film- und Kinematographen-Gesellschaft mbH.

13 Die Musterexemplare erhält Holz für 80 Pfennig/Meter. Jede weitere Kopie kostet eine Mark pro Meter, für Farbe ist ein Aufschlag von 25 Pfennigen zu entrichten. Die Abrechnung erfolgt monatlich. Erzielt Holz beim Vertrieb mehr als eine Mark pro Meter, fallen 60 Prozent des Mehrerlöses an Eclair. Es wird eine Konventionalstrafe von 5.000 Mark vereinbart für den Fall, daß Holz außerhalb seines Bezirks Handel treiben sollte.

14 Vgl. J. Jastrow, »Schulden und Forderungen der Ausländer«, in: *Finanz- und Handelsblatt der Vossische Zeitung*, Nr. 428, 24.8.1914, Abendausgabe.

15 Es ist zu vermuten, daß es der Deutschen Eclair zu Beginn des Krieges wirtschaftlich gut ging. Am 30.7.1914 werden Aktiva von 154.757,24 Mark festgestellt. Zwar fehlen die Angaben zu den Passiva, doch dürften die hohen Außenstände und die vergleichsweise geringen Schulden auf Prosperität hindeuten (siehe den Liquidationsbericht vom 1.6.1917). Holz war dieser Umstand wohl bekannt.

16 Vgl. die Berichte des Handelsrichters Hentschke vom 5.1.1918 und vom 10.12.1917.

17 Alle diese Angaben erschließen sich aus Hentschkes Bericht vom 21.11.1914.

18 Vgl. Lenk in *KINtop 1*, S. 41. Laut Wolfgang Jacobsen (*Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte.* Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek / Argon Verlag, 1989, S. 22) ersteht Fritz Holz die Filiale, wodurch der Filmbestand und angeblich auch eingefrorene Gelder in seinen Besitz gelangen. Man fragt sich allerdings, woher diese Gelder kommen sollen, da kein Konto besteht und auch Verbindlichkeiten deutscher Schuldner gegenüber Eclair nach Kriegsausbruch nicht beglichen wurden, wie Hentschke (10.12.1917) beklagt. Aus einem Bericht des Handelsrichters (23.1.1917) geht hervor, daß das Inventar an Deutsche (d.i. wohl Holz und Morawski) verkauft wurde; von Geldübertragungen ist allerdings nicht die Rede.

19 *LBB*, Nr. 10, 6.3.1915, S.59 und S.76/78.

20 Nr. B 61 der in Anm. 3 genannten Akte.

21 Wolfgang Jacobsen (S. 22) behauptet, der Geschäftsführer der Wiener Eclair-Filiale, Erich Pommer, und Fritz Holz hätten am 16.2.1915 zur Rettung der Deutschen Eclair die Decla gegründet. Die offizielle Bekanntmachung erscheint in der *Vossischen Zeitung* vom 24.3.1915 (Morgenausgabe, 3. Beiblatt) und nennt Emil (= Erich) Pommer und Holz als Gesellschafter. Der Vertrag vom 16. Februar, der sich in der Merseburger Akte befindet, bezieht sich hingegen nicht auf Pommer.

Arthur Melbourne-Cooper: Discussion

In *KINtop 3* we published an article by Tjitte de Vries, »Arthur Melbourne-Cooper. Film Pionieer Wronged by History« in which the author claims that GRANDMA'S READING GLASS and some other films usually attributed to George Albert Smith were in fact made by Arthur Melbourne-Cooper. The discussion we had hoped for actually took place. John Barnes and Tony Fletcher have sent us reactions to Tjitte de Vries's article. We publish these together with a response by Tjitte de Vries.

The Editors

JOHN BARNES

G. A. Smith As Seen Through the Telescope

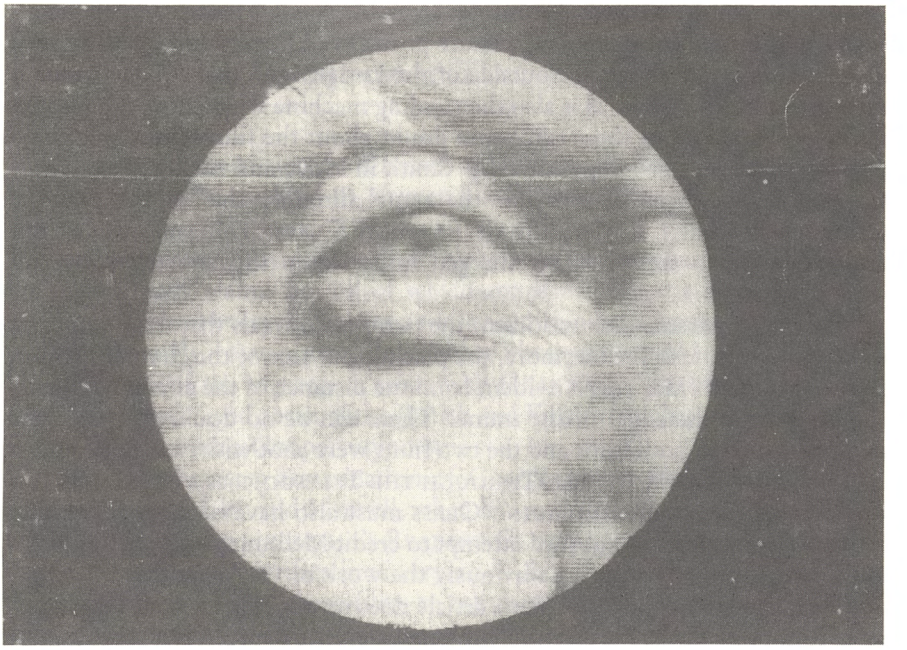
In an article in a previous issue of *KINtop*, the Dutch journalist Tjitte de Vries claims that a group of films »listed for the first time in the Warwick Trading Company's film catalogue of 1901« were not made by G. A. Smith as commonly supposed, but were really the work of the St. Albans pioneer Arthur Melbourne-Cooper.[1]

The titles of the films which Mr de Vries claims are by Melbourne-Cooper are GRANDMA'S READING GLASS, THE OLD MAID'S VALENTINE; AS SEEN THROUGH THE TELESCOPE; THE HOUSE THAT JACK BUILT; and THE LITTLE DOCTOR, the latter also known as THE SICK KITTEN – all films long since established as being made by George Albert Smith, of Hove, Brighton. We need select only one film from this list to prove the absurdity of de Vries's claim.

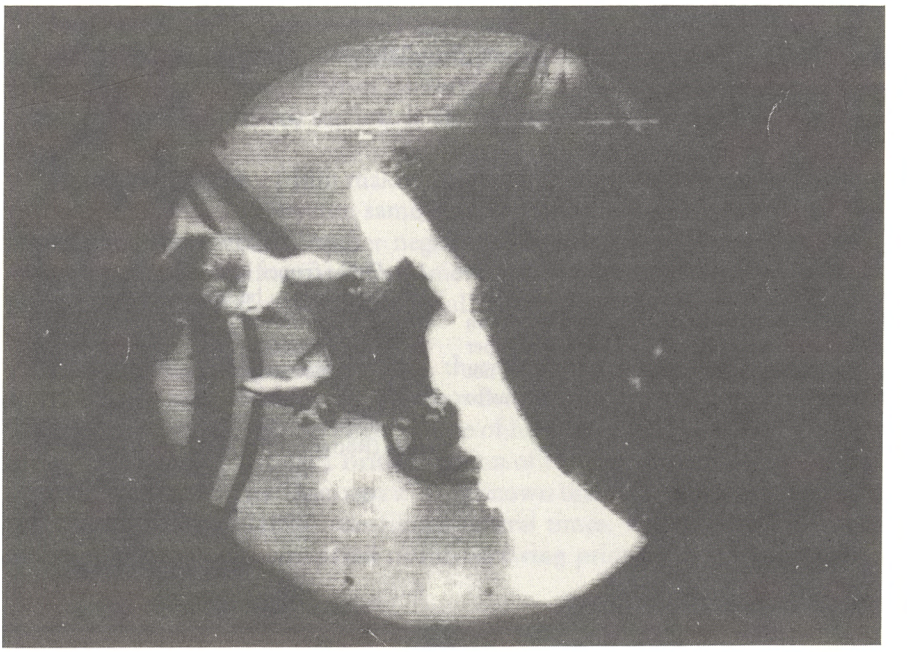
I have chosen for examination AS SEEN THROUGH THE TELESCOPE. The exact location of this film is known and I would advise Mr de Vries to stop looking for it in St. Albans and concentrate instead on Hove. To be exact, Furze Hill, Hove, outside the Lodge to St Ann's Well and Gardens, of which G. A. Smith was the lessee and where his »film factory« as he liked to refer to it, was located in the old pump house.

1. Picture postcard showing the entrance to St Ann's Well and Gardens, Furze Hill, Hove, the location chosen by Smith for his film As Seen Through the Telescope. (*Barnes Collection*)

2. Frame enlargement from As Seen Through the Telescope. Note the vending machine against the wall and the wooden posts, which are also visible in the picture postcard. (*British Film Institute*)



Frame enlargements from GRANDMA'S READING GLASS and AS SEEN THROUGH THE TELESCOPE. The frame lines and circular matte are identical.(*British Film Institute*)



By comparing a frame illustration from As Seen Through the Telescope with a near contemporary picture postcard of Furze Hill, it will be seen that the film frame shows the outside of the Lodge, with the wooden posts of the porch plainly visible, as is also the vending machine which, too, can be seen in the postcard.[2] Thus there can be no doubt about the film's location, which proves that the film was made by Smith in Hove and not by Melbourne-Cooper in St Albans. If we view the actual film, we shall notice that the technique is similar to Grandma's Reading Glass. The same use of the circular matte to simulate the enlarged images seen through telescope and reading glass.

Comparing frame illustrations of the two films reveals that the frame lines in both are identical. Furthermore, the placing and size of the circular matte is the same in each case. This is evident from the distance of the circumference of the mask from the edges of the frame.[3] There can be no doubt that the same mask was used in both films and the two films were shot with the same camera.

Having identified As Seen Through the Telescope as a Smith film, it is obvious that Grandma's Reading Glass must also have been made by him. Is it not time to stop this absurd attempt to credit Melbourne-Cooper with the authorship of films which are obviously the work of G. A. Smith?

I am afraid Mr Tjitte de Vries's article does not warrant serious consideration. It not only lacks the essential primary reference sources, but relies almost entirely on family reminiscences, which any film historian knows, are of little value unless corroborated by primary sources. It is little wonder that Mr de Vries's previous papers on Melbourne-Cooper and Birt Acres were rejected by Domitor (the prestigious association of film historians).[4]

Dare I mention The Little Doctor? The so-called »Manx cat on her lap« described by de Vries can be seen quite plainly wagging its tail! Needless to say, Manx cats have no tails.

Notes

1 Incidentally, all but one of the films to which Mr de Vries refers, were listed together by WTC as early as 20 October 1900, in an advertisement published in the theatrical paper called *The Era*, p. 30, column 5. The film not listed is The Little Doctor, which seems to have been made the following year.

2 Other frames in the film show more clearly the details to be seen in the postcard.

3 It will be noticed that the masked P.O.V.-shots are joined by the same rough hand-splices, as special splicing machines were still a rarity at that time.

4 *Alpha Tidings*, vol. 1, no. 2, November 1993 (Rotterdam), p. 4.

TONY FLETCHER

A Response to Tjitte de Vries

»This period has been closed.«Whoever said this to Audrey Wadowska at the BFI in 1955 has something to answer for. They may have opened a can of worms!

Unfortunately Tjitte de Vries's article asks more questions than it answers. He makes many claims not all of which are proven by the article. I do not intend to explore everything here as it would require a book to tell the full story of the early years of our film making history. Nevertheless I will try to identify some of the arguments relating to GRANDMA'S READING GLASS, George Albert Smith and some of the British and French film historians who have upset the Melbourne-Cooper supporters.

Why the character assassination of George Albert Smith? If Smith had stated to Sadoul, Low and Manvell, when he was interviewed by them, that he remembered making GRANDMA'S READING GLASS and given details, then there may have been some justification in trying to show he was a charlatan. He had no specific memories of these films to tell them, instead he was interested in talking about his trick effects and experiments in »Kinemacolor«.

The non-Melbourne-Cooper version of GRANDMA'S READING GLASS, frames of which were given to Tjitte de Vries by Graham Head who was given the negative by Smith before he died, shows that more than one version of the film was made in this country. Tjitte de Vries quotes three others by Edison, Biograph and Pathé. How do we know that Smith's attempt wasn't made before Melbourne-Coopers or that Smith made other, more sucessful versions of the film? Does Tjitte de Vries's interview with Graham Head provide any useful information? If so, the article should have included extracts from the interview.

In the early years of film making it was common to have more than one version of a film made by the same company -- often because the film was popular and they needed another negative to supply prints. As well as this it was common practice for rival companies to copy films made by their competitors, particularly if they were successful. In the time before ›titles‹ it was easy to copy another film.

At the Cinema Museum, London, there is a film WHEN FATHER LOOKED AFTER THE BABIES which appears to be a British version of a Lumière film. It was probably made by Robert Paul or one of his employees. The NFTVA have a film which purports to be a British version of the Lumière film L'ARROSEUR ARROSÉ (WATERING THE GARDENER). It is known that the Lumière film SORTIE DES USINES LUMIÈRE (1895) was filmed several times. This is known because surviving photographs compared to the surviving print show the foliage sha-

dow to be different as well as picture detail not being the same. There were at least three Lumière versions of L'ARROSEUR ARROSÉ, all with slightly different actions. RESCUED BY ROVER, the Hepworth film directed by Lewin Fitzhamon was made three times at least, since three different versions exist. So it is quite possible that more than one version of GRANDMA'S READING GLASS was made either by the same company or by others.

It is probably true that Sadoul's credit to George Albert Smith comes from the early catalogues. There is an entry for the film in the Warwick Trading Co. catalogue of 1900 that has photographs of Smith in a managerial position in the company and the film is credited to him. This does not mean that the film which turned up in Denmark in 1960 is Smith's version.

The circumstantial evidence that Melbourne-Cooper made a version is very strong. However, I would have liked more evidence from the tapes and conversations with Melbourne-Cooper, his daughter Audrey Wadowska, the Beatrice Massey interwiew and references to Clare Heseltine's book on Melbourne-Cooper.

The information about G. A. Smith's cash and account books is very interesting since I have only been able to trace one held by the BFI which is on permanent loan to MOMI. It covers the period 1.1.1897 to 15.1.1898. A copy was reproduced in *The Rise of the Cinema in Great Britain* by John Barnes. Barnes subsequent volumes covering 1898-1900 do not have copies of Smith's cash and account books.

I would like to know where both Barry Salt and Tjitte de Vries found the cash books up to 1903. Do they list when Smith made his version? There is the possibility that Melbourne-Cooper worked for Smith as his assistant since previously he had worked for Acres; again the cash books may be helpful in verifying this.

Is the Danish print of GRANDMA'S READING GLASS the only print to survive? If there are others, have they been compared? What happened to the correspondence between Melbourne-Cooper and the NFA, including the list of Alpha films sent to them? Perhaps Melbourne-Cooper sold his film to Smith.

Due to the lack of credits it is difficult to prove who was responsible for making a film (although even the credits of today are not reliable). Evidence in local newspapers of showings could help in this respect, otherwise it is the information kept in surviving catalogues that we have to go on, plus the memories of those pioneers who lived long enough to recall what happened.

Hopefully this period will never be closed.

TJITTE DE VRIES

Reaction to John Barnes

Film history, like any other science should be subject to constant debate and open to corrections, film history especially, because so much mythology has been created almost from the beginning by the effective publishing machinery of the industry itself. Mrs. Audrey Wadowska, daughter of Arthur Melbourne-Cooper, always doubted that AS SEEN THROUGH THE TELESCOPE was made by her father, so much so, that I never bothered to search for locations in St. Albans. I am glad that John Barnes provided proof that Cooper is not the maker of this one and I am grateful for Mr. Barnes' additional information.

Although I admire John Barnes very much for his books on the early years of the British film industry, I am amazed at the ease with which the memories of the Acres and Cooper families are brushed aside. »...Family reminiscences, which any film historian knows, are of little value unless corroborated by primary sources,« writes Mr. Barnes. When Arthur Melbourne-Cooper was still alive could he not have been considered as a primary source? And in April 1960 he did recall the complete story line of GRANDMA'S READING GLASS.

British film historians never corroborated almost any family reminiscences, because they never listened to them. I am still shocked by the sometimes even rude way Mrs. Wadowska was treated by film historians in 1978 at the Brighton Conference. There she was, with two cases full of evidential material about her father's GRANDMA'S READING GLASS. No one, I repeat, no one, ever looked at it. Was that neglect? Was it arrogance? Or was every one just simply prejudiced?

Look in my article at the affidavits of Mrs. Beatrice Massey, of Mr. Reginald Shirtcliffe and of Mr. Gordon Fisher concerning the identifications of the children in GRANDMA'S READING GLASS, THE HOUSE THAT JACK BUILT and THE LITTLE DOCTOR. And look at Smith's negative of GRANDMA'S READING GLASS in the Graham Head Collection.

Primary sources like company papers which I have xerox copies of show that Cooper had established his Alpha Trading Company in 1900 in St. Albans, with studios and laboratories first at Bedford Park, later at Alma Road, with a trading office in London, a show room for dealers (›agents‹) in Beaconsfield Road and with cinemas (Alpha Picture Palaces) in St. Albans and Letchworth. This went on until 1911. After that he established the Heron Film Company for film productions and kept on trading under the Alpha banner.

Why has no one ever bothered to look into all this? The same applies for Acres. Why has this information always been brushed aside as unreliable family reminiscences? Would it not have been just the decent thing to do to look at it, even out of common politeness, and give it an objective assessment?

O yes, the Manx cat! I believe I wrote mongrel Manx cat and I am sorry that this adjective disappeared in the final editing of my article.

TJITTE DE VRIES

Reaction to Tony Fletcher

Tony Fletcher's interesting letter keeps the debate open and I shall try to answer his questions. It was film historians Georges Sadoul and Rachael Low who started this by crediting GRANDMA's READING GLASS to G.A. Smith. Subsequently, since 1955, Audrey Wadowska tried to convince the British Film Institute that her father, Arthur Melbourne-Cooper, made the film.

Until her untimely death in 1982, Audrey Wadowska collected a mass of material concerning her father. What I am trying to do is to sort it all out and check it as far as possible. Let me give an example[1] of what Audrey Wadowska was up against and how she went about, collecting all that material. No blame to her that she went on and on collecting and searching, never finding the time to sort out, for she was defied ever so often. (I really think it would have been different if she had been a man.)

> The NFA should look into their correspondence. Before my father died he made up a list of all his titles.[2] Not thousands, but quite a lot. He sent those to the NFA. He wanted to go to Aston Clinton and see the old films. He was there once.[3] He thought he was helping them. He did not see an awful lot. He was shown THE HOUSE THAT JACK BUILT and he said: ›That is my film, but it is not my title. My title is THE CASTLE OF BRICKS.‹ He talked about THE LITTLE DOCTOR but they did not show him that. I remember they showed him NOAH'S ARK. My mother was there too and she said to me: ›That little girl looks like you.‹ But father said: ›No, that was before Audrey's time. That was Anton Nöggerath's child.‹
> He made that film in 1909. But the (NFA) cataloguer (...), David Grenville or Grenfell, would not believe it. He said the film is from 1917. But in their lists it said 1913. I went to St. Albans, the office of the Herts Advertiser. Just before my parents got married my father was interviewed by the chief reporter and it said there[4]: They were welcomed in the Alpha Picture Palace by Mr. Melbourne-Cooper who showed them over the Picture Palace which had a studio underground and in course of production was the story of the ark and all the toys were there.

Audrey Wadowska was very surprised to hear that Graham Head told me at the Brighton Congress in 1978: »GRANDMA'S READING GLASS was made by Smith, because I have the negative which he gave to me.« Audrey told me:[5]

> Graham Head used to visit us. He visited us a couple of years ago, 1975, and he told us he had always known that Smith never made that film. Because when they used to talk about the past and the reminiscences he never remembered a thing, never remembered making it, who was in it or anything. Smith had no recollections about it.
> But my father remembered it. He remembered it ever so often. My aunt Bertha remembered it when we visited her in Southend. Just in conversation she remembered two films, GRANDMA'S READING GLASS and A COPPER IN THE COPPER, those two. We did not mention those films, but she did, because she was in them.

When I visited Graham Head in 1979, he showed me a tin, labelled ›Reversal‹. It contained a continuous strip of negative. According to Graham Head this was one of two pieces of film which Smith, a couple of years before his death, had given to him. According to Smith, one of the strips was the negative of GRANDMA'S READING GLASS. This negative, approx. 3 or 4 feet in length, shows only an eye in a black (on this negative: white) circular mask. The eye is not steady but, in the complete length of negative, moves around from one side to the other side of the circle. Graham Head cut for me four consecutive frames from one side of the strip. We both studied the material which looked quite unused. We could not detect markings that it had been in a printer. Probably no positive prints had been made from it. We both concluded that this piece of negative had no connection with the existing GRANDMA'S READING GLASS. This negative, as far as I know, is now in The Cinema Museum. My interview with Head is also on tape in The Cinema Museum, as Tony Fletcher told me himself a couple of years ago. Graham Head made his own recording of my interview with him.

A »character assassination« of Smith? Graham Head spoke very highly of Smith but during my interview of 6 August 1979 he also said:

> »Smith only talked about himself. If you mentioned any other film maker he would get very angry.«
> »Why?«
> »Well, he would say they were nothing. Nothing.«

Gradually I am sorting and indexing all the material collected by Audrey Wadowska. Xerox copies of several items like John Grisedale's manuscript have gone to the Nederlands Film Museum and the St. Albans Museums, and

also lists of the interviews (on 73 reels) which Mrs. Wadowska recorded with extensive notes in her handwriting of what can be found on these tapes. Gradually I am making typescripts of them but, needing help from someone who understands the Hertfordshire accent of Melbourne-Cooper, I still do not have literal texts of all of them.

Listening to Mrs. Wadowska's interviews with her father is a real pleasure for someone interested in film history. Cooper clearly knows what he is talking about, his mind is clear and his memory is flowing. There are many other interesting tapes too, for instance the one described as Reel 23, with Audrey Wadowska interviewing Gordon Fisher and, later the same day, Reginald Shirtcliffe. Independent of one another they remember their friend Bert Massey. Both men are very clear about the identification of the children in the GRANDMA'S READING GLASS-series of films.

»Bert was a particular friend of mine. We were great friends and I always remember this film Bert was in«, says Gordon Fisher[6] who recollects a short comedy SHAVING BY THE NEW PROCESS. Later, the same story outline is told by Shirtcliffe. He and Bert Massey played parts in it as young boys.

All the material is there. Audrey Wadowska's door was open to anyone who wanted to consult it, see the films and listen to the tapes. And my door is wide open too.

John Grisedale writes[7]:

> An Alpha film made between May and August, 1900 was unique insofar as it introduced a new technique of filming, that of close-up shots, this being yet another innovation of Melbourne-Cooper. The film was entitled GRANDMA'S READING GLASS and was one hundred feet in length.

He then gives the story outline.

> So runs the synopsis in Melbourne-Cooper's catalogue of a film of considerable technical importance giving greater flexibility of camera movement and heralding in a fascinating new method of approach to the cinematographic art.

The Alpha Trading Company issued only two or three catalogues, a copy of one of these is in incomplete form in Mrs. Wadowska's archive. Had Grisedale, who independently interviewed Melbourne-Cooper, seen an Alpha catalogue with GRANDMA'S READING GLASS in it? Or is it just a figure of speech? I have only found a transcript of four films from this, possibly the first, Alpha catalogue.

Audrey Wadowska says about the start of her research[8]:

> After reading Rachael Low's book, my father was very naive. There were many gaps to fill in. Alpha and Melbourne-Cooper were not mentioned. (...) When I told my father about it (GRANDMA'S READING GLASS), he said it was only a 60 or 70 foot novelty and of course he explained how he sold the film to Urban and to whoever else it was and how they catalogued them, and it was not his business what happened to them like title changes, etcetera, etcetera. He got his money for them. And when I tackled him about it, he said: Well, he was only earning a living, the more he sold, the better. He could not remember the date. That was my job later. I went by the catalogues. (...) And in 1903 it came under the name of Smith. As far as I know Smith never published catalogues. It was in Urban's catalogues. My father was a youngster. He sold his films. They came under the names of Williamson or whoever it was. And that was it. My supposition is, Smith worked then in the office[9] and it was his job to compile these catalogues. He found these films of an older date, 1903, old stock, and these ones he puts under his name, and those others he puts under his pal's, Williamson's, name. (...) We got tapes of my father talking about it (GRANDMA'S READING GLASS) in general, in conversation. He did not talk what you might say specifically. None of the tapes are specific interviews. We were talking and just had the tape recorder on. He just goes on and on. And his sister remembered him making it. (...) She did not describe it in detail, but she just mentioned the title and that she took part in it with Bert Massey. She is not supposed to be grandma anyway. It is actually a child playing with grandma's reading glass, both of them. There is no grandma. The story line is not printed, not composed correctly. (...) I remember reading to him Rachael Low's book saying somewhere that Smith did not remember the film. And he said: No, because he did not make it. That was his reaction to that.

This extract demonstrates the problems involved in using quotes from interviews in an article of limited space. What is needed is the book I am working on. For instance, Audrey Wadowska told me about AT LAST! THAT AWFUL TOOTH:[10]

> Father used to say, Urban said it was horrifying because you saw the blood coming down this tooth. They all thought it was a human tooth, from a man's mouth. But father had bought especially from the local butcher, Oakley, in Lattimore Road, this bullock's tooth and he enlarged that. I asked him after reading Rachael Low's book: Which film came first? And he said: GRANDMA'S READING GLASS.

As far as I know the Danish copy of GRANDMA'S READING GLASS is the only version in existence. I do not know about other English versions. I realise that borrowing of ideas was common in those days and, like today with computer software, piracy was then all too common. The Paris Congress was about just that problem! Melbourne-Cooper had an essential interest in this congress, and that is exactly the reason why he was there.

The British Film Institute, – where many assistants were always very helpful to Audrey Wadowska, – was kind enough to allow me[11] to make xerox copies of Smith's cash book and photo reproductions of his account book. The first entry in the cash book is 1 January 1897. The dates of the last entries are in 1909, followed by two single entries in 1911 and 1912. Smith's account book starts under »Philipp Wolff 1898 From old Ledger«, starting with an entry on July 18. The latest entry is under »J. Williamson«: 3 April 1900.

Melbourne-Cooper never worked for Smith. After he left Birt Acres, in late 1895 or early 1896, he became a free-lance film maker, first using Acres' studio, later at Ridge Hill, in a barn behind the Waggon & Horses Inn, his first ›agents‹ being Birt Acres, Robert W. Paul and fairground showmen soon followed by Warwick Trading Company, Walturdaw and many others.

Whoever made which version of GRANDMA'S READING GLASS? Forget this question for just a moment and look at little classics like TRAWLERS AHOY and MATCHES' APPEAL (both 1899), RESCUED IN MID-AIR and THE BLACKSMITH'S DAUGHTER (both 1904), MOTOR PIRATES (1906), DREAM OF TOYLAND (1907), THE SCULPTOR'S DREAM (1909) and my recent discovery FOR OLD LOVE'S SAKE[12] (1908), – all made by Melbourne-Cooper. These films show that he was an original and creative film maker, a very early independent cinematographer and an artist, a movie-making craftsman in his own right. How is it possible that the maker of these films can be ignored today?

What I would like is recognition of what film pioneers like Birt Acres and Arthur Melbourne-Cooper achieved. I think that a fruitful debate can only come after that.

Notes

1 Interview Audrey Wadowska, 1 June 1978.

2 I have a xerox copy of this list which contains 126 titles. In 1970 Audrey Wadowska sent to deputy curator Colin Ford three lists of titles: one list of 18 titles which were definitely not her father's films; one list with 31 titles of films personally identified by her father as made by him; and one list with 42 titles, identified by herself as Alpha productions.

3 Confirmed by a letter of the NFA of 9 May 1956.

4 Herts Advertiser & St. Albans Times, 13 March 1909: »The Ark is even now in course of erection, and a full complement of animals – all specially jointed so as to allow of life-like attitudes – is expected to arrive before long. These pictures will be composed on the same principle as those illustrative of 'Toyland' which met with general approval whenever shown.«

5 Interview 1 June 1978.

6 Interview by Audrey Wadowska, St. Albans, February 1963.

7 Pages 174/175 of his ms. *Portrait in Celluloid*, 1958.

8 Interview 1 June 1978.

9 Warwick Trading Company before Urban established his own Urban Trading Company in 1903.

10 Interview 2 January 1978.

11 In August 1979.

12 Original is now in the Nederlands Film Museum for restoration.

LUDWIG VOGL-BIENEK

Ein weit offenes Fenster

Hermann Hechts kommentierte Bibliographie *Pre-cinema History*

Wer sich schon immer gefragt hat, wann und von wem der Film erfunden wurde, muß gegenwärtig nicht weit gehen, um Antworten zu finden: »1895 war's, daß die Gebrüder Lumière den Film und damit das Kino erfunden haben«, ist eine davon – vielleicht die häufigste. Davor aber gab es eine »Vorgeschichte«, mit mehr oder weniger direkten Vorläufern.

Bei näherem Hinsehen entpuppt sich jedoch vieles, was auf diese Weise nur als eines der primitiven Vorstadien des Films gesehen wird, als Medium von großer, eigenständiger historischer Bedeutung. Viele Eigenschaften, die wir heute mit Film und Kino verbinden, waren in den Medien der Zeit bereits selbstverständlich, als die animierten Photographien in projizierter Darstellungsweise 1895/96 große Publikumserfolge erzielten. Um *Den Film*, in der ganzen Komplexität der Gegenstände, die der Begriff umfaßt, historisch zu verstehen, wird man sich von dem Gedanken, er sei erfunden worden, verabschieden müssen. Es scheint mir weit ergiebiger und interessanter, ihn als Teil vielfältiger Entwicklungslinien zu sehen, die alle der eigenständigen Betrachtung wert sind.[1]

Viele Publikationen im Kontext des Jubiläums »100 Jahre Kino« machen deutlich, daß fundierte Kenntnisse zu den historischen Medien vor 1896 wenig verbreitet sind. In diesem Zusammenhang bedeutet Hechts kommentierte Bibliographie einen echten Glücksfall: Sie öffnet ein Fenster auf dieses bisher nur wenig erschlossene Terrain.[2]

Der Autor des Buches, Hermann Hecht, wurde 1923 geboren und wuchs als Kind einer jüdischen Familie in Bingen auf. 1939 entschlossen sich die Eltern, in Sorge um das Leben ihrer Kinder, ihn nach London und seine Geschwister in die Vereinigten Staaten zu schicken. Es folgte die Internierung auf die Isle of Man als »enemy alien«; 1947 führte ihn sein Weg noch einmal nach Deutschland, als Übersetzer in der *US Army*. Anschließend kehrte er nach England zurück, wo er sich autodidaktisch und in Abendkursen zum Graphik-Designer ausbildete. In einem Londoner Studio, er war dort als Studio-Manager tätig, lernte er seine Frau Ann kennen. Einer großen Neigung folgend, gab er später die praktische Studioarbeit zugunsten der Lehre auf; am Ende seiner beruflichen Laufbahn leitete er das Graphic Design Department am Croyden College of Arts.

Hechts Forschungsinteresse, dem sich die Entstehung dieser Bibliographie verdankt, war »privater« Natur, auch wenn daraus gewonnene Erkenntnisse

verschiedentlich in seine Lehrtätigkeit einflossen. Er verwendete im Laufe von dreißig Jahren einen großen Teil seiner freien Zeit auf die Suche nach historischen Publikationen zur Geschichte der Projektion, des bewegten Bildes und vieler damit verwandter Bereiche. Am Anfang stand dabei ein zufälliges Ereignis Pate: Mitte der fünfziger Jahre kauften Ann und Hermann Hecht eine kleine Laterna magica, die sie auf dem Flohmarkt »Portobello Road« in London fasziniert hatte. Nun wollte er der Frage nachgehen, wer die Laterna magica erfunden hat. Das Ergebnis der ersten Recherche war ein wachsendes Interesse, das ihn mehr und mehr einnahm und ihn bis zum Ende seines Lebens beschäftigte. In der Einleitung zu einer Vorlesungsreihe am Croyden College of Arts ging er 1985 auf die Frage nach dem Erfinder der Laterna magica ein: »But the answer, as it is with all inventions, isn't that simple – there are different routes that led to the invention which happend in different places all over Europe ...«[3] Die Vorlesungen Hechts verdeutlichen, daß ein so komplexer Gegenstand wie die Geschichte der Projektion nicht auf *eine* Erfindung zurückgehen kann. Auch hier finden sich verschiedene Entwicklungslinien, in deren Verlauf und für deren Brüche eine ganze Reihe von Erfindungen eine Rolle spielt.

Die bibliographische Sammlung Hechts wurde zur Grundlage von Publikationen und Vorträgen, die ihm den Ruf eines kenntnisreichen und humorvollen Experten eintrugen. An die Veröffentlichung einer Bibliographie, wie sie vor uns liegt, dachte er jedoch selbst nie. Dies blieb dem praktischen Verstand, der hohen Sachkenntnis und auch dem Durchhaltevermögen von Ann Hecht vorbehalten. Nach dem plötzlichen Tod ihres Mannes im Jahre 1985 verfolgte sie das Ziel, seine Arbeit öffentlich verfügbar zu machen.

Das Buch umfaßt ca. 3700 Einträge, die chronologisch geordnet sind. Das älteste Werk ist ein 1321 von Levi Ben Gershon in hebräisch verfaßtes Manuskript, das 1342 ins Lateinische übersetzt wurde und u. a. den Gebrauch der Camera obscura für astronomische Beobachtungen erklärt. Der jüngste Eintrag stammt aus dem Jahr 1986, es handelt sich um die von Herrmann Hecht selbst übersetzte und herausgegebene englische Ausgabe der 1926 erschienenen Broschüre *Zahlen und Quellen zur Geschichte der Projektions-Kunst und Kinematographie* von Franz Paul Liesegang, die unter dem Titel *Dates and sources. A contribution to the history of the art of projection and to cinematography* bei der Magic Lantern Society in London verlegt wurde.

Das Feld der erfaßten Formen aus der Geschichte des »bewegten Bildes« und seiner Darstellungsweisen ist denkbar groß: Laterna magica und Camera obscura in allen ihren historischen Abformen und Verwendungsweisen, Panorama, Diorama, Zootrop, Kinora... Aber auch Publikationen, die sich mit Einzelaspekten beschäftigen, z. B. mit der Lichttechnologie für die Projektion oder dem psychologischen phi-Phänomen (Bewegungsillusion), sind berücksichtigt. Der *subject index* und der *name index* erschließen die Einträge mit jeweils weit mehr als tausend Stichworten, die eine gute Orientierung ermöglichen.

Ein Vorzug dieser Bibliographie sind Hechts Kommentierungen, die in Kürze auf den Inhalt der Werke eingehen und Querverweise zu anderen Texten herstellen. Sie eröffnen viele inhaltliche Aspekte, die aus den Buchtiteln alleine nicht erkennbar werden, verdeutlichen die Zuordnung der Stichworte und machen das Buch auch für Leser ohne spezifische Vorkenntnisse verwendbar. Für Spezialisten gewährleisten die Kommentierungen, auch wenn sie ein subjektives Element beinhalten, einen schnellen Überblick.

Als ein Beispiel möchte ich den wichtigen Begriff »Nebelbilder« (Projektionsbilder, deren Reiz auf dem Effekt der Überblendung beruht) herausgreifen. (Vielleicht ist jemand darauf gestoßen weil er in einem Text über frühen deutschen Film gelesen hat, daß das *Bioskop* der Skladanowskys auf der Nebelbild-Technik beruht.) Im *subject index* finden sich zu dem Begriff zunächst vier Einträge, die alleine schon ein erstes Verständnis hinsichtlich einer ganzen Reihe von Gesichtspunkten vermitteln (technisch, gestalterisch, wort- und zeitgeschichtlich etc.). Ein sehr viel umfassenderes Verständnis läßt sich gewinnen, wenn man, wie angegeben, den analogen englischen Begriff *dissolving views* nachschlägt, zu dem sich weitere 98 Einträge finden. Darüberhinaus hat man dann eine gute Grundlage für das Studium der Originalliteratur, so sie sich beschaffen läßt.

Wer wenig Zeit hat, sollte sich bei solchen Nachschlageaktionen zur Disziplin ermahnen. Schnell hat der geneigte Geist vergessen, was er eigentlich nachschlagen wollte, und beginnt sich in all den anderen Texten umzuschauen, macht erstaunliche Entdeckungen und gibt sich erfreut den Inspirationen hin, die diese vielschichtige Fundgrube auszulösen vermag.

Pre-Cinema History hatte es nicht schwer, unter Fachleuten als Standardwerk anerkannt zu werden, darüber hinaus scheint es aber wenig bekannt zu sein. Der Preis spricht auch dagegen, sich das Buch nur aus Neugierde anzuschaffen. Es ist aber allen, die an Medientheorie oder -geschichte interessiert sind, zu empfehlen, sich hie und da die Zeit zu nehmen und das Buch in der Bibliothek durchzublättern. Wer an einem entsprechenden Thema arbeitet, wird sich durch den Gebrauch dieses Buches eine Menge Arbeit ersparen.

Anmerkungen

1 Vgl. dazu meinen Beitrag zur historischen Projektionskunst in *KINtop 3*.

2 Hermann Hecht, *Pre-Cinema History. An Encyclopaedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896*, Bowker-Saur, London 1993, 476 und XVI Seiten, 8 Bildtafeln, DM 348.-, £ 99.-.

3 »The History of Projection 1«, aus einer Reihe von fünf Vorlesungen am Croyden College of Arts, 1985. Veröffentlicht in *The New Magic Lantern Journal*, Volume 6, Number 5, The Magic Lantern Society, London 1989.

DEAC ROSSELL

Die große Kunst des Lichts und Schattens

Laurent Mannonis Archäologie des Kinos

Auf dieses Werk hat die Filmforschung seit wenigstens dreißig Jahren gewartet: Mannonis *Le grand art de la lumière et de l'ombre*[1], als erster Band der Reihe Librairie du premier siècle du cinéma zum Jubiläumsjahr 1995 erschienen, ist die erste ernsthafte Neubewertung der Geschichte optischer Projektionen und der Laterna magica seit Zglinickis *Der Weg des Films* aus dem Jahr 1956. Die Innovation von Mannonis Leistung beruht auf einer Neueinschätzung bekannten Quellenmaterials und auf der Erschließung neuer Quellen: Der Autor hat eine Vielzahl von Fundstücken entdeckt und macht bisher unbekannte Fakten zugänglich. Die Geschichte der optischen Apparate, die das Buch vom 17. Jahrhundert bis ins Jahr 1895 und damit bis zum ersten Erscheinen des Films verfolgt, wird erstmals in ihrer ganzen Komplexität durchleuchtet.

Die Laterna magica mit ihrer anfangs handgemalten und später fotografischen Repräsentation der Natur wie auch des »Übersinnlichen« kann nicht einfach nur als Vorläufer der »lebenden Bilder« des Films betrachtet werden. Das Medium Laterna magica war tatsächlich viel mehr: nämlich Wiege und Kinderstube der frühen Jahre des Films, dessen Erfindung und Werdegang uns ohne genaue Kenntnis von technischem Kontext, narrativen Erzählstrategien und Vorführungsmodalitäten der Laterna magica verschlossen bleibt. 1898 äußerte der amerikanische Erfinder C. Francis Jenkins, der Filmprojektor sei lediglich ein modifiziertes Stereopticon bzw. eine Laterne, d.h. ein Laterna magica mit einem automatischen Diapositiv-Wechsler. Und der englische Tüftler Robert W. Paul erinnerte sich 1936, daß sein erster Filmprojektor dafür gedacht war, an jede beliebige Laterna magica angeschlossen zu werden.

Angesichts der fundamentalen Bedeutung der Laterna magica für die Entwicklung des Films überrascht es, daß sich die Filmgeschichtsschreibung dieser Thematik bis heute kaum angenommen hat. Neben dem erwähnten Zglinicki bleibt nur noch Georges Sadoul in Frankreich, der der Laterna magica und anderen technischen Apparaten vor Erfindung des Films im ersten Band seiner *Histoire générale du cinéma* von 1946 die gebührende Aufmerksamkeit schenkt. Die meisten Veröffentlichungen dazu sind Bildbände sowie Preiskataloge für Sammler; darunter sind allerdings zwei optisch so anregende und einzigartige Werke wie *Magie lumineuse* von Jac Remise (1979) und Werner Nekes' *Von der Camera obscura zum Film* (1992). Davon abgesehen ist es Thomas Ganz, der mit seinem Zürcher Ausstellungskatalog *Die Welt im Kasten* (1994) historische und soziale Hintergründe von Camera obscura, Laterna

magica und Fotografie zu kontextualisieren versucht und technische Entwicklung und ästhetische Entfaltung über die Jahrhunderte beschreibt.

Das Hauptverdienst Mannonis ist es, diese Aspekte erneut grundlegend aufzugreifen und zusammenzuführen. Die groben Fakten sind zwar seit langem bekannt: von den frühen Zauberlaternen des holländischen Wissenschaftlers Christiaan Huygens, den Phantasmagorien des Etienne-Gaspard Robertson über die prachtvollen Vorführungen am Royal Polytechnic in London und Daguerres Diorama bis hin zu den Bewegungsanalysen der Chronophotographen Marey und Demeny und schließlich zur Erfindung des Kinos am Ende des letzten Jahrhunderts. Seine detailgenaue Faktenkenntnis erlaubt es dem Autor jedoch, die komplexe Chronologie der oft nahezu gleichzeitigen Entwicklungen nebeneinander zu stellen und ihre Interaktionen zu untersuchen. Er vermag auf diese Weise ein ebenso transparentes wie scharfes Bild der vielfältigen Manifestationen der Projektionskunst durch die Jahrhunderte zu geben, von den reisenden Schaustellern aus Savoyen bis zu weitsichtigen wissenschaftlichen Experimenten. Mannonis Stärke liegt darin, daß er den vermeintlich nebensächlichen Ereignissen die gleiche Sorgfalt angedeihen läßt wie denjenigen, die allgemein als ›bahnbrechend‹ gelten. Den künstlerischen Reichtum handgemalter Glas-Projektionsbilder aus dem 18. Jahrhundert vermittelt er ebenso präzis und begeistert wie er dem Leser die Faszination ihrer mechanischen Nachfolger im 19. Jahrhundert nahebringt.

Die technische Versiertheit des Autors kommt der hervorragenden Darstellung der jeweiligen mechanischen Funktionen und optischen Wirkungen zugute. Dennoch schreibt Mannoni nicht einfach nur Technikgeschichte: Das sozialgeschichtliche Umfeld der Erfindungen wird ebenso beleuchtet wie die finanzielle und rechtliche Situation der Beteiligten. Hier präsentiert der Verfasser Ergebnisse einer Grundlagenforschung, die dieses Werk substantiell über die bisher gewohnten eindimensionalen Analysen weit hinausheben. Nicht zuletzt läßt Mannoni eine Vielzahl glückloser und deshalb vergessener Akteure wieder auf der Bühne des Geschehens erscheinen und ihre rechtmäßigen Plätze einnehmen. So wird hier zum ersten Mal detailliert die Karriere von George William de Bedts beschrieben, der nicht nur Vertreter der European Blair Camera Company in Paris war, sondern auch ein bedeutender Fimpionier, der z.B. die Apparate herstellte, die, neben Skladanowsky, den Film nach Berlin brachten. Rehabilitiert wird auch der Chronophotograph Georges Demeny, den die Filmgeschichte nahezu vergessen hat, weil er mit Marey gebrochen hatte.

Das ganze Buch hindurch ist die Empathie des Autors für sein Thema, für die Erfindungen und ihre Protagonisten zu spüren. Hier wird über Licht und Schatten mit einer Lebendigkeit, Neugier und Faszination berichtet, wie sie heute nur noch selten anzutreffen sind. Mannoni stellt sowohl die Erfinder als auch die Scharlatane vor und widmet jedem Ereignis gleichermaßen seine Aufmerksamkeit im Hinblick auf die Folgen und Wirkungen. Allerdings liegt der

Schwerpunkt fraglos auf der englisch-französischen Achse. Immerhin werden die frühen Filmprojektionen Max Skladanowskys hier zum ersten Mal in einer französischen Publikation hinlänglich gewürdigt. Aber die Arbeit des Chronophotographen Ottomar Anschütz wird entschieden verkürzt dargestellt und unterbewertet. Dies widerfährt vielleicht auch den Arbeiten von Dr. John Ayrton Paris zum Thaumatrop, einer drehbaren Scheibe, die man, bevor sie zu einem beliebten Spielzeug des 19. Jahrhunderts wurde, als wissenschaftliches Instrument zur Demonstration der Trägheit des Auges einsetzte. Doch sind dies Kleinigkeiten, die dem überaus sorgfältig recherchierten und akkuraten Buch keinerlei Abbruch tun, zumal der Autor jegliches Sektierertum zu vermeiden weiß. Seine Unvoreingenommenheit im Streit um Erstlingsrechte, seine detektivische Wühlarbeit in Archiven und Bibliotheken, die Zuverlässigkeit der von ihm angegebenen Fakten und nicht zuletzt der warme und lebendige Stil machen aus dieser wissenschaftlichen Arbeit die m.E. bisher wichtigste Veröffentlichung in diesem Jubiläumsjahr des Films.

Anmerkung

1 Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre – archéologie du cinéma –*, librairie du premier siècle du cinéma, collection »réf.«, Editions Nathan, Paris 1994, 512 S., ill.

FRANK KESSLER

Frühes Kino in Rußland[1]

Der russische Film vor der Oktoberrevolution war für westliche Filmhistoriker lange Zeit ein nahezu völlig unbekanntes Terrain. Erst dank der Retrospektive der Giornate del cinema muto in Pordenone 1989 wurde es möglich, einen ersten Einblick in die seit vielen Jahren im Gosfilmofond schlummernde, reichhaltige Sammlung früher russischer Filme zu erhalten. Danach wurden von verschiedenen europäischen Museen weitere Filmschauen zu diesem Thema veranstaltet, und das British Film Institute (BFI) hat inzwischen auf zehn Video-Kassetten einen Querschnitt dieser faszinierenden Produktion zugänglich gemacht.[2]

Yuri Tsivian, Filmhistoriker aus Riga und einer der Organisatoren der Retrospektive in Pordenone, hat bereits 1991 eine Studie über die »historische Rezeption« des Kinos in Rußland zwischen 1896 und 1930 veröffentlicht,[3] die nun in gekürzter Form – ohne die Kapitel zu den zwanziger Jahren – auf englisch erschienen ist. In diesem Band geht es also weniger um die russischen Filme, als um die Wahrnehmung der Institution Kino im zaristischen Rußland.

Schon der englische Titel weist auf eine wichtige begriffliche Veränderung hin. Anstelle des recht vagen und wohl auch theoretisch problematischen Ausdrucks »historische Rezeption« heißt es nun: »kulturelle Rezeption«. Tsivian betrachtet das Kino also als ein kulturelles Phänomen, wobei er versucht, die Art und Weise, wie man zu jener Zeit in Rußland über das Kino schrieb, zu rekonstruieren. Es geht ihm, mit anderen Worten, weniger um die ›historische Wirklichkeit‹, weniger um soziale und ökonomische Fakten, als vielmehr um die *Wahrnehmung* der Zeitgenossen, die sich in den verschiedensten Quellen widerspiegelt. Tsivians wissenschaftliches Instrumentarium ist dabei vor allem die genaue Analyse einer Vielzahl von Zeugnissen, und er erweist sich immer wieder als scharfsinniger Leser mit semiotisch geschultem Blick.

Im ersten Teil seines Buches behandelt er die kulturelle Wahrnehmung der Filmvorstellung: die Kinoarchitektur, das Publikum sowie Aspekte der Vorführung wie Projektionsgeschwindigkeit, Laufgeräusche der Apparatur und Bildqualität (Flecken, ›Regen‹, Flimmern). Manche der Bemerkungen der frühen russischen Filmzuschauer kennt der deutsche Leser in ähnlicher Form auch aus den Textsammlungen von Güttinger, Kaes oder Schweinitz. Fesselnd wird die Lektüre immer dann, wenn Tsivian die zeitgenössischen Äußerungen in den Zusammenhang der russischen Kultur vom Anfang dieses Jahrhunderts stellt, wobei seine Analyse vor allem bei den Reaktionen der jüngeren Gene-

ration symbolistischer Schriftsteller interessante Rezeptionsmuster zutage fördert. Bemerkenswert ist auch, daß – zumindest soweit die von Tsivian zitierten Quellen hier Rückschlüsse zulassen – die russische Intelligenz das Kino offenbar sehr viel weniger als moralische oder kulturelle Bedrohung wahrgenommen hat als zum Beispiel die deutsche. Auch die Zensur der orthodoxen Kirche beschränkte sich vor allem auf die Darstellung von Priestern, von religiösen Symbolen und Riten.

Tsivian versucht, die Beobachtungen der Kinobesucher gewissermaßen ›gegen den Strich‹ zu lesen. Seinen Ansatz bezeichnet er, unter Berufung auf Roman Jakobson und vor allem auf seinen langjährigen Lehrer Jurij M. Lotman, als »kulturelle Semiotik«. Während die kommunikationstheoretische Zeichenwissenschaft sich mit dem ›guten‹ Funktionieren der Übermittlung *Person-Text-Person* beschäftigt, untersucht die kulturelle Semiotik die Beziehung *Text-Person-Text*. Dabei interessiert sie sich insbesondere für die Verzerrungen, Verschiebungen, Interferenzen und Störungen, die in diesem Prozeß auftreten und die von einer kulturell determinierten Lektüre zeugen, die der Historiker durch seine Analyse rekonstruieren will.

Im zweiten Teil seiner Untersuchung beschäftigt sich Tsivian mit der Rezeption der Filme. In einem ersten Schritt zeigt er, daß für den russischen Zuschauer jener Zeit nicht der Film, sondern das Programm das eigentliche Schauspiel ist. Eigentlich sogar die mehr oder weniger willkürlich scheinende Abfolge von Filmen, da man auch in Rußland zu jedem Zeitpunkt den Saal betreten konnte und so nicht notwendigerweise eine Programm-Dramaturgie erlebte. Dies hat zur Folge, daß die Textgrenzen für die Zuschauer offenbar oft undeutlich waren und die Wahrnehmung häufig von einer Art Wechselwirkung zwischen den einzelnen Filmen bestimmt wurde.[4]

In den folgenden Kapiteln analysiert Tsivian die Rezeption des bewegten Bildes, die Konstruktion narrativer Kategorien (Kohärenz, Erzählinstanz) und die Wahrnehmung narrativer Verfahren (vor allem Großaufnahme und Kamerabewegungen). Auch hier fällt wieder eine merkwürdige Wechselwirkung auf, diesmal zwischen den filmischen Ausdrucksmitteln und der Erzählung: Die damaligen Zuschauer ordneten offenbar Phänomene, die man heute wie selbstverständlich als Bestandteile des *Diskurses* auffaßt, häufig der *Diegese* zu.

Early Cinema in Russia bietet eine Fülle von Informationen, die der Autor dank seiner genauen, differenzierten Herangehensweise auf geradezu exemplarische Weise analysiert. Es ist schade, daß er seine Quellen, die zum größten Teil aus Zeugnissen der literarischen Intelligenz bestehen, nicht öfter und systematischer mit ›prosaischerem‹ Material konfrontiert und die »kulturelle Rezeption« des Kinos in Rußland nicht stärker in den sozio-ökonomischen Zusammenhang der russischen Kinolandschaft einbindet. Auch die historische Entwicklung wird von Tsivian nicht in allen Punkten gleich deutlich herausgearbeitet. In den ersten Kapiteln spricht er von einem »*reception-shift*«, der im Laufe der von ihm behandelten zwei Jahrzehnte stattfindet. Ein Beispiel

hierfür findet er in den verschiedenen Bezeichnungen, die für Abspielstätten verwendet wurden. Zu Beginn betonte man bestimmte technische Aspekte des Mediums, oder man übernahm einfach den Namen des Filmlieferanten. So hießen die Etablissements »Electrobiograph«, »Primavivograph«, »Cosmobiograph« oder aber «Messter Theater«. Nach 1910 und wohl als Auswirkung des Übergangs zu längeren Spielfilmen, die in einer eher an das ›legitime‹ Theater angelehnten Umgebung gezeigt wurden, findet man Namen wie »Universal«, »Renaissance« oder »Niagara«. In St. Petersburg gab es sogar Kinos mit den Namen »Kak v Parizhe« (»Genau so wie in Paris«) und »Kak v Nice« (»Genau so wie in Nizza«). Diese historische Perspektivierung wird in den späteren Kapiteln jedoch nicht konsequent weiterverfolgt.

Dennoch ist Tsivians *Early Cinema in Russia* eine zugleich fesselnde und wichtige Studie, die in vielen Punkten auch über ihren unmittelbaren Gegenstand hinaus von Interesse ist. Seine Methode, die scheinbaren ›Merkwürdigkeiten‹ in zeitgenössischen Zeugnissen ernst zu nehmen und in ihren jeweiligen kulturellen Zusammenhang zu stellen, dürfte sich auch bei der Analyse der kulturellen Rezeption des Kinos in anderen Ländern als fruchtbar erweisen.

Anmerkungen

1 Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, London, 1994, 237 S., ill. (£ 42).

2 Einen Überblick über neuere Literatur zum frühen russischen Film gibt Sabine Lenk, »Das russische Kino vor der Revolution. Eine Tagung und neuere Veröffentlichungen« in: *Montage/AV* Nr. 1/1/1992, S. 151-155.

3 Yuri Tsivian, *Istoricheskaya recepcija kino. Kinematograf v Rossii 1896-1930*, Zinatne, Riga, 1991.

4 Andere Aspekte dieses Phänomens diskutiert Tsivian in seinem Aufsatz »Notes historiques en marge de l'expérience de Koulechov« in *Iris* Vol. 4, Nr. 1, 1986, S. 49-59. Eine englische Fassung dieses Textes erschien unter dem Titel »Some Historical Footnotes to the Kuleshov Experiment« in Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London, BFI, 1990, S. 247-255. Von diesem Wahrnehmungsmuster zeugt auch das Gedicht »Schluß: Kinematograph« (1911) von Jakob van Hoddis aus dessen Gedichtszyklus »Varieté«.

SABINE LENK

»Wir suchen noch einige Leihkunden.«

Frühe Vertriebsformen der Kinematographie in Deutschland

Jahrzehntelang war man als Filmforscher auf Mutmaßungen zur wirtschaftlichen Expansion der Kinematographie im Deutschen Reich angewiesen. Dank der Doktorarbeit von Corinna Müller liegen nun eindeutige Aussagen zur Entwicklung der Vertriebsstrukturen bis 1912 vor. Wie der Titel *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*[1] ankündigt, stellt die Autorin nicht einfach nur dar, wie die aus mehreren Filmen bestehende, kaum zehnminütige Schlußnummer im Varieté-Programm zu einem abendfüllenden Autorendrama im Kinopalast wird. Exkurse zur Zusammensetzung des Kinopublikums, zum Bildungsbegriff im wilhelminischen Reich, zur Bedeutung des Stars, zum Genre des Autorenfilms und zur Beziehung von Kino und Theater ergänzen die Ausführungen.

Bereits in ihrem Beitrag zum Katalog der IX. Giornate del cinema muto[2] hat Corinna Müller eine der wichtigsten Erkenntnisse ihrer Dissertation verarbeitet: die Entstehung des Monopolfilms, der in Deutschland entschieden zur Durchsetzung des langen Spielfilms beigetragen hat. In der nun vorliegenden, sehr detaillierten Untersuchung findet man vieles wieder, was man bereits ahnte, wofür man aber weder verifizierte Nachweise noch Hintergrundinformationen besaß. Der Autorin gelingen einige sehr spannende, neue Akzentsetzungen, da sie sich über weite Strecken mit der Rekonstruktion der Marktgesetze beschäftigt, die sie mit immensem Fleiß den dürren Angebotsdaten und und den spärlichen anderen Hinweisen in den Fachzeitschriften abgerungen hat, ohne dabei der Versuchung zu erliegen, Personen- und Firmengeschichte zu betreiben.

Zwei kurze Beispiele seien hier zur Verdeutlichung angeführt (mangels vergleichbarer deutscher Werke muß hier ein französischer Historiker herangezogen werden, dessen Sicht der Ereignisse allerdings viele Filmwissenschaftler – auch in Deutschland – geprägt hat): Seit Georges Sadouls *Histoire générale du cinéma*[3] weiß man, daß das Kino zwischen 1907 und 1909 weltweit eine schwere Krise zu überstehen hatte. Sich auf zeitgenössische Quellen berufend, macht der Historiker Monotonie und Simplizität der verfilmten Sujets, eine durch die rasche Zunahme der Studios bedingte Überproduktion, die international schlechte Wirtschaftssituation sowie die politisch unsichere Lage in Europa dafür verantwortlich. Die Kreation des *film d'art*, d.h. die qualitätssteigernde »Zuflucht [des Kinos] zum Theater«[4] ist für Sadoul die Lösung, nicht allein in Frankreich. Nur in einer kurzen Passage und einer Fußnote streift er, was für Corinna Müller die eigentliche Ursache der Krise ist: die Verstopfung

des Marktes durch alte Filme, die zu Niedrigstpreisen weiterverkauft oder (unter Kollegen) weiterverliehen werden. Hieran anknüpfend, setzt sich die Autorin mit den Gründen der Stagnation auseinander, erläutert, wie und warum sich in Deutschland der Verleih als bevorzugte Vertriebsform durchsetzen konnte und welchen Wandlungen er unterlag. Corinna Müller schließt hier eine von vielen Filmwissenschaftlern (nicht nur in Deutschland) schon lange beklagte Lücke.

Sadoul zufolge findet die damals größte Produktionsgesellschaft Pathé Frères einen Ausweg aus der Absatzkrise, indem sie im Juli 1907 in Frankreich von Verkauf auf Verleih an Konzessionäre umstellt und eine entsprechende Vertriebsstruktur aufbaut. Pathé kann sich mit diesem Konzept in Deutschland allerdings nur schwer durchsetzen und muß noch lange mit der endgültigen Einstellung des Verkaufs warten. Mit der vorliegenden Arbeit werden jetzt endlich die Hintergründe verständlich: Nicht die Produzenten, sondern die Abnehmer bestimmten die Gesetze auf dem deutschen Markt; und für diese wäre ein direkter Produzenten-Verleih schlicht geschäftsschädigend gewesen.

Der Rückgriff auf Sadoul macht aber auch deutlich, daß sich wirtschaftliche und ästhetische Betrachtungen nicht immer ergänzen. Wie Sadoul geht Corinna Müller kurz auf den bereits erwähnten *film d'art*, auch ›Künstlerfilm‹ genannt, ein. Für das Scheitern des Experiments macht sie vor allem wirtschaftliche Gründe geltend: Der Reformansatz sei mißglückt, Kunstfilme separat und gegen höheres Entgelt zu verleihen, um die Produktionskosten zu amortisieren; von einem generellen Desinteresse des Publikums könne nicht die Rede sein, da einige der Filme im freien Verkauf weite Verbreitung gefunden hätten. Sadoul sieht im Kunstfilm »den Beginn einer neuen Kinoepoche«;[5] dessen geringe Popularität stellt er anhand von knapp zitierten Firmendefiziten fest und führt sie (wohl unter Einfluß des zeitgenössischen Urteils von Victorin Jasset) vor allem auf ästhetische Gründe zurück. Nur kurz weist er darauf hin, daß der Markt noch nicht reif gewesen sei für den echten, d.h. den aufwendig produzierten, kostenintensiven *film d'art*.[6] So steht der Leser, der dank Sadoul von der Existenz von mindesten sechs konkurrierenden Kunstfilmproduzenten in Frankreich (deren Filme auch in Deutschland vertrieben wurden) zwischen 1908 und 1910/11 weiß, weiterhin ratlos vor der Frage: War er nun erfolgreich oder nicht?

Die Arbeiten von Corinna Müller und Georges Sadoul sind zwar im Prinzip nicht miteinander vergleichbar. Bei der Lektüre wird jedoch deutlich, daß die von der französischen Filmgeschichtsschreibung aufgestellten Thesen nur sehr bedingt auf Deutschland übertragbar sind, auch wenn dort vor dem Ersten Weltkrieg bis zu 80 Prozent der aufgeführten Filmprogramme aus dem Ausland, vor allem Frankreich stammten. Als einige der Gründe für den unterschiedlichen Verlauf in beiden Ländern können gelten: der deutsche Föderalismus, der zentralistischen Prinzipien à la Pathé entgegenwirkte; das Fehlen mächtiger einheimischer Produzenten, die sich als Verbündete gegen die Über-

macht ihrer Kunden hätten wehren können; der (viel zu lange) Verzicht französischer, aber auch anderer ausländischer Studios auf eine eigene Vertretung im deutschsprachigen Raum, was die Macht der Verleiher und Theaterbesitzer festigte. Zu diesen Punkten findet sich bei Corinna Müller allerdings kein Hinweis. Zudem konzentriert sie sich vor allem auf Fachzeitschriften, die in erster Linie die Interessen der Kinobesitzer und Filmhändler vertreten. Die Belange der Produzenten werden hingegen weitgehend vernachlässigt. Bemerkenswert ist allerdings, wie die Autorin am Beispiel von Oskar Messter den Sonderweg beleuchtet, den die deutschen Filmhersteller bis 1909 mit der technisch anspruchsvollen »Tonbild«-Produktion gegangen sind.

Die Autorin hat sich allein auf Deutschland konzentriert. Bewußt wird »auf Forschungsliteratur zur frühen Kinematographie in anderen Nationen nur im Hinblick auf hier interessante Ergänzungen verwiesen«.[7] Da aber gerade der deutsche Markt bis zum Ersten Weltkrieg weitgehend auf ausländische Ware angewiesen war, hätte der Blick über die Grenzen (zumindest nach Frankreich und Italien) sehr viel zur Klärung beitragen können.[8] Dänemark sind im Zusammenhang mit der Entstehung des Monopolfilms knappe zwei Seiten gewidmet. An den Dokumenten der noch existierenden Archive der Firma Pathé hätte sich beispielsweise überprüfen lassen, ob die Macht der Abnehmer tatsächlich der Grund für den Verzicht auf die Umstellung in Deutschland war oder ob nicht vielleicht betriebsinterne Gründe dafür verantwortlich zu machen sind.

Von außerordentlichem Wert ist die intensive Studie der Primärquellen, die dem Historiker viele Fundstellen erstmals zugänglich macht. Wie bei vielen Dissertationsdrucken (wobei sich die Rezensentin nicht ausnehmen will) verhinderte die Überfülle aber auch, bei der Umarbeitung zum Buch ›Ballast‹ abzuwerfen, d.h. die Lektüre flüssig und leicht zu machen. Der Detailreichtum, der dieses Buch zu einer wahren Fundgrube für eigene Studien macht, stellt sich leider der Klarheit der Linie entgegen: Fußnoten zwingen nach jedem zweiten Satz zum Blättern im Anhang; die Thesen verschwinden zwischen den interessanten Detailbeschreibungen; die Analyse wirkt zwar in der Inhaltsangabe zielstrebig strukturiert, doch im Text selbst bisweilen etwas unscharf; teilweise werden Aussagen ohne Angabe gemacht, für welches Jahr sie gelten, was gerade bei der extrem schnellen Entwicklung des Kinos vor 1912 von großer Bedeutung ist. Bedauerlich ist auch, daß der Verlag offenbar nicht bereit war, das Buch mit einem Index auszustatten. (Leider finden sich auch immer wieder Tippfehler; kann sich ein so renommierter Verlag wie Metzler keinen Korrektor leisten?)

Vielleicht hätte man für die Buchausgabe besser auf einige Exkurse verzichtet, die vom Wesentlichen ablenken, so beispielsweise die Reflexionen zum ›Theater des Volkes‹ oder zum ›Theater der kleinen Leute‹. Gerade die im letztgenannten Abschnitt aufgestellte These, das Kino der Frühzeit sei vor allem von Kindern besucht worden, weshalb sich »speziell die Kurzfilmzeit

[...] in sehr hohem Maße nach der jungen Kundschaft« gerichtet habe,[9] erscheint im Licht z.B. der Untersuchung Heide Schlüpmanns[10] etwas zu einseitig. Der Aufbau einer Filmvorstellung – »die Kürze der Filme, der schnelle Wechsel der Eindrücke und das enge Nebeneinander von Ernst und Lachen« mögen auch der »kindlichen Rezeption und Erlebnisstruktur«[11] entgegenkommen, sind jedoch eher ein Produkt der Attraktionsstruktur, die das Kino aus seinen Anfängen im Varieté und auf dem Jahrmarkt beibehalten hat.[12] Das Motto ›vielen vieles bieten‹ und der Vorteil gegenüber anderen Unterhaltungseinrichtungen, jederzeitig zugänglich zu sein, sprachen wohl weit eher für die Beibehaltung des erfolgreichen Programmaufbaus.

Auch wenn die Autorin vergleichsweise viele Zitate heranzieht, mit denen die Anwesenheit von Kindern im Saal belegt werden kann, so ist doch die Schlußfolgerung, daß es vor allem »Kinder und Jugendliche waren, denen das frühe Kino – und dies fast weltweit – seinen Aufstieg verdankte«,[13] überzogen. Daß die Rolle von Kindern und Jugendlichen als frühes Kinopublikum bislang eher vernachlässigt und unterschätzt worden ist, steht außer Zweifel. Doch die Quellenlage für die Zeit vor 1910 scheint mir zu dürftig, um derartige kausale Zusammenhänge zu belegen. Hinzu kommt, daß viele Zitate der literarischen Intelligenz oder Pädagogen zuzuordnen sind, deren Aussagen mit Blick auf ihren »bildungsbürgerlichen Hintergrund« und ihre Interessen zu relativieren wären. Auch die Beziehung zwischen narrativer Linearität und attraktionellen Aspekten ist im Kino der frühen zehner Jahre zu komplex, als daß sie sich auf den Gegensatz von Kurz- und Langfilmen und damit auf die Rezeptionsmuster von Kindern und Erwachsenen reduzieren ließe. Wollte man wirklich behaupten, daß z.B. die französische Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg, die ja in Deutschland gerade den Kurzfilmmarkt beherrschte, vor allem auf ein Kinderpublikum abzielte?

Diese Kritik – zumal es sich letztlich um einen eher marginalen Aspekt der Untersuchung handelt – soll die Leistung der Autorin bei der Darstellung des frühen Filmvertriebs in Deutschland jedoch keinesfalls schmälern. *Frühe deutsche Kinematographie* kann vorbehaltlos als Standardwerk begrüßt werden, auf das die deutsche Filmgeschichtsschreibung leider sehr lange warten mußte. Es gehört (trotz des stattlichen Preises) in jede (auch private) Filmbibliothek.

1 Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1994, 367 S., ill., DM 78.-.

2 Corinna Müller, »Emergence of the Feature Film in Germany Between 1910 and 1911« / »Le origini del lungometraggio nel cinema tedesco, 1910-1911« in Paolo Cherchi Usai / Lorenzo Codelli (Hg.), *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920 / Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1990, S. 94-113.

3 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Denoël, Paris, 1973, Bd. 2, Kap. 27.

4 Ebenda, S. 446.

5 Ebenda, S. 511.

6 Ebenda, Kap. 31, sowie Bd. 3, Kap. 1.

7 Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, S. 246, Anm. 45.

8 Amerika wird kurz gestreift, wobei auch hier leider nicht dem aktuellen Stand der Historiographie Rechnung getragen wird. Es fehlen in diesem Zusammenhang bedeutende Werke wie z.B. Charles Musser, *The Emergence of Cinema: the American Screen to 1907*, Scribner's, New York 1990; Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema 1907-1915*, Scribner's, New York 1990; Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*, BFI, London 1985; oder Lary May, *Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, Oxford University Press, New York, Oxford 1980.

9 Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, S. 199.

10 Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main 1990.

11 Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, S. 192.

12 Vgl. hierzu die zahlreichen Arbeiten von André Gaudreault und Tom Gunning, die diesen Begriff eingeführt haben, den Corinna Müller irrtümlich Charles Musser zuschreibt.

13 Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, S. 193.

Domitor-Kongreß 1996: Pathé Frères

Im Dezember 1996 wird der 4. Internationale Domitor-Kongreß in Paris stattfinden, der einer der wichtigsten frühen Filmfirmen, Pathé Frères, gewidmet ist. Zur Vorbereitung wurden vom 12.-14. Juni 1995 drei Sichtungstage in den Räumen der Cinémathèque française veranstaltet. Diese Tatsache allein ist schon eine besondere Erwähnung wert: Noch vor kurzem wäre eine solche Zusammenarbeit zwischen der Cinémathèque française und der internationalen Forschergemeinde kaum denkbar gewesen. Daß diese in Europa so wichtige Institution sich zunehmend der Forschung öffnet (auch die Publikation der Zeitschrift *Cinémathèque* und die Vortragsreihen im Rahmen des »Collège de l'histoire de l'art cinématographique« zeugen von dieser neuen Politik, für die vor allem der Direktor, Dominique Païni, verantwortlich ist), hat hoffentlich Signalwirkung auch für andere Archive.

Während der drei Sichtungstage wurden etwa 130 Filme aus der Periode zwischen 1901 und 1914 präsentiert, vor allem Komödien, Kostümdramen, Feerien, Melodramen sowie einige dokumentarische Aufnahmen. Wichtigen Pathé-Regisseuren wie Ferdinand Zecca, Segundo de Chomon, Albert Capellani, Camille de Morlhon und Alfred Machin waren jeweils eigene Programmschwerpunkte gewidmet. Alle Filme kamen aus der Sammlung der Cinémathèque française. Die Bildqualität der Kopien war fast durchwegs ausgezeichnet, da offenbar viele direkt von den Produktionsnegativen gezogen waren. Allerdings handelte es sich dann meistens nur um präserviertes Material, die einzelnen Szenen waren bisweilen einfach in der Reihenfolge der Drehorte montiert, bei der Mehrzahl der Filme fehlten die Zwischentitel. Dies kontrastierte ein wenig mit der ansonsten perfekten Organisation und sorgte bei vielen der anwesenden Forscher aus Europa und den USA für etwas Verwirrung. So gesehen, gewährten die Domitor-Sichtungen vor allem einen Blick in die Schatzkammern der Cinémathèque française, und es bleibt zu hoffen, daß man anläßlich des Kongresses 1996 einige der Filme in wirklich restaurierten Fassungen wiedersehen wird.

FK

Die Redaktion hat erhalten

Auguste und Louis Lumière, *Correspondances 1890-1953*, hrsg. von Jacques Rittaud-Hutinet in Zusammenarbeit mit Yvelise Dentzer, Cahiers du Cinéma, Paris 1994, 398 S., ill. (180 FF).
An die 300 Briefe der Brüder Lumière aus ihrer wissenschaftlichen, geschäftlichen und privaten Korrespondenz sowie weit über 100 Briefe ihrer Partner. Mehr als ein Drittel der hier publizierten Korrespondenz stammt aus den Jahren 1895 und 1896.

Suresh Chabria (Hg.), *Light of Asia. Indian Silent Cinema 1912-1934*, Le Giornate del Cinema Muto/National Film Archive of India, Pordenone 1994, 235 S., ill.
Katalog zur Retrospektive indischer Stummfilme im Rahmen der Giornate del Cinema Muto in Pordenone, 1994. Mit einem Aufsatz von Suresh Chabria, einer Präsentation der in Pordenone gezeigten Filme und einer filmographischen Übersicht zur indischen Stummfilmproduktion.

Karel Dibbets und Bert Hogenkamp (Hg.), *Film and the First World War*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995, 264 S., ill.
Auswahl von Vorträgen, die auf der 15th Conference of the International Association for Media and History (IAMHIST), in Amsterdam (5.-11. Juli 1993) präsentiert wurden.

Daan Hertogs und Nico de Klerk (Hg.), *Nonfiction from the Teens*, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1994, 82 S., ill.
Diskussionsprotokolle des 1994 Amsterdam Workshop.

Eric de Kuyper, Alfred Machin. Cinéaste/Film-maker, Cinémathèque Royale de Belgique, Brüssel 1995, 271 S., ill. (französisch und englisch).
Der Band ist zur von Il cinema ritrovato, Bologna, im Juni 1995 veranstalteten Retrospektive von 37 restaurierten Filmen des Pathé-Regisseurs erschienen. Neben einer biographischen Einführung von Marianne Thys und der von Sabine Lenk erarbeiteten Filmographie besteht der Hauptteil des Buchs aus Eric de Kuypers Essay »Images et imaginaire d'Alfred Machin«.

Vittorio Martinelli, *Il dolce sorriso di Maria Jacobini*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Rom 1994, 91 S., ill.
Biographischer Aufsatz zu der italienischen Filmschauspielerin Maria Jacobini, mit einer Filmographie.

Helga Belach und Wolfgang Jacobsen, *Slapstick & Co. Frühe Filmkomödien*, Stiftung Deutsche Kinemathek/Argon Verlag, Berlin 1995, 123 S., ill. (deutsch und englisch) (DM 28).
Aufsätze von Thomas Brandlmeier, Frieda Grafe und Paolo Cherchi Usai.

Stiftung Deutsche Kinemathek/Goethe Institut (Hg.), *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe deutsche Stummfilme*, Henschel, Berlin 1995, 79 S., ill. (deutsch und englisch) (DM 24,80).
Beschreibungen von 17 deutschen Filmen der zehner Jahre aus der Sammlung Desmet des Nederlands Filmmuseum, mit Aufsätzen von Eric de Kuyper, Emmy de Groot/Frank van der Maden, Daniela Sannwald und Lothar Schwab.

Eric Le Roy und Laurent Billia (Hg.), *Eclair. Un siècle de cinéma à Epinay-sur Seine*, Calmann-Lévy, Paris 1995, 207 S., ill. (280 FF).
Aufsätze zur Geschichte der Firma Eclair 1907-1995.

Monique Sicard, *L'année 1895. L'image écartelée entre voir et savoir*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, Collection les Empêcheurs de penser en rond 1995, 138 S. (74 FF).
Essay zum Status optischer Geräte in der Wissenschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Fotografie, Chronophotographie, Röntgenbilder, Film usw.

Thierry Lefebvre, *Guide du musée du cinéma Henri Langlois*, Maeght, Paris 1995, 163 S., ill.
Reichhaltig illustrierter Führer durch die Sammlung der Cinémathèque française im Musée du cinéma Henri Langlois unter Berücksichtigung der neueren filmhistorischen Forschung.

Paolo Cherchi Usai, *Burning Passions. An Introduction to the Study of Silent Cinema*, BFI, London 1994, 119 S., ill.
Englische Ausgabe des erstmals 1991 auf italienisch unter dem Titel *Una passione infiammabile* erschienenen Bandes. Vgl. die Besprechung von Sabine Lenk, *KINtop 1*, S. 134-135.

1895 (Paris), Nr. 17, Dezember 1994, 172 S., ill. (100 FF).
Aufsätze u.a. zu der Filmsammlung des Dr. Doyen, zum Kino in Carcassonne um die Jahrhundertwende und zur Darstellung des Ersten Weltkriegs in französischen Aktualitätenfilmen.

Film History, Vol. 6, Nr. 2, Sommer 1994
Themenheft *Exhibition*. Beiträge u.a. über Filmreisen der Brüder Krzeminski nach der Jahrhundertwende und über Wanderkinematographen auf belgischen Jahrmärkten.

Film History, Vol. 6, Nr. 4, Winter 1994.
Themenheft *Audiences*. Beiträge u.a. zur Weltausstellung 1904 in St. Louis, zum Geschmack des wilhelminischen Kinopublikums und zu Erich von Stroheim.

Film History, Vol. 7, No. 1, Frühling 1995.
Themenheft *Asian Cinema*. Beitrag u.a. über die *Kinemacolor*-Produktionen der japanischen Tenkatsu Company.

Film History, Vol. 7, No 2, Sommer 1995.
Early Cinema: An Outline Chronology, herausgegeben von Deac Rossell.
Weltweit von Rossell recherchierte und zusammengestellte Daten zu den ersten Filmvorführungen bis einschließlich 1896 – eine Forschungsarbeit, die der Filmgeschichtsschreibung Impulse geben wird.

Archivos de la Filmoteca (Valencia), Nr. 20, Juni 1995, 169 S., ill. (1000 PTS).
Mit u.a. einem Themenschwerpunkt zur Restauration von Giovanni Pastrones CABIRIA.

Griffithiana, Nr. 50, Mai 1994, 212 S., ill. (italienisch und englisch) (35000 Lire).
Themenheft zum Jahr 1913.

Griffithiana, Nr. 51/52, Oktober 1994 (italienisch und englisch).
Themenheft zu amerikanischen Komikern, darin *American Comedy Series. Filmographies 1914-1930*, zusammengestellt von Karel Čáslavský.

Génériques (Lyon), Nr.1, Winter 1995, 95 S., ill. (75 FF).
Beiträge zum frühen Kino: Aurelio de los Reyes, »Quand l'histoire se met en scène. Pancho Villa fait du cinéma«; Lauren Veray, »Dernières nouvelles du front. La guerre de 14-18 à travers les actualités cinématographiques«.

Génériques (Lyon), Nr. 2, Frühling/Sommer 1995, 95 S., ill. (75 FF).
Beiträge zu Lumière und zu Griffith: André Gardies, »L'oeil était dans le monde. L'émergence du point de vue«; N. Foucher, E. Gonon, »Atlas des sites Lumière«; Jacques Gerstenkorn et al., »Petit abécédaire illustré. Retour sur les vues Lumière«; Jean Gruault, »Les petits chiens de Mae Marsh. Eloge d'ELDERBUSH GULCH«.

Cinémathèque, Nr. 6, Herbst 1994, 212 S., ill. (135 FF).
Beitrag zur Vorgeschichte des Films von Michel Frizot, »Revoir le panorama ou les yeux ont aussi des pieds«.

Cinémathèque, Nr. 7, Frühjahr 1995, 155 S., ill. (135 FF).
Beitrag zum frühen Kino von Francis Ramirez und Christian Rolot, »Guillaume Appolinaire et le désir de cinéma«.
Ausführliche Besprechung der *Correspondances 1890-1953* der Brüder Lumière von Roland Cosandey.

Die Autorinnen und Autoren

John Barnes hat mit seinem Bruder William eine der bedeutendsten kinogeschichtlichen Privatsammlungen aufgebaut, die bis vor kurzem im Barnes Museum of St Ives, Cornwall, zu sehen war. Er ist Autor eines fünfbändigen Werks zur frühen englischen Kinogeschichte; der letzte Band, *Cinema 1900*, ist im Druck.

Livio Belloï arbeitet am FNRS, Universität Lüttich.

Viktor Belyakov ist Produzent und Regisseur von Dokumentarfilmen und berät die Museen des Kreml in Filmfragen.

Jörg Bochow ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft/Kulturelle Kommunikation der Humboldt-Universität, Berlin.

Stephen Bottomore forscht unter anderem über die Auswirkungen des frühen Kinos auf Kultur und Gesellschaft. Er arbeitet als Regisseur von Fernsehdokumentationen in London.

Roland Cosandey ist Filmhistoriker und unterrichtet an der Ecole cantonale d'art in Lausanne.

Elena Dagrada lehrt Filmwissenschaft an der Universität Bordeaux III.

Tony Fletcher lebt als Filmhistoriker in London und ist dem Cinema Museum verbunden. Sein Forschungsschwerpunkt ist die Frühzeit des englischen Kinos.

Tom Gunning lehrt Film an der Northwestern University in Evanston (Illinois, USA).

Frank Kessler unterrichtet als Dozent am Institut für Film en Opvoeringskunsten der Katholieke Universiteit Nijmegen (Niederlande).

Sabine Lenk arbeitet als Projektbeauftragte für die Cinémathèque francaise (Paris).

Martin Loiperdinger ist Stellvertretender Leiter des Deutschen Instituts für Filmkunde (Frankfurt am Main).

Deac Rossell, Kinomacher und Filmhistoriker, lebt in London; zur Zeit erforscht er die ersten Filmvorführungen vor der Jahrhundertwende.

Rainer Rother leitet das Zeughaus-Kino des Deutschen Historischen Museums (Berlin).

Tjitte de Vries, Journalist und Filmhistoriker, lebt in Rotterdam.

Ludwig Vogl-Bienek ist wissenschaftlicher Leiter des Instituts für Historische Projektionskunst (Frankfurt am Main) und führt Laterna-magica-Schauen mit Karin Bienek auf.