

KINTOP

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

5 Aufführungsgeschichten

Nickelodeon

Kino vor Hollywood

Lumières Lokomotive

Gründungsmythos eines neuen Mediums

Kino im Stimmbruch

Filmerklärer und Geräuschemacher

Benshi

Erzählkunst im Kino Japans

»Die Erziehung des Publikums«

Vorgeschichte des Weimarer Kinos

Bewahren und Zeigen

Frühe Filme für Zuschauer von heute

Stroemfeld/Roter Stern

KINtop 5

KINtop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

herausgegeben von

Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

KINtop 5

Aufführungsgeschichten

Stroemfeld / Roter Stern

KINtop 5

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

Herausgeber und Redaktion: Frank Kessler (Nijmegen), Sabine Lenk (Brüssel)
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

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

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Aufführungsgeschichten – Basel ; Frankfurt am Main:

Stroemfeld/Roter Stern. 1996

(KINtop ; 5)

ISBN 3-87877-785-X

NE: GT

KINtop 5

Aufführungsgeschichten

Copyright © 1996

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, Frankfurt am Main

KINtop 6 erscheint im Frühjahr 1997 mit dem Themen-Schwerpunkt »Aktualitäten«

Für Fotos und Illustrationen danken Herausgeber und Verlag:

Association Frères Lumière (12); British Library (1); Denise Böhm-Girel (2); Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt am Main (2); Hiroshi Komatsu (1); Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone (1); Mariann Lewinsky (1); Paul Meier-Kern (1); Staatliche Landesbildstelle Hamburg (1); The Cinema Museum, London (2).

Alle übrigen Illustrationen: Archiv KINtop.

Inhalt

Editorial 7

Charles Musser
Die Nickelodeon-Ära beginnt
Zur Herausbildung der Rahmenbedingungen für den
Repräsentationsmodus Hollywoods 13

Martin Loiperdinger
Lumières ANKUNFT DES ZUGS
Gründungsmythos eines neuen Mediums 37

Thierry Lefebvre
Flimmerndes Licht
Zur Geschichte der Filmwahrnehmung im frühen Kino 71

Jean Châteauevert
Das Kino im Stimmbruch 81

Kinotheater und Kinopersonal in Indien (1913) 96

Hiroshi Komatsu, Frances Loden
Meister des stummen Bildes: Die Position des Benshi im japanischen Kino
Mit einer Vorbemerkung von Mariann Lewinsky 99

Vom Kino in Japan. Von Heinrich Greter (1914) 115

Livio Belloi
»Vielen Dank und auf Wiedersehen«
Mitteilungen an das Publikum in den Kinoprogrammen der Frühzeit 117

Heide Schlüpmann
»Die Erziehung des Publikums« - auch eine Vorgeschichte
des Weimarer Kinos 133

Kinematograph und Alkohol. Eine Berliner Studie (1908) 147

Dominique Païni
Der frühe Film zwischen Bühne und Zufall 150

Frank Roumen
Die neue Kinemathek
Ein anderer Ort, ein anderes Publikum, eine andere Zeit 155

Sabine Lenk
Filmverrückt oder Wie es wirklich im Kino zugeht
Kurzfilmographie zum Thema »Das Kino auf der Stummfilmleinwand« 161



Denise Böhm-Girel
Constant Girel, Lumière-Operateur in Deutschland (1896) 171

Frank Gray, Tjitte de Vries, Geoffrey Donaldson, Anthony Slide
Arthur Melbourne-Cooper: Discussion Continued 177

Michael Wedel
Frühes Kino und modernes Leben 191

Sabine Lenk
Kino in der Lichterstadt 198

KD Wolff
Kafka geht ins Kino 201

Ludwig Vogl-Bienek
Die spannende Geschichte eines alten Kurbelkastens und das Gezänk
alter Männer 203

Frank Kessler
Zur Theorie des Lichtspiels 207

Gill Branston, Roberta E. Pearson
»Moving Performance: The British experience of early cinema« 210

Buch- und Zeitschriftenhinweise 213

Die Autorinnen und Autoren 216

Editorial

Aus unserer Alltagserfahrung wissen wir, daß der Vorschlag »wollen wir ins Kino gehen?« sofort die Gegenfrage »in welchen Film denn?« provoziert. Unter dem Ausdruck »Kino« wird heute ganz selbstverständlich ein Programm verstanden, das aus einem langen Film besteht. Als Vorprogramm ist ein halbstündiger Werbefilmblock zu ertragen. Früher gab's noch die Wochenschau und einen »wertvollen« Kulturfilm, bevor dann der »Hauptfilm« losging, die Gegenleistung für das bezahlte Eintrittsgeld. »Kino« im Sinne des Standards »abendfüllender Spielfilm mit Vorprogramm« ist schon seit dem Ende des Ersten Weltkriegs die Norm des Filmprogramms in den Kinos. Davor gab es, immerhin zwanzig Jahre lang, etwas völlig anderes: das *frühe Kino*, dem unsere beiden Reihen *KINtop Jahrbuch* und *KINtop Schriften* gewidmet sind.

Dem Publikum des frühen Kinos wurde ein bunt gemischtes Nummernprogramm aus Kurzfilmen der verschiedensten Genres offeriert. Außer der noch bis Ende der zwanziger Jahre üblichen Begleitung der Filme mit Grammophon oder *live*-Musik unterstützten Geräuschemacher, vor allem aber Kino-Erklärer die oft lebhaft Interaktion zwischen Leinwand und Publikum. Häufig wurden auch noch Speisen und Getränke angeboten. Die Stätten dieses Vergnügens hießen in Amerika Nickelodeons, in Deutschland sagte man vornehm Kinematograph, umgangssprachlich *der Kino* oder, vor allem in Berlin, der Kintopp (je nach Laune mit einem oder zwei »P«, mit oder ohne »E« geschrieben).

Zahlreiche Schilderungen aus der Feder namhafter deutscher Literaten und Publizisten berichten über Besuche im Kintopp. In den letzten zwanzig Jahren wurde eine Reihe dieser Texte in Anthologien zusammengestellt und neu ediert. Die Filmgeschichtsschreibung in Deutschland hat Studien zur regionalen und lokalen Kinogeschichte beige-steuert: Emsig wurden Daten zu Abspielstätten recherchiert und Fotos von gähnend leeren Vorführsälen gesammelt. Was sich in diesen Sälen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs alles abgespielt hat, wenn sie voll mit Zuschauerinnen und Zuschauern waren, darüber erfahren wir sehr wenig oder nichts. Zu diesem Defizit trägt bei, daß die überlieferten lokalen Quellen nur ganz selten direkt dazu Auskunft geben.

Die Neugier und der Wunsch, mehr über die Aufführungsgeschichte des frühen Kinos zu erfahren und weiterzugeben, hat die Redaktion dazu bewogen, diese Ausgabe von *KINtop* den Ereignissen im Zuschauerraum zu widmen, d.h. Aufführungsgestaltung, Programmaufbau und Publikumsreaktionen zum Thema zu machen und das theoretische Potential dieser Schwerpunktset-

zung für die Mediengeschichte der frühen Kinematographie zu erkunden. Die Redaktion ist sich dabei bewußt, daß dieser Band wiederum nicht mehr liefern kann als einige Bausteine, die vorhandenes Wissen ergänzen und zu weiterer Forschung anregen – in der Hoffnung, daß dazu vielleicht schon bald aussagekräftige und gesicherte Erkenntnisse erarbeitet werden können.

Wir eröffnen den Band mit der Übersetzung eines mittlerweile klassischen Textes von Charles Musser, der in der Filmauswertung den treibenden Faktor für die Entwicklung des neuen Mediums zur Freizeitindustrie sieht. Nicht in der Produktion, sondern im radikalen Wandel der Aufführungspraxis liegen demnach die Ursprünge des *one-reeler*, des gängigen Filmformats der amerikanischen Nickelodeon-Ära. Musser plädiert für eine auswertungsorientierte Historiographie des frühen Kinos, die ihr Augenmerk auf das Interaktionsfeld von Zuschauern und Filmen richtet und die Geschichte der Aufführungspraktiken der Auswerter schreibt.

Die ersten Filmvorführungen von Lokomotiven, die auf die Kamera zu fahren, haben angeblich Panikreaktionen im Publikum bewirkt. Martin Loiperdinger untersucht diesen Gründungsmythos des neuen Mediums. Dabei erweist sich Lumières ANKUNFT DES ZUGS, rückblickend gern als Vorwegnahme des *Direct Cinema* gefeiert, ganz im Gegenteil als Resultat einer sorgfältigen Inszenierung.

Thierry Lefebvre geht den Spuren einer nach dem Besuch von Filmvorführungen auftretenden Augenkrankheit nach, die französische Ärzte *cinématophthalmie* getauft haben, und schlägt eine physiologische Geschichte des frühen Kinos vor. Manchem Kintopp-Besucher schmerzte wohl auch der Kopf: Die Handlung der vorgeführten Filme wurde häufig nicht verstanden. Jean Châteauevert beschreibt die vielfältigen Aufgaben des Kino-Erklärers, eines ausgestorbenen Berufs, der nicht nur für das rechte Verständnis der Filme, sondern auch für zusätzliche *live*-Unterhaltung zu sorgen hatte. Wie Hiroshi Komatsu und Frances Loden zeigen, bildete sich in Japan mit dem Benshi-Kino rasch eine eigentümliche Erzählkunst heraus: Im Mittelpunkt der Aufführung stand der Benshi. Die projizierten Filme benutzte dieser Sprechkünstler als Requisit seiner *live*-Darbietung.

Die beiden folgenden Beiträge befassen sich mit der Konstitution und Disziplinierung des Publikums während der Aufführung: Livio Belloi präsentiert verschiedene Praktiken, die das Publikum des frühen Kinos von der Leinwand aus direkt adressieren, um ihm zum Beispiel das Ende des Nummernprogramms zu signalisieren und es zum Verlassen der Stätte des Vergnügens zu bewegen. Heide Schlüpmann verfolgt, wie während des Ersten Weltkriegs in den Kinos Moralität (ein)geübt wird: durch verstärkte Bemühungen um den »Knigge« des Betragens im dunklen Vorführsaal, mehr noch durch lange Spielfilme, die über die minutiös vorgeplante Studioproduktion von Filmstil und Filmform die Erlebnisfähigkeit des Publikums ästhetisch reduzieren aufs »Miterleben«.

Das frühe Kino war *anders*, seine Aufführungsgeschichte ist schwierig zu rekonstruieren. Die Präsentation der Filme aus dieser Zeit stellt Film Museen und Filmarchive vor eine Reihe von Problemen, die unterschiedlich angegangen werden. Dominique Païni reflektiert seine Erfahrungen, die er als Direktor bei der Sichtung der frühen Filmsammlungen der Cinémathèque française gemacht hat. Frank Roumen berichtet über die Programmierungskonzepte, mit denen das Nederlands Filmmuseum neue Zuschauerkreise für das frühe Kino gewonnen hat. Wir hoffen, daß wir zu Fragen der aktuellen Präsentation des frühen Kinos heute auch in den kommenden Ausgaben von *KINtop* Beiträge aus der Arbeit der Film Museen und Kinematheken publizieren können. Als praktische Anregung für »Filmverrückte« ist die Filmographie zum Kino im stummen Film von Sabine Lenk gedacht.

Die ersten Filmvorführungen hierzulande vor hundert Jahren werden von der Öffentlichkeit kaum beachtet. Mit einem Beitrag von Denise Böhm-Girel über ihren Vater, Constant Girel, erinnern wir an den einzigen Kameramann der Gebrüder Lumière, der Zeugnisse von seinem Deutschland-Aufenthalt im Jahr 1896 hinterlassen hat. Schließlich wird die Debatte über Arthur Melbourne-Cooper weitergeführt und mit einem Vorschlag von Anthony Slide, soweit es *KINtop* betrifft, zunächst einmal auch beendet. Buchbesprechungen und ein Kongreßbericht über »Moving Performance« aus Bristol beschließen den Band.

Für die nächste Ausgabe von *KINtop*, die bereits im Frühjahr 1997 erscheinen wird, haben wir uns das Schwerpunktthema »Aktualitäten« vorgenommen.

Für ihre Hilfe beim Zustandekommen dieser *KINtop*-Ausgabe bedanken wir uns bei Michelle Aubert, Ansje van Beusekom, Stephen Bottomore, Roland Cosandey, André Gaudreault, Ronald Grant, Martin Humphries, Livio Jacob, Mariann Lewinsky, Paul Meier-Kern, Piera Patat, Deac Rossell, Brigitte Schulze, Gerhard Ullmann. Für die Abdruckgenehmigung von Illustrationen danken wir der Association frères Lumière (Bois d'Arcy), dem Cinema Museum (London) und der Cineteca del Friuli (Gemona). Bei der Redaktion von *IRIS* möchten wir uns für das Entgegenkommen bedanken, das uns erlaubt, zwei Beiträge aus der nächsten *IRIS*-Ausgabe (die ganz dem Thema »Kino-Erklärer« gewidmet ist) in deutscher Übersetzung vorab zu veröffentlichen. Last but not least sagen wir den Autorinnen und Autoren unseren Dank, die alle ihre Beiträge unentgeltlich verfaßt haben.

Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

David Wark Griffith



THOSE AWFUL HATS



THOSE AWFUL HATS

*LADIES WILL PLEASE
REMOVE THEIR HATS*





Vints Palace, England, um 1910. © The Cinema Museum, London.

Die Nickelodeon-Ära beginnt

Zur Herausbildung der Rahmenbedingungen für den Repräsentationsmodus Hollywoods¹

Für die Institution des amerikanischen Kinos war das Jahr 1907 ein Dreh- und Angelpunkt. Krisen und fundamentale Veränderungen waren auf fast allen Ebenen der Filmindustrie im Gange. Produktionsmodus und Repräsentationsmodus durchliefen Transformationsprozesse, die sich wechselseitig als äußerst wichtig herausstellten. Kurz gesagt: Dieser Beitrag versucht herauszuarbeiten, wie und warum das Kino den Schritt von *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* zu *THE LONELY VILLA* gegangen ist.

Dialektisch betrachtet, muß ein angemessenes historisches Modell die Wechselbeziehungen zwischen Produktionsmodus und Repräsentationsmodus des Kinos erfassen. Der Produktionsmodus umfaßt im Falle des Kinos drei essentielle Praktiken bzw. handelnde Gruppen: Filmherstellung, Filmauswertung und Filmrezeption (die Produktionsgesellschaften, die Schausteller und die Zuschauer). Während der Modus der Filmherstellung für die Filme zuständig ist, lassen sich diese selbst nur im Wandel ihrer Rahmenbedingungen verstehen, die zusätzliche Elemente miteinschließen: einmal den Auswertungsmodus, der das Verhältnis des Schaustellers zu den von den Produktionsfirmen hergestellten Filmen betrifft und die Art und Weise, wie er die Filme präsentiert; zum andern den Akzeptanzmodus, der das Verhältnis der Zuschauer zu den gezeigten Filmen und ihre Strategien umschreibt, sie zu verstehen und Vergnügen an ihnen zu finden. Dieser Produktionsmodus des Kinos, modifiziert durch weitere sozio-ökonomische und kulturelle Faktoren, determiniert die Rahmenbedingungen für mögliche Repräsentationsstrategien, und diese bestimmen ihrerseits den Produktionsmodus des Kinos.²

Ein kurzer Überblick über die ersten zehn Jahre des amerikanischen Kinos mag hilfreich sein. Nach einer kurzen Periode, in der die »lebenden Photographien« eine Neuigkeit waren, wurde es in den späten neunziger Jahren üblich, daß Auswerter die aus nur einer Einstellung bestehenden Filme von den Herstellern kauften und diese zu einem Nummernprogramm zusammenstellten, oft begleitet von einer Erzählung, von Musik sowie Geräuscheffekten. In den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende gewannen die Produktionsgesellschaften zunehmend die Kontrolle über die Programmierung (*editorial control*), was in gewisser Hinsicht mit der wachsenden Beliebtheit von *story*-Filmen zusammenfiel.³ Ende 1904 waren zwei weitere Entwicklungsschritte abgeschlossen: Zum einen waren sogenannte *features*, Filme mit Schauspielern

von einer halben bis ganzen Spulenlänge, zum vorherrschenden Produkt der Filmindustrie geworden. Das heißt nicht, daß mehr inszenierte Filme als Aktualitäten gedreht wurden, aber die Gewinne der Produktionsgesellschaften beruhten grundsätzlich auf dem Verkauf der längeren fiktionalen Filme.⁴ Zum ändern wurde eine Spule Film zum Standardformat des Warenangebots der Filmindustrie. Vorher hatten Abspielunternehmen wie Biograph, American Vitagraph und Percival Waters' Kinetograph Company an Varieté-Theater einen Vorführservice vermietet, der aus einem Projektor, einem Operateur und einer Spule Film bestand. Ende 1903 bemerkte man bei Waters, daß der Ablauf der Vorführung recht einfach geworden war: Man begann damit, Theaterelektriker in der Handhabung eines Projektors auszubilden und an die entsprechenden Varieté-Bühnen nur noch eine Spule Film, zu einem niedrigeren Preis, zu vermieten.⁵ Dies war ein Grund, warum die Kette der Keith-Theater ab Herbst 1904 nicht mehr mit Biograph, sondern mit Waters zusammenarbeitete. Bisherige Auswerter wurden jetzt Vermieter oder Tauschstelle von Filmen, während die Theater nun zu Auswertern wurden. Vitagraph und andere Vorführdienste folgten diesem Beispiel: So waren Anfang 1905 die notwendigen Voraussetzungen für die Nickelodeon-Ära gegeben.

Die Nickelodeon-Ära erforderte eine gewisse Anzahl von Abspielstätten, die in erster Linie Filme zeigten (sogenannte *store-front*-Theater); außerdem eine jederzeit austauschbare Standardware (die Spule Film) sowie genügend Abwechslung in der Versorgung der Theater mit dieser Standardware (eine gewisse Anzahl neuer fiktionaler »Programmschlager«). Der Beginn dieser Ära übte jedoch wenig Einfluß auf die Filmproduktionsraten und den Repräsentationsmodus aus – zumindest bei den Gesellschaften Edison, Biograph und Lubin. Im Vergleich zu 1905 ging bei Edison die Zahl der fiktionalen *features* 1906 und im ersten Halbjahr 1907 faktisch zurück. Die 1906 von Edwin Porter verantworteten Edison-Filme wurden zwar gediegener und raffinierter, hielten sich aber im Rahmen des Repräsentationssystems, das in den Jahren zuvor aufgebaut worden war. Sehr schnell erkannten nur Vitagraph und Pathé die Implikationen der Nickelodeon-Ära. Vitagraph stieg im Herbst 1905 in Filmproduktion und -verkauf ein, und beide Gesellschaften konnten die Anzahl der bei ihnen gedrehten Filme rasch steigern. Bald tat sich eine Kluft auf zwischen Produktionsmodus und Repräsentationsmodus auf der einen Seite sowie dem Auswertungsmodus und dem Distributionssystem auf der anderen. Die Filmherstellung blieb eine handwerkliche Industrie, während die Auswertung eine Form der Massenproduktion geworden war. Dieser Widerspruch wurde zunächst durch den Erfolg und die rapide Ausbreitung der Nickel-Theater verdeckt. Wenn die Edison Company 1904 von *HOW A FRENCH NOBLEMAN GOT A WIFE THROUGH THE NEW YORK HERALD* »PERSONAL« COLUMNS 71 Kopien verkaufte, so verkaufte sie 1906 von *DREAMS OF A RAREBIT FIEND* 182 Kopien. Ein derartiges Wachstum schien zunächst die bestehenden Methoden der Filmherstellung zu bestätigen.

In dieser Situation, die bis etwa Mitte 1907 anhielt, dominierte der frühe oder »Prä-Griffith«-Repräsentationsmodus die Filmindustrie. Die Filme dieser Periode waren nicht-linear. Die narrative Konstruktion von *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* oder *THE GREAT TRAIN ROBBERY* mit ihrem überlappenden Handlungsverlauf und dem Zurückspringen auf zeitlich vorhergehende Handlungsabschnitte wurde beibehalten, wenn auch selten in so extremen Formen (vgl. *WANTED, A DOG* von Biograph, oder *Edisons LOST IN THE ALPS* (1907)). Die Spannungen zwischen Szenen, die einerseits als in sich geschlossenes Ganzes begriffen wurden, und ihrem Potential als Teil einer komplexeren Sequenz andererseits bieten eine Teilerklärung für diese narrativen Strukturen. Allgemein bewegte sich das frühe Kino von dem ersten Extrem zum zweiten – allerdings wurde dieser Widerspruch nicht überwunden, bevor die Grundlagen für Hollywoods Repräsentationsmodus vorhanden waren.

Der Akzeptanz- bzw. Rezeptionsmodus blieb von 1898 bis Mitte 1907 im Grunde unverändert. Die Strategien, Filmerzählungen fürs Publikum verständlich zu machen, betrafen drei komplementäre und voneinander abhängige Instanzen, die mit dem Zuschauer, dem Auswerter und dem Film selbst zu tun haben.

Das Vorwissen des Publikums

Wenn Filme auf allgemein bekannten Geschichten, Comic Strips oder beliebten Songs basierten, so war eine andere Beziehung zwischen dem Publikum und dem Kulturgegenstand gegeben als bei den meisten zeitgenössischen Theaterstücken und literarischen Werken, die kein Vorwissen des Publikums über den Plot der Handlung, die Rollen etc. unterstellten. *Porters NIGHT BEFORE CHRISTMAS* (Dezember 1905) »lehnt sich eng an die althergebrachte Weihnachtslegende von Clement Clarke Moore an und wird sicher jeden ansprechen, ob alt oder jung«. ⁶ Biograph wie Edison machten Filme, die auf dem Hit »Everybody Works But Father« basierten, den Lew Dockstader 1905 zu einem beliebten Song gemacht hatte. *Porters WAITING AT THE CHURCH* (Juli 1906) unterstellte, daß der Zuschauer mit dem Liedtext des von Fred W. Leigh geschriebenen und durch die Sängerin Vesta Victoria bekannt gewordenen Hits »Waiting at the Church« vertraut war. Porter hat diesen Song nicht einfach nur illustriert: Zwischen dem Liedtext und der Erzählung des Films besteht vielmehr eine Diskrepanz, die für den Witz des Films essentiell ist.

THE »TEDDY« BEARS (Februar 1907), einer von Porters Lieblingsfilmen, spielte mit dem Vorwissen des Publikums auf besonders raffinierte Weise und zeigte Porter als Meister eines Repräsentationsmodus, der am Zerbrechen war. Das Nebeneinander von zwei unterschiedlichen Bezügen war ein wichtiger Faktor für den Witz und Erfolg dieses Films. Er beginnt als *Adaptation von Goldilocks and the Three Bears* und wirkt mit seinen lebensgroßen Teddybären

über die ersten zwei Drittel wie ein Märchenfilm für Kinder. Plötzlich wechselt die Szene vom Studio ins Freie, die Stimmung schlägt um und die Bezüge ändern sich: Die Bären jagen Goldilocks über eine Schneelandschaft, bis ein Jäger, Teddy Roosevelt, interveniert, die beiden ausgewachsenen Verfolger tötet und das Bärenbaby fängt. Das plötzliche Erscheinen von »Teddy« beruhte auf einem allgemein bekannten Vorfall: Bei einem Jagdunternehmen in Mississippi im November 1902 hatte sich Präsident Roosevelt geweigert, ein Bärenjunges zu schießen. Morris Michtom, ein russischer Einwanderer, der einen kleinen Spielzeugladen betrieb und schließlich die Ideal Toy Corporation ins Leben rufen sollte, fing kurz danach mit Herstellung und Verkauf von »Teddybären« an – einer Plüschversion des verschonten Jungtiers. Die Neuheit wurde 1906/07 zur großen Mode, als pro Woche tausende von Teddybären verkauft wurden und ein Musikstück wie »The Teddy Bear March« (copyright 1907) sehr beliebt war.⁷ Hätte das Publikum den Wechsel der Anspielungen nicht positiv aufgenommen, wäre das Töten der beiden reizenden Bären bizarr und im Widerspruch zum vorhergehenden Teil des Films erschienen. Diesen Punkt verfehlte der Kritiker Simi, als er in seiner *Variety*-Besprechung schrieb:

Die Schlußbilder, die die Verfolgung des *Kinds* durch die Bärenfamilie zeigen, werden durch einen Jäger verpatzt, der in der Szene auftritt und zwei Bären erschießt. Kinder wird diese Haltung empören. Die Verfolgung im Schnee war einigermaßen komisch, aber die wirklichen Bären erschienen so zahm, daß ihre vorsätzliche Tötung in einer offensichtlich »gestellten« Serie von dem ganzen Film einen schalen Geschmack hinterließ.⁸

Der Wechsel der Anspielungen enthüllt dem Publikum, daß THE »TEDDY« BEARS in seiner Aufmachung als Kindergeschichte für Erwachsene gedacht war. Indem Simi den Film vom Standpunkt eines Kindes aus beurteilt, von dem nicht erwartet werden kann, daß es eine Reihe zeitgenössischer Anspielungen begreift, postulierte er eine Beziehung zwischen Zuschauer und Kulturgegenstand, wie sie erst auf ein späteres Kino anwendbar ist. Tatsächlich zeigt Simis Besprechung an, daß sich die Kriterien der Filmbewertung änderten und Filme, die auf ein Vorwissen des Publikums vertrauten, mit weniger Sympathie aufgenommen wurden.

Daß die meisten Filme in einem höchst spezifischen, jedoch allgemein bekannten Bezugsrahmen funktionierten, liegt nahe bei der großen Zahl an Vorlagen amerikanischer Filme, die sich in Zeitungen finden. In LOVE MICROBES (September 1907) von Biograph isoliert Professor Cupido die Liebesmikrobe und injiziert sie ahnungslosen Opfern. Der Film wurde inspiriert von Ella Wheeler Wilcox' *headline* zu einem Gerichtsurteil: »The Love Microbe Did It«. Der Vorgänger von Dear Abby versicherte, er sei »tief überzeugt, daß Liebe aus guten und schlechten Mikroben besteht, »gutartigen« und »böserti-

gen«. Die amüsierten Kollegen reagierten mit Karikaturen, die das wörtlich nahmen und daraus eine Posse machten.⁹ Die Biograph Company nahm die Idee bald auf und die Vorlage wurde allgemein bekannt; sie war jedoch nicht nötig, um den Film zu verstehen.

Selbständige Erzählung und intra-textuelle Redundanz

Eine zweite Art von Strategien zur Erleichterung des Filmeverstehens bezog die Produktionsfirmen mit ein. In den neunziger Jahren umfaßten die wenigen Arten von ›selbständig‹ erzählten Filmen ein paar einfache Gag-Filme und Zauberfilme von Produzenten wie Méliès. Zwei ganz gewöhnliche strukturierende Prinzipien, die sich narrativer Redundanz bedienten, waren nach 1903 für die Schaffung eingängiger Sujets wichtig: zum einen wurden verschiedene, voneinander getrennte Szenen um ein Thema, eine Rolle oder einen Gag gruppiert, um sie miteinander zu verbinden; zum andern, als logische Konsequenz daraus – die Verfolgungsjagd. Die situative Redundanz, die Porter in *THE BUSTER BROWN SERIES* (Februar 1904) und in *THE SEVEN AGES* (Februar 1905) eingesetzt hatte, lieferte weiterhin strukturierende Prinzipien für Komödien wie den Film *NINE LIVES OF A CAT* (Juli 1907), der neun Versuche zeigte, eine unfolgsame Katze zu dressieren, oder *THE RIVALS* (August 1907), der wie viele Filme dieses Typs auf einem Comic Strip von T. E. Powers aus dem *New York American* beruhte. Film und Comic Strip zeigen zwei Rivalen beim Kampf um eine begehrte Frau. In jeder Szene wird derjenige, der das Mädchen gerade ›eskortiert‹, von seinem Nebenbuhler ausgetrickst, der nun seinerseits von dem Liebesobjekt Besitz ergreift, bis sich die Situation mit vertauschten Rollen wiederholt. Als Porter genug Szenen gedreht hatte und zum Ende kommen wollte, mußte die Frau die beiden Rivalen zugunsten eines Dritten verlassen.

Das strukturierende Prinzip der Wiederholung mit leichten Abweichungen ging auf die Wiederholungsmuster in den täglich und wöchentlich erscheinenden Comic Strips zurück und fand in sehr vielen Filmen Verwendung, die einen komischen Effekt erforderten. Auch *MR. BUTT-IN* von Biograph (herausgebracht im Februar 1906), der auf einer *Cartoon*-Serie in der *New York World* basiert, hat eine ähnliche Struktur. Nachdem sich Mr. Butt-In durch die übliche Zahl von Zwischenfällen in anderer Leute Angelegenheiten eingemischt hat, wird er in eine Heilanstalt verbracht, was die Serie der Störungen, durch die er andere unterbricht, sowie den Film selbst beendet. Andere erhaltene Filme, die auf dieser Struktur aufbauen, sind *IF YOU HAD A WIFE LIKE THIS* von Biograph (Februar 1907), *THE FATAL SNEEZE* (Juni 1907) von Hepworth, *URBANS DIABLO NIGHTMARE* (Oktober 1907), *SHORT-SIGHTED CYCLIST* von Eclipse und Gaumonts *UNE FEMME VRAIEMENT BIEN* (1908).

Die Verfolgungsjagden machten sich ebenfalls Wiederholungsmuster zunutze, erzielten aber ein neues Niveau von Eindeutigkeit durch die simple Gegenüberstellung von Verfolgern und Verfolgten: Das konnte durch den Bildaufbau ausgedrückt werden, indem zuerst die eine Gruppe und dann die andere im Vordergrund gezeigt wurde, oder aber durch Bewegung, indem Verfolgte und Verfolger auf die Kamera zukamen und sie passierten. Reine Verfolgungsjagden sind die Biograph-Filme *PERSONAL* (1904), *THE ESCAPED LUNATIC* (1903) und *THE LOST CHILD* (1904). Um 1906/07 herum wurden Verfolgungssequenzen oft in längere Erzählungen integriert. *THE ELOPEMENT* von Biograph (herausgebracht im Dezember 1907) und Edisons *KATHLEEN MAVOURNEEN* (Mai 1906) sind zwei Beispiele hierfür. Wie viele seiner Zeitgenossen kombinierte Porter in Komödien wie *THE TERRIBLE KIDS* (April 1906) und *GETTING EVIDENCE* (September 1906) die Verfolgungsjagd mit anderen Formen narrativer Redundanz. *THE TERRIBLE KIDS* beginnt mit einer Reihe von Szenen, in denen zwei ungezogene Jungen und ihr Hund verschiedene Erwachsene belästigen, bis die Gesellschaft (die örtliche Polizei und die Opfer der Schelme) die Verfolgung aufnimmt und die Schuldigen schließlich ergreift. In *GETTING EVIDENCE* wird ein Detektiv geschlagen, sooft er versucht, ein junges Paar beim Küssen zu fotografieren. Als er es endlich geschafft hat, wird der Privatschnüffler »von einer Menge verfolgt, ergriffen und rüchtig in die Brandung getaucht«.¹⁰ Diese Methode der narrativen Konstruktion war einfach und wirkungsvoll und erlaubte die Herstellung von *one-reel features* ohne komplexe Handlung.

Andere Arten von selbständigen Erzählungen unterlagen in der Periode vor 1907 jedoch empfindlichen Einschränkungen. Wenn eine Geschichte unbekannt und auch noch kompliziert war, wie sollte der Zuschauer wissen, ob die jeweils folgende Einstellung zeitlich ein Davor oder ein Danach bedeutete? Die zeitlich-räumlichen und die narrativen Beziehungen zwischen verschiedenen Akteuren und Handlungslinien waren oft vage oder, schlimmer noch, verwirrend. Visuelle Verständnishilfen wie zum Beispiel die Wiederholung einer Handlung waren förderlich, aber oft nicht möglich. Die Hersteller benutzten gelegentlich Zwischentitel, aber diese Praxis wurde nicht überall akzeptiert. Im Allgemeinen mußte der Filmemacher entweder eine vergleichsweise einfache Geschichte erzählen oder sich auf Eingriffe des Auswerters zur Verdeutlichung der Erzählung verlassen.

Das Problem komplexer Erzählweisen

Um Erzählungen auf der Leinwand Deutlichkeit zu verleihen, benutzten die Auswerter noch eine dritte Art von Repräsentationsstrategien, und zwar Geräuscheffekte. Das war durchaus eine Methode, um dem Publikum das Filmeverstehen zu erleichtern, wie der *Views and Film Index* zu *KATHLEEN MAVOURNEEN* ausführt:

Kürzlich haben wir einen Film gesehen, in dem ein junges Paar gerade ein Feld überquerte. Die beiden hielten an, warteten ein paar Sekunden lang mit gesenktem Kopf und gingen dann weiter, sehr zur Verwunderung des Publikums. Als jedoch derselbe Film in einem anderen Kino gezeigt wurde, löste sich das Rätsel: Bevor sie anhielten, schlug nämlich eine Sekunde lang eine Kirchenglocke; während sie diese zu hören schienen, blieben sie mit gesenktem Kopf stehen. Der Realismus war hübsch gemacht und sehr ansprechend – der Film war ein Schlager und gab Anlaß zu Kommentaren aus dem Publikum.¹¹

Geräuscheffekte allein konnten das Problem narrativer Eindeutigkeit in den meisten Fällen jedoch nicht lösen. KATHLEEN MAVOURNEEN und andere ehrgeizige Edison-Projekte forderten Nicholas Vardacs Behauptung in *Stage and Screen* heraus, das Bühnen-Melodrama könne sogleich vom Stummfilm adaptiert werden, weil der Dialog kein essentieller Teil des Stücks sei. Die Standardversion des Skripts für das Stück KATHLEEN MAVOURNEEN ist wortlastig und verläßt sich für wichtige Informationen und für die Handlungslinie auf den Dialog: Sein Fehlen wurde von Produzenten, Auswertern und Zuschauern deutlich bemerkt.

Die den Film begleitende Erklärung blieb weiterhin eine Option, die viele Wanderschausteller nutzten. Zumindest einer von ihnen hielt es für nötig, Porters DANIEL BOONE (Dezember 1906), einen dramatischen Film mit Florence Lawrence von 1000 Fuß Länge, zu erklären.¹² Diese Form der Hilfestellung wurde jedoch nicht in allen Kinos angeboten. Vielleicht unterstellte Porter auch einfach die Vertrautheit des Publikums mit dem Plot beider Filme, immerhin basierten KATHLEEN MAVOURNEEN und DANIEL BOONE auf bekannten Bühnenstücken. Ob Porter einer Fehleinschätzung erlag, ob er den Film mit Kommentar gezeigt wissen wollte oder ob er das Ziel eines aus sich selbst heraus verständlichen Films verfehlte, ist schwer zu entscheiden. Dieses Problem, das auch vielen anderen Filmemachern zu schaffen machte, unterstrich ein für den *Views and Film Index* geschriebener Beitrag im September 1906:

Filme fürs Publikum, nicht für die Macher

Ungeachtet der Tatsache, daß eine Menge guter Filme herausgebracht wird, gibt es wahrlich einige, die, obwohl fotografisch gut, recht armselig ausfallen, weil der mit Bild und Plot vertraute Hersteller nicht beachtet, daß der Film nicht für ihn gemacht worden ist, sondern fürs Publikum. Ein kürzlich gesehenes Sujet war fotografisch gut, und der Plot schien auch gut, das Publikum konnte ihn aber nicht verstehen. Eine Anzahl von Überschriften im Film hätte die Geschichte griffiger gemacht. Die Wirkung des Films bestand darin, daß einige Leute im Publikum ihre Sitze verließen, weil sie es müde waren, einem Bild zu folgen, das sie nicht verstanden. Obwohl der folgende Film recht gut war, warteten die Leute nicht, um ihn zu sehen. Die Hersteller sollten Filme produzieren, die fürs Publikum leicht zu verstehen sind.

Es genügt nicht, daß die Macher den Plot verstehen – die Filme werden fürs Publikum gemacht.¹³

Die Produktionsgesellschaften, die sich einer noch nie dagewesenen Prosperität erfreuten, verspürten keinen besonderen Drang, auf solche Kritik einzugehen. Das sollte sich jedoch bald ändern.

Mitte 1907 war die Nickelodeon-*Frontier* am Verschwinden, da jede Stadt und auch nahezu jede Kleinstadt ihr eigenes Kino hatte. In manchen Gegenden hatte die Zahl der Kinos den Sättigungsgrad schon erreicht: Der Wettbewerb um Kunden wurde stärker. Unbedachter Optimismus und scheinbar grenzenloses Wachstum ließen neue Unsicherheiten entstehen. Für die Produzenten ergaben sich unvermeidliche Widersprüche zwischen dem etablierten Repräsentationsmodus und dem neuen System der Massenunterhaltung. Jeden Monat entstanden neue Produktionsgesellschaften, die aus der Nachfrage nach *story*-Filmen Profit schlagen wollten. Firmen wie Edison, Biograph und Lubin mußten ihre Produktion ausweiten, wenn sie ihre Stellung in der Filmindustrie aufrechterhalten wollten. Effizienz der Produktion und Profitmaximum standen hier in direktem Verhältnis zum Problem der narrativen Effizienz und der filmischen Darstellungsstrategien.

So wie es zu Beginn der Nickelodeon-Ära in Gebrauch gewesen war, erwies sich das Repertoire an filmischen Darstellungsstrategien nun als inadäquat. Die Variationsbreite narrativer Redundanz reichte nicht, um daraus genügend Geschichten zu machen, ohne das Publikum zu langweilen. Während manche Firmen noch 1908/09 weiterhin simple Geschichten und Varianten ein- und desselben Gags benutzten, mußten sich die Produzenten insgesamt komplexeren Geschichten zuwenden.

Mit der explodierenden Filmproduktion und dem rapide wachsenden Umfang des Publikums war auf das Vorwissen der Zuschauer kein Verlaß mehr. Ende 1907 produzierte Kalem *THE MERRY WIDOW* als kurze Stummfilmversion des Broadway-Erfolgs. *Variety* machte folgende Beobachtung:

Der Film ist fotografisch exzellent, aber der großartige Wert von »Merry Widow« liegt offenbar in den Werbemöglichkeiten, die der Stoff in Städten wie New York und Chicago bietet, wo allgemein bekannt ist, daß die Savage-Produktionen große Mode sind; es ist jedoch fraglich, ob sich ein Auswerter in durchschnittlichen Städten davon irgendetwas versprechen kann.¹⁴

Bald darauf begann Kalem Filme an die Auswerter mit Erklärer-Texten zu liefern, die schließlich auch die *Moving Picture World* abdruckte. Sie wurden jedoch nicht immer benutzt, und der *New York Dramatic Mirror* kritisierte weiterhin Filme wie Kalem's *LADY AUDLEY'S SECRET* (Juni 1908), weil »der Film

schwer zu verstehen ist, wenn man nicht das Buch gelesen hat und den Plot kennt«. Ähnliche Einwände wurden auch gegen Pathés L'AFFAIRE DREYFUS erhoben.¹⁵ Während sich 1908 der Akzeptanzmodus dahin entwickelte, daß der Rückgriff auf das Vorwissen des Publikums abgelehnt wurde, verließen sich einige Regisseure unter gewissen Umständen weiterhin darauf. Wie ein Lehrbuchexempel demonstrierte Arthur Honig die daraus resultierenden Probleme in seiner Analyse einer Zuschauerreaktion auf Porters THE DEVIL (September 1908). Honig hatte das zugrundegelegte Bühnenstück gesehen und konnte der Filmerzählung folgen, indem er den gesprochenen Text erinnerte sowie Schauspiel und Ausstattung des Films mit der Bühnenaufführung verglich, die er jetzt für fünf Cents wieder-erleben konnte. Honig war von dem Film sehr angetan, aber sein Begleiter, ein »intelligenter Freund«, der das Stück noch nie gesehen hatte, begann Fragen zum Ablauf der Handlung zu stellen und drängte ihn in die Rolle des persönlichen Erzählers. Ohne den nötigen Bezugsrahmen wäre dem Freund das Filmvergnügen verdorben worden.¹⁶

Das Vertrauen auf ein Vorwissen des Publikums ging in zweierlei Hinsicht verloren: Erstens waren die einschlägigen Geschichten, die beliebten Songs, erfolgreichen Bühnenstücke und sonstigen Moden, mit denen die meisten Amerikaner vertraut waren, zahlenmäßig begrenzt und hatten in aller Regel schon Verwendung gefunden. Zweitens hatten diese Vorlagen üblicherweise ein kleineres Publikum als die Filme, die von ihnen inspiriert waren. Das machte den Verleihern und Auswertern zu schaffen, die ein Massenpublikum bedienten. Die Kluft zwischen dem, was der Filmemacher vom Publikum an Wissen erwartete und was dieses tatsächlich an Wissen mitbrachte, wurde entweder vom Auswerter überbrückt oder aber es herrschte Konfusion. Zwei Lösungen waren möglich: Zum einen konnte der Auswerter der narrativen Eindeutigkeit nachhelfen, indem er eine begleitende Erklärung oder einen hinter der Leinwand gesprochenen Dialog einführte. Zum andern konnte der Produzent ohne Beteiligung des Auswerter filmische Darstellungsstrategien anwenden, welche die Erzählung für das Verständnis zugänglicher machten.

Die Filmerklärung

Schon von jeher eine wichtige Strategie im Repertoire des Auswerter, stand die Erklärung Anfang 1908 im Zentrum erneuten Interesses. Dieses war angeregt von der neuen Rolle, die ehemalige Theater als Auswerter spielten, sowie vom Zusammenbruch der Strategien, die sich auf ein Publikum mit Vorwissen verließen. Der Manager oder sonst jemand, der mit dem Theater in Verbindung gestanden hatte, konnte den Film *live* interpretieren, ohne unbedingt die Kosten zu erhöhen. Der Wettbewerb zwischen den kleinen Filmtheatern ermunterte geschäftstüchtige Schausteller zur Erklärung von Filmen, die dem Verständnis verschlossen waren. Das war eine Methode, ihren

Kinos einen persönlichen Anstrich zu geben und dankbare Besucher in eine Stammkundschaft zu verwandeln. W. Stephen Bush, ein ehemaliger Wanderschausteller, der regelmäßig Artikel und Besprechungen für die *Moving Picture World* verfaßte, betrachtete die Erklärung als »schöpferische Hilfestellung zum Filmvergnügen«. Da er oft in kirchlichen Funktionen als Erklärer tätig war, wandte er sich dem Kino als Traditionalist zu, der sowohl belehren als auch unterhalten wollte. Bush verurteilte den ungebildeten Auswerter, der ein Shakespeare-Stück ohne Erklärung auf der Leinwand zeigte und damit »seine Besucher irre machte, die dagegen von einer ordentlichen Präsentation des Werks gefesselt und entzückt gewesen wären«. Um diese und ähnliche Schwächen zu bekämpfen, verfaßte und verkaufte Bush »spezielle Erklärungen mit Vorschlägen zu Musik und Effekten für jedes *feature*, das die Edison-Lizenznehmer herausbringen«. ¹⁷

Die von Edison lizenzierte Kalem Company begann mit *EVANGELINE* (erschienen im Februar 1908), Erklärungen herauszugeben, die zu den Filmen vorgelesen werden sollten. Bezogen auf *EVANGELINE* beobachtete das Branchenblatt *Show World*:

Einfach als Bild gezeigt, ist dieser Film sicher von Interesse, doch bietet er für einen fähigen Erklärer ausgezeichnete Gelegenheiten, dieses Interesse zu steigern durch die Rezitation der einschlägigen Partien des Gedichts (die die dargestellte Szene von Natur aus begleiten). ¹⁸

Porters Colonial Virginia (hergestellt im Mai 1907, aber von Edison erst im September 1908 herausgebracht) wurde vom *Dramatic Mirror* als »interessante und belehrende Darstellung des frühen Koloniallebens in Virginia« freundlich gelobt. Eine eher kritische Besprechung in *Moving Picture World* hatte den Eindruck, der Film müsse »mit einer Erklärung vorgeführt werden, damit der Zuschauer die gezeigten Szenen völlig verstehen und würdigen könne«. ¹⁹

Stephen Bush argumentierte, daß ein geschickter Erklärer seine Lohnkosten durch die Zunahme von Kundschaft und Umsatz mehr als wettmachen würde. Er fragte die Auswerter:

Warum bleiben manche Leute im Filmtheater sitzen und schauen sich dieselben Filme zwei oder sogar dreimal an? Einfach deshalb, weil sie sie beim ersten Mal nicht verstehen; und das hat rein gar nichts mit ihrer Intelligenz zu tun. Ist es ihnen aber einmal klargemacht worden, so ist ihrer Neugier Genüge getan und sie werden zufrieden gehen. ²⁰

In einem Artikel »Der Wert der Erklärung« zeigte sich Van C. Lee angenehm überrascht, daß »die Manager jetzt aufwachen und merken, daß eine Erklärung

zum Realismus eines Films viel beiträgt«. Wie Bush fragte er seine Leser: »Von welchem Interesse ist denn überhaupt ein Film, wenn er nicht verstanden wird?«²¹ Der rapide Umschlag von Sujets, die enge Gewinnspanne der Auswerter und die ansehnliche Zahl von Filmen, die auch ohne eine solche Hilfestellung zu begreifen waren, ließen die Argumente von Bush und Van C. Lee, zumindest finanziell betrachtet, recht nichtssagend erscheinen. Ihre Position war ein Versuch, die traditionellen Strategien der Projektionskunst, die reisende Vortragskünstler ständig benutzten, auf diese neue Form massenhafter Auswertung zu übertragen.

Sprechende Filme – Schauspieler hinter der Leinwand

»Sprechende Filme« statteten Rollen auf der Leinwand mit einem *live*-Dialog aus. Diese Technik ging mindestens bis auf die mit einer *Laterna magica* projizierten *picture plays* wie »Miss Jerry« zurück, für die Alexander Black mit jeweils veränderter Stimme verschiedene Rollen mimte. Schon 1897 war der Erfolg von Lyman Howe »hauptsächlich seinen gut trainierten Assistenten geschuldet, die Dialoge hinter der Leinwand aufführten«.²² Porter hatte dieses Verfahren kennengelernt, als er *OPERA OF MARTHA* (1899) im New Yorker Eden Musée projizierte. Später filmte Porter eine *Minstrel*-Vorstellung für »Spook Minstrels«, eine Show von Havez und Youngson. Der Film erhielt kein Copyright, tauchte aber kürzlich in der Sammlung des Museum of Modern Art auf. Die Show von Havez und Youngson eröffnete in Pittsburgh am 9. Januar 1905 im Grand Opera House und erreichte einen Monat später das Circle Theatre in New York City, wo sie eine Besprechung bekam:

Eine besondere Neuheit im Programm war der erste Auftritt von Havez und Youngsons »Spooks Minstrels«, wobei auf neuartige Weise der Film Verwendung findet. Die Bilder zeigen eine *Minstrel*-Truppe bei einer Vorstellung, und während die verschiedenen Nummern zu sehen sind, werden die Lieder, Scherze und Tänze von Männern gespielt, die hinter der Leinwand stehen und den Bewegungen der Männer im Film akkurat folgen. Die Show ist originell und neuartig und wurde sehr gut aufgenommen.²³

Nach demselben Prinzip verfuhr Porter im Januar 1907, als er eine zweite Version von *WAITING AT THE CHURCH* für die Novelty Song Company filmte. Er nahm Vesta Victoria beim Singen von »Waiting at the Church« in dem Brautkleid auf, das sie auch in ihrer Variété-Nummer trug. Danach sang sie »Poor John«. Die Filmaufnahme dieses Lieds wurde in den Theatern der Novelty Company gezeigt mit einer Sängerin hinter der Leinwand, die synchron mit dem Film singen sollte, um dem Publikum den Eindruck zu ver-

mitteln, einer erstaunlich lebensnahen Vorstellung von Vesta Victoria beizuwohnen.²⁴

Große Mode wurden die sprechenden Filme in New York jedoch erst im Frühling 1908. Befürworter hatten den Eindruck, daß »der Dialog den weniger Intelligenten dabei hilft, den Plot voll zu verstehen, denn trotz noch so geschickter Ausführung gibt es immer Passagen, die etwas mehr als nur Pantomime erfordern, um die Situation vollauf zu erklären«.²⁵ Im Juli 1908 gab es mindestens drei Firmen, die Kinos mit Filmen sowie Schauspielern für den Part hinter der Leinwand versorgten. Len Spenser, ein »Pionier« im Beliefern der Kinobetreiber mit Glasdias, Sängern und Filmvorfühern auf systematischer Basis, konnte jetzt auch trainierte Filmschauspieler anbieten, die das Sprechen hinter der Leinwand beherrschten.²⁶ Die Humanovo Producing Company, die Adolph Zukor gehörte und von Will H. Stevens betrieben wurde, hatte nicht weniger als 22 reisende Ensembles unter Vertrag.²⁷ Zu einer der von Stevens angeheuerten Gruppen gehörten J. Frank Mackey und Theressa Rollins. Bevor die beiden zu den sprechenden Filmen wechselten, waren sie oft mit *road shows* unterwegs gewesen, die Theaterkomödien wie »Raffles the Burglar« aufführten. Mackey hatte seinen Part als Musikclown bei Mackey und Clark sowie bei Quigg, Mackey und Nickerson in Varieté-Routinestücken gespielt. Er brach die Arbeit mit Zukors Humanovo Company ab, kaum daß sie begonnen hatte, und gründete seine eigene »Original« Humanova Company mit einem Bestand alter Filme, darunter Porters UNCLE TOM'S CABIN oder dessen Imitation von Lubin. In einem Theater²⁸ wurde folgendes Programm gegeben:

1. Bennetts Orchester
2. Stumme Filme
3. Illustrierte Songs
4. Stumme Filme
5. Sprechende Filme
- Pause – 5 Minuten
6. Stumme Filme
7. Illustrierte Songs
8. Sprechende Filme
9. Bennetts Orchester

Das dritte große Unternehmen, die Actologue Company, gehörte der National Film Company of Detroit und der Lake Shore Film and Supply Company of Cleveland. Edison-Filme, besonders COLLEGE CHUMS (November 1907) und GENTLEMANLY BURGLAR (Mai 1908), waren unter den Filmen, die am häufigsten gezeigt wurden.²⁹ Porters Verfilmung von Ferenc Molnárs »Der Teufel« war besonders geeignet für diese Auswertungsstrategie, die die Abhängigkeit vom Vorwissen des Publikums vermied.³⁰

Sprechende Filme unterlagen jedoch einigen Beschränkungen. Zum Beispiel traten Mängel bei der Standardisierung auf: Qualität und Effektivität variierten von Theater zu Theater. Der *Dramatic Mirror* hatte folgenden Eindruck:

Mit geübten Schauspielern und sorgfältigen Proben sind dieser Sache Aussichten einzuräumen, aber die Art und Weise, wie die Idee in den vom Vertreter des *Mirror* besuchten Häusern ausgeführt wurde, war grotesk und für die Filme selbst ein Rückschlag. Der seltsame Effekt einer Ausruferstimme, die verschiedene Stimmen wiederzugeben sucht, darunter die von Frauen und Kindern, und in einem Fall die eines Hundes, mag als Irren-Aufführung amüsant sein, vermag aber wohl kaum zur Anziehungskraft des Hauses beizutragen.³¹

Geübte Schauspieler und Erklärer waren teuer und ihre Hilfe war nicht immer nötig und erwünscht. Der üblicherweise tägliche Wechsel des Programms hinderte den lokalen Auswerter daran, mit seinem Material vertraut zu werden. Es war auch nicht jedermanns Sache, jeden Tag bei zwölf bis sechzehn Vorstellungen aufzutreten. Hochklassige Anbieter von sprechenden Filmen und viele der erfahrenen Erklärer arbeiteten außerhalb des Verleihsystems. Sie versorgten einen Spezialitäten-Service, der mit Filmen durch verschiedene Städte tourte, so wie es die Wanderschausteller getan hatten. Zusätzliche Kosten ließen sich durch höhere Eintrittspreise wieder hereinholen, weil ein individuell aufgemachtes und »verfeinertes« Unterhaltungsangebot für Publikum aus den Mittelschichten attraktiv war. Für die meisten *storefront*-Nickeltheater waren die sprechenden Filme aber niemals eine realistische Option.

Mechanisch sprechende Filme – Synchronon

Eine andere Art von sprechenden Filmen beruhte ausschließlich auf der mechanischen Wiedergabe von Bild und Ton. Diese frühen Tonfilme hatten in der Nickelodeon-Ära ein neues Niveau raffinierter Technik und kommerziellen Erfolgs mit Gaumonts *Chronophone* erreicht, das seine amerikanische Premiere im Mai 1907 in Clevelands Family Theatre hatte. Das *Chronophone* zeigte ein Programm von acht Nummern, darunter Zanetello mit einer Arie von Pagliacci, die Tänzerin Saharet und das Hogan Colored Quartette. *Billboard* erklärte, »Tonwiedergabe und Bildlauf sind absolut perfekt«.³² Obwohl die Erfindung vielfach gepriesen wurde, waren Anfang 1908 in den Vereinigten Staaten nur vier Apparate im Einsatz.³³ Die National Cameraphone Company, ein Konzern aus Bridgeport in Connecticut, der Studios in 43rd Street und 11th Avenue in New York hatte, trat im Winter 1908 auf Betreiben von J. A. Whitman als einheimischer Konkurrent auf den Plan. Eine Privatvorführung des *Cameraphone* im Februar sorgte für beachtliche Aufregung.³⁴ Im Juli führ-

te das Unternehmen Tonfilme in 45 erstklassigen Häusern auf und behauptete, Verträge für weitere 140 zu haben. Die Sujets bestanden im Allgemeinen aus Varieté-Nummern, Ausschnitten aus dramatischen Stücken und Musik-Nummern.³⁵ Ein Kritiker bemerkte:

Für die Wiedergabe von Varieté-Nummern und musikalischen Burlesken bietet es (das *Cameraphone*, d. Verf.) eine wertvolle Ergänzung zum Filmprogramm, aber für die Vorführung von Spielfilmen der melodramatischen Art und für die Beschreibung von ausländischen Reisefilmen kann es niemals die Erklärung ersetzen, vor allem nicht die Erklärung durch einen ausgebildeten und beeindruckenden Sprecher.³⁶

Im Sommer produzierte die Cameraphone-Gesellschaft Versionen von QUO VADIS, THE CORSICAN BROTHERS, THE COUNT OF MONTE CRISTO und anderen Stücken. Der Dialog erleichterte dem Publikum das Verständnis der Erzählung in gleicher Weise wie Schauspieler hinter der Leinwand. Der Bedarf nach Dialogen, um einzelne Handlungen und die Erzählung zu verdeutlichen, war nun von einer Produktionsfirma artikuliert worden.

Die Cameraphone Company begann in New York City erst mit der Eröffnung des Cameraphone Theatre in Brooklyn Ende November 1908 zu spielen.³⁷ Im Dezember startete die Gesellschaft auch in einigen Theatern der Keith-Kette.³⁸ In dieser Situation zeigte die Cameraphone Company Top-Stars des Varietés, die vor den Filmkameras und Phonographen für 2500 \$-Gagen aufgetreten waren.³⁹ Am erfolgreichsten waren Gesangsnummern, die oft als Ersatz für den illustrierten Song dienen mußten. Reguläre Filme damit zu ersetzen, haben die Auswerter nie versucht.

Chronophone und *Cameraphone* konkurrierten mit zahlreichen Rivalen: dem *Auxetophone*, dem *American Theaterphone*, *Spoors Phoneidograph* und dem *Synchroscope*. Obwohl Thomas Edison schon zur Zeit seines Kinetoskop-Guckkastens von der synchronisierten Bild- und Tonwiedergabe geträumt hatte, wurde seine Firma in dieser neuen Phase erst Ende 1909 mit einer Serie von Experimenten im alten Studio in der 21st Street aktiv. Das daraus hervorgegangene *Kinetophone* wurde zwar im Februar 1913 in großen Varieté-Theatern enthusiastisch aufgenommen, war aber kommerziell nur kurze Zeit in Mode wie das *Chronophone* und das *Cameraphone* vor ihm.

Es gab einige Faktoren, die die Verbreitung dieser Tonsysteme einschränkten. Dabei wirkten sich technische Beschränkungen oft auf Produktionspraktiken aus:

Die Schwierigkeit, der schon vorab die Vorbereitung von sprechenden Filmen mit dem Phonographen begegnet, macht klar, daß zumindest gegenwärtig keine Aussicht auf Erfolg besteht, diese Kunst über kurze Szenen, Sketche und Songs hinaus

auszuweiten. Hinderungsgrund ist die Tatsache, daß die Aufnahme von gesprochenen oder gesungenen Worten durch den Phonographen nicht gleichzeitig mit der Aufnahme der bewegten Bilder durch die Kamera gemacht werden kann. Phonographische Aufnahmen werden mit kurzem Abstand in den Phonographen gesprochen, was gänzlich unmöglich ist, wenn sich die Leute hin- und herbewegen, wie sie es für den Film tun müssen. Es ist deshalb üblich, zuerst die phonographische Aufnahme zu machen und danach dieselbe Szene für die Kamera zu wiederholen. In manchen, vielleicht sogar in allen Fällen ist die Person, die in den Phonographen spricht, nicht identisch mit derjenigen, die dieselbe Rolle für die Kamera spielt. Das Ergebnis besteht dann oft in einer ungleichen Paarung, etwa einer robusten Stimme mit einer Zwergenfigur oder umgekehrt.

Der Schauspieler oder die Schauspielerin, die zum Posieren für die Kamera engagiert ist, muß erstens die Worte der Phonographen-Aufnahme bis auf den Buchstaben kennen und muß zweitens die eigentlichen Sprechbewegungen bei der Filmaufnahme genau auf die Phonographen-Aufnahme abstimmen. Das Ergebnis ist ein perfektes Timing von Worten und Lippenbewegungen, aber die Schwierigkeiten des Verfahrens, das mit ein oder zwei Rollen noch zu handhaben ist, wachsen mit jeder zusätzlichen Rolle ins Unermeßliche. Es ist leicht einzusehen, daß es nahezu unmöglich ist, eine dramatische Szene oder eine Opernszene präzise aufzunehmen, die überhaupt kompliziert ist und eine ansehnliche Zahl von Rollen anbietet.

Wenn der Phonograph dazu gebracht werden könnte, Worte und andere Töne gleichzeitig mit der Kamera aufzunehmen, so würde von da an alles ganz leicht gehen. Aber bis in dieser Richtung wirklich etwas erreicht ist, brauchen Theaterproduzenten und Schauspieler keine schlaflosen Nächte verbringen aus Angst, daß die sprechenden Filme sie einmal aus dem Feld schlagen werden.⁴⁰

Neben der Herstellung sah sich auch die Auswertung von mechanischen Sprechfilmen vor Probleme gestellt. Die Qualität der Wiedergabe war oft armselig und blechern und machte die Wirklichkeitsillusion zunichte, die sich mit dem synchronen Ton eigentlich zu neuen Höhen emporschwingen sollte. Dies kam schmerzlich zu Bewußtsein, wenn ein Film nicht synchron projiziert wurde – was nicht gerade selten passierte.

Ein weiterer Faktor waren die Kosten. Die Miles Brothers boten das *Auxetophone* für 550 \$ an, das *Chronophone* kostete 1000 \$.⁴¹ Die Firma Cameraphone verkaufte keine Geräte, sondern offerierte einen Komplettservice mit Projektor, Tonsystem, Vorfühler und Filmen. Dennoch bedingten Materialkosten und Marktschranken, daß mechanische Sprechfilme in das System von Produktion, Distribution und Auswertung integriert wurden, das durch die Lizenznehmer von Edison und Biograph etabliert worden war. Hinzu kam, daß die mechanischen Sprechfilme über ziemlich simple, kurze Szenen nicht hinaus kamen genau in dem Moment, als die Produzenten des *mainstream* immer häufiger zu komplexen Erzählungen griffen. Zudem bot die Alternative – Schauspieler hinter der Leinwand – mehr Flexibilität und war keineswegs

teurer als mechanische Sprechfilme. So waren diese einmal mehr keine realistische Alternative für die meisten Nickelodeons.

Beide Arten von sprechenden Filmen betonten die Tendenz zur wirklichkeitsnahen Darstellung, die besonders 1906-1908 sehr stark war. Die Anfang 1906 mit einem Schlag erfolgreichen Hale's Tours setzten den Zuschauer in einen nachgebauten Eisenbahnwaggon, simulierten das Gerütel des fahrenden Zugs und boten dazu die passende Geräuschkulisse. (Im Hinblick auf seinen Einstieg in die Kinobranche durch Hale's Tours war es wohl kein reiner Zufall, daß Adolph Zukor aus sprechenden Filmen Kapital schlug.) Das Verfahren der Schablonenkolorierung von Pathé sowie wenig später *Kinemacolor* von Smith und Urban, das seine öffentliche Premiere im Mai 1908 hatte, erreichten verblüffende naturalistische Effekte – ganz im Gegensatz zur früheren Verwendung der Handkolorierung, welche die Phantastik von Filmen wie *ALI BABA AND THE FOURTY THIEVES* und *VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* gesteigert hatte.⁴² Diese Versuche, Ton, Farbe und körperlich erfahrbare Sensationen in die Skala der Wahrnehmung einzubringen, steigerte die Illusion von Film als einem transparenten Medium noch weiter. Die allgemein verbreitete Auffassung von Film wechselte von einer Betonung der filmischen Elemente zu einer Beschäftigung mit dem Profilmischen, von einer Konzeption von Kino als einer besonderen Form der Laterna magica-Schau zu einer Konzeption von Kino als einer besonderen Art von Theater.

Sprechende Filme kombinierten eine Auffassung von Film als »transparentes« Medium⁴³ mit profilmischen Theaterelementen, um die potentielle Verwandtschaft mit der Bühne hervorzuheben. Das Theaterhafte und die Wirklichkeitsillusion waren parallele Tendenzen im Kino, die in diesem besonderen Auswertungsmodus zusammenliefen. Ein Enthusiast schrieb:

Die Illusion des Lebens, welche in bestmöglicher Weise uns vorzuführen die Mission des Films ist, muß immer unvollkommen bleiben. Doch gibt es keinen Grund, warum die vollkommene Illusion nicht angestrebt werden sollte, in einem viel höheren Grad als das gegenwärtig der Fall ist, und zwar mittels Bühneneffekten.⁴⁴

Viele Veränderungen, welche die Institution Kino in dieser Periode durchlief, lassen sich am Aufstieg der sprechenden Filme ablesen. Dieser fällt zusammen mit dem beginnenden Zustrom von theatergeübten Regisseuren wie J. Searle Dawley, D. W. Griffith und Sidney Olcott. Das geschieht zu einem Zeitpunkt, als das Kino Theater als Vorführstätten übernimmt und eine Theaterzeitung wie der *Dramatic Mirror* mit Filmbesprechungen anfängt. In den Jahren 1907 bis 1909 definierten diese Elemente das Kino um in eine Art von Theater, die der hergebrachten Bühne in mancher Hinsicht überlegen war (Schauplatz-

wechsel), obgleich sie in anderen das Nachsehen hatte (Ton, Farbe und dreidimensionaler Raum).

Der Trend zu erhöhter Wirklichkeitstreue und ›Transparenz‹ blieb jedoch nachrangig gegenüber den narrativen Unterhaltungserfordernissen und der Notwendigkeit eines effizienten Filmherstellungs- und Auswertungsmodus. Strategien zur Erreichung eines Super-Realismus wurden aufgegeben oder blieben ein Spezialitäten-Service, weil sie die Freiheit des Filmemachers zum Geschichtenerzählen einschränkten oder die Eintrittspreise verteuerten – oder gar beides bewirkten. Zwischentitel waren eine äußerst künstliche Repräsentationsstrategie, da sie aber als preiswerte und ausgesprochen effektive Methode zur Verdeutlichung von Erzählungen taugten, setzten sie sich rasch als Standard durch.

Titel wurden ursprünglich auf Glasdias aufgebracht und waren oft vom Auswerter selbst gemacht, um die einzelnen Filme des Programms anzukündigen. Während Edwin S. Porter zwischen 1903 und 1905 den damals führenden europäischen Produzenten folgte und Zwischentitel in seine Filme einmontierte, hat er diese Praxis in den Jahren 1906 bis 1907 wieder aufgegeben. A KENTUCKY FEUD von Biograph (Oktober 1905) benutzte Zwischentitel, um Szenen einzuführen und ihre Handlung zu umreißen: Ohne sie wäre der Film unverständlich gewesen. Mehr als andere Firmen scheint sich Pathé in den Jahren 1906 und 1907 auf Zwischentitel verlassen zu haben. Da Pathé-Filme auf der ganzen Welt verkauft wurden, lieferte diese Firma Zwischentitel in vielen verschiedenen Sprachen. Obwohl der *Film Index* schon im September 1906 den Filmherstellern Zwischentitel als Standardverfahren aufgedrängt hatte, wurde 1908 wieder häufiger darauf insistiert. Auf einer konsistenten Basis begann die Edison Company kurze Zwischentitel in FIRESIDE REMINISCENCES (Januar 1908) zu verwenden.

Der *Dramatic Mirror* indes verlangte noch besser ausgearbeitete Zwischentitel, wenn sie denn schon für nötig erachtet würden. Der Edison-Film ROMANCE OF A WAR NURSE (Juli 1908) wurde hart kritisiert, weil er »in den Bildern nicht so klar erzählt ist, wie wir das gerne sehen würden... Am Ende siegt die Liebe und alle sind versöhnt. Wie sie das zuwegebrachten und was den tieferen Grund der Story ausmachte, vermochten wir jedoch offen gestanden nicht zu entdecken«. Es wurde vorgeschlagen, daß »die Edison Company bei der Herstellung komplizierter dramatischer Geschichten dieser Art gut daran täte, an geeigneten Stellen kurze beschreibende Absätze in die Filme einzufügen, um den Zuschauern zu vermitteln, was die Schauspieler gerade tun.«⁴⁵

Der *Mirror* repräsentierte die am meisten fortgeschrittenen Trends in der Filmindustrie. Eher traditionelle Kritiker wie Stephen Bush lobten dagegen oft Filme wie ROMANCE OF A WAR NURSE. Was der *Mirror* verwirrend fand, mochten andere wegen der Chancen loben, die ein Film für Eingriffe des Auswerters bot. So hielt der *Mirror* zum Beispiel Porters Film THE DEVIL unangemessene Titel vor: »Bei der Herstellung wurde versucht, den Film durch

das Einfügen von kurzen beschreibenden Absätzen verständlicher zu machen, aber ihre Zahl reicht nicht aus, um eine nennenswerte Hilfe zu bieten.«⁴⁶ Edisons *INGOMAR* und *RICHARD III* von Vitagraph (beide September 1908) wurden ähnlich kritisiert.⁴⁷ Obwohl die wirksame Benutzung von Zwischentiteln durch Griffith selten ein ausdrückliches Lob fand, war das ein wichtiger Faktor für die Klarheit seiner Filme. Sein *BARBARIAN INGOMAR* (September 1908) wurde gepriesen, weil »er sich für den Zuschauer liest wie ein gedrucktes Buch«.⁴⁸

Die Filmindustrie bewegte sich auf eine Beziehung zwischen Filmherstellung und -auswertung zu, in welcher der Schausteller als Geschäftsmann agierte, der einfach die bereits komplett gelieferte Fertigware der Produktionsfirmen vorführte. In dem Maße wie seine Filme diesem Trend widerstanden, war Porter zur alten Garde der Filmindustrie geworden. Daß er sich weiterhin auf den Auswerter und einen Repräsentationsmodus verließ, welcher der Prä-Nickelodeon-Ära verbunden war, erscheint vielleicht am deutlichsten an seiner Weigerung, eine Auffassung von Temporalität aufzugeben, die seine Zeitgenossen gerade über Bord warfen.

Eine von Eileen Bowser am Museum of Modern Art organisierte umfangreiche Retrospektive von Filmen, die von einer ganzen Reihe von Produktionsgesellschaften 1907 und Anfang 1908 gedreht worden waren, zeigte eine auffallende Verschiebung der Auffassung von Temporalität in dieser Periode. Anfang 1907 repräsentierten Filme wie Porters *THE 'TEDDY' BEARS* oder *LOST IN THE ALPS* den Stand kinematographischen Geschichtenerzählens. Die Aufnahmen waren noch voneinander geschiedene Einheiten, überlappende Handlungen waren häufig, zeitliche Wiederholung üblich, und oft war die Erzählung recht locker konstruiert. Mitte 1907 begannen die meisten fortschrittlichen Produktionsfirmen damit, einen strikt linearen Zeitrahmen zu beachten. Dieser Prozeß bestand aus zwei Phasen:

Eine erste Phase eliminierte zunächst rückständige Elemente wie zum Beispiel überlappende Handlungsvorgänge. In *THE BOY, THE BUST AND THE BATH* von Vitagraph (Juli 1907) oder Pathés *DOINGS OF A POODLE* (1907) gibt es schnelle Schnitte zwischen benachbarten Schauplätzen. In vielen Fällen wird dabei eine nahtlose lineare Temporalität über Einstellungen hinweg nahegelegt. Dies wird jedoch nicht durch Strategien von der Art eines Anschlußschnitts in die Bewegung explizit gemacht. In diesen Filmen bewirkte das unvermeidliche Fortschreiten der Zeit, oft in Verbindung mit Zwischentiteln, daß sich die Zuschauer nicht länger fragen mußten, ob die Handlung in einer bestimmten Szene sich zeitlich vor oder nach einer bereits gezeigten Handlung ereignete. Dies ist die Grundlage, auf der jener mit Hollywood verbundene Repräsentationsmodus aufgebaut werden sollte.

Eine zweite Phase verwendete neue Repräsentationsstrategien, die auf dieser Form von Temporalität basierten. Pathés *THE RUNAWAY HORSE (LE CHEVAL EMBALLÉ)* von Ende 1907 folgte durch den Gebrauch der Parallelmontage

explizit einer linearen Temporalität. In diesem Stadium diente das Verfahren allerdings noch dazu, einige Tricks zu ermöglichen:

- Einstellung 1 Außen – Mann mit Pferdekarren kommt vor einem Mietshaus an.
- Einstellung 2 Mann steigt Treppen hoch.
- Einstellung 3 Ein ziemlich dünner Gaul beginnt aus einem Sack Hafer zu fressen.
- Einstellung 4 Mann steigt Treppen hoch.
- Einstellung 5 Mann geht in ein Wohnzimmer und gibt eine Lieferung ab. (Mann ist Ausfahrer.)
- Einstellung 6 Pferd beim Fressen – weniger Hafer in dem Sack.
- Einstellung 7 Ausfahrer spricht mit einem Mann und einer Frau (dieselben wie Einstellung 5) und geht aus dem Bild.
- Einstellung 8 Ausfahrer geht Treppen hinunter.
- Einstellung 9 Ausfahrer bleibt stehen und spricht mit der Concierge.
- Einstellung 10 Pferd frisst weiter – erheblich weniger Korn im Sack.
- Einstellung 11 Ausfahrer verabschiedet sich von der Concierge.
- Einstellung 12 Ausfahrer kommt nach draußen – das Pferd vor seinem Karren ist stark, gesund und gut genährt – Ausfahrer fährt mit dem Pferdekarren schnell davon, als Besitzer des Hafersacks herauskommt und ihn davonjagt.

Durch das Hin- und Herschneiden zwischen zwei Handlungsabläufen war der französische Regisseur Ferdinand Zecca in der Lage, die Größe des Hafersacks zu manipulieren und einen dünnen Gaul durch ein feuriges Roß zu ersetzen, ohne auf Stopptricks zurückgreifen zu müssen. Das strikte Fortschreiten der Zeit und der schnelle Wechsel zwischen zwei Schauplätzen bildeten die Grundlage für eine wirkungsvolle Komödie.

In keinem der von Ende 1907, Anfang 1908 erhaltenen Filme geschieht das so extensiv wie in *OLD ISAACS, THE PAWNBROKER* (geschrieben von Griffith, gedreht von McCutcheon im März 1908), der von einer Sequenz, in der ein Mädchen die Büros der Amalgamated Association of Charities besucht, auf ihre kranke Mutter zuhause umschneidet – und wieder zurück zu den Büros. McCutcheon (und Griffith) zeigten einen starken Sinn für lineare Temporalität, indem sie gleichzeitige Handlungen eher parallel als aufeinanderfolgend zeigten. *OLD ISAACS* gelangt fast bis zur strikten A-B-A-B-Struktur, die das Grundmuster der Parallelmontage ist.

Trotz der begrenzten Auswahl erhaltener Filme von Ende 1907, Anfang 1908 ist zu vermuten, daß *THE RUNAWAY HORSE* und *OLD ISAACS* die Periode vorwegnehmen, in der die Strategien der Parallelmontage und Anschlußschnitt-

te von Filmemachern ohne weiteres ausgeführt und von den Zuschauern akzeptiert werden. Dieser Moment scheint im Sommer 1908 gekommen zu sein, ungefähr zu der Zeit, als Griffith *THE FATAL HOUR* (Juli 1908) drehte. Dieser Film enthält eine *last-minute rescue*, wobei das Vorrücken der Zeit zum Thema wird, indem an einer Uhr eine Pistole angebracht wird, die auf die Heldin schießen soll, sobald der Minutenzeiger die Zwölf erreicht. Der *Mirror* beschrieb *THE FATAL HOUR* als »eine ganz unmögliche Story, mit einer Reihe von unlogischen Situationen, und doch, während die Uhr langsam auf zwölf vorrückt, erzeugt die wilde Fahrt zur Rettung der Heldin einen *thrill*, der mit dem Film versöhnt.«⁴⁹ Emotional ist dieser Film sehr viel dichter als *LOST IN THE ALPS*, der auch von einer Rettung erzählt, aber ohne die narrative Struktur, die auf *cross-cutting* und dem sich unerbittlich steigenden Zeitdruck aufbaut.

In Filmen wie *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* und *LOST IN THE ALPS* wurde Zeit vor allem profilmisch durch das Zusammenziehen der Handlung manipuliert, die sich außerhalb des Bilds ereignete. In *THE FATAL HOUR* wurde die Zeit durch die filmische Manipulation des *cross-cutting* beschleunigt. Griffith konnte den Zeiger der Uhr bei jedem Umschnitt auf die herbeifahrenden Retter ein Stück vorstellen (so wie Zecca in *THE RUNAWAY HORSE* bei jedem Umschnitt auf den Ausfahrer im Mietshaus das Volumen des Hafersacks deutlich reduzierte). Beide Verdichtungsstrategien, die filmische wie die profilmische, erscheinen häufig in Griffith-Filmen aus dem Jahr 1908, wie in dieser Übergangsperiode nicht anders zu erwarten. Die filmische Verdichtung arbeitete Griffith immer mehr aus, während er die profilmische allmählich eliminierte.

Griffith-Filme vom Sommer und Herbst 1908, vor allem *BETRAYED BY A HANDPRINT* (August 1908) und *THE GUERRILLA* (Oktober 1908) geben den immer stärkeren Eindruck einer Handlungsverknüpfung zwischen benachbarten Schauplätzen.⁵⁰ In *THE LONELY VILLA* (April/Mai 1909) schnitt Griffith bei den meisten Situationen mit relativer Leichtigkeit in die Bewegung. Seine Verwendung solcher Verfahren spezifizierte eine strikt lineare Temporalität. In derartigen Filmen verlor die Einstellung den Status einer Einheit für sich. Sie ordnet sich dem *one-reel feature*, seiner Erzählung und dem Fluß der Ereignisse völlig unter. Die Handlung bewegt sich nicht innerhalb von Einstellungen, sondern wird einstellungsübergreifend.

Die Verwendung linearer Temporalität, der Parallelmontage und des Schneidens in die Bewegung hinein erforderte und schuf zugleich eine effizientere narrative Struktur. Die Tänze, Rodeo-Kunststücke und die Vorfälle am Rande, die für so viele Filme der Periode vor 1907 typisch sind, waren am Verschwinden oder wurden in den Hintergrund gedrängt. Um es in der Terminologie von Sergei Eisenstein zu sagen: Die Filmemacher schnitten auf der *Dominante* (orthodoxe Montage), d.h. sie wählten ihre Schnitte so, daß sie die Dramatik der Erzählung betonten. Ab Ende 1907 entwickelten Regisseure bei Pathé, Vitagraph, Biograph und anderswo Strategien, welche die grundlegenden Rahmenbedingungen für das klassische Erzählkino lieferten. Porter jedoch

beteiligte sich an diesem Übergang zu einer nahtlosen, selbständigen und linearen Erzählstruktur kaum.

Die Parallelmontage und das In-die-Bewegung-Schneiden waren mit der Filmerkklärung oder dem hinter der Leinwand aufgeführten Dialog zu vereinbaren. Da diese Präsentationsstrategien jedoch durch technische Verfahren ausgearbeitet wurden, waren Eingriffe des Auswerters weniger nötig. Im Hinblick auf das ökonomische und kulturelle System, in dem das amerikanische und europäische Kino operierte, erfolgte der Niedergang der vom Auswerter ausgehenden Strategien zwar stufenweise, er war jedoch unvermeidlich. Im Resultat kam die Spule Film einer reinen Ware schon viel näher – ein Ziel, das nur erreicht wird, wenn alle Vorführprozeduren (Musik, Projektionsgeschwindigkeit) völlig standardisiert und von den Produktionsfirmen diktiert sind. So weit war es allerdings erst mit Beginn der Tonfilmära gekommen.

Einige wenige Folgerungen können aus diesen historischen Rahmenbedingungen gezogen werden. Zum einen fußt Hollywood in der Nickelodeon-Ära, der nach 1905 raschen Entstehung des Kinos als Form der Massenunterhaltung. In gewissen wichtigen Details muß ich meinem Kollegen Tom Gunning widersprechen.⁵¹ Er neigt dazu, die Transformation von Prä-1907- zu Post-1907-Repräsentationsstrategien grundsätzlich beeinflusst zu sehen durch den Wunsch nach Respektabilität und das Buhlen um Kundschaft aus der Mittelklasse. Gunning sieht wie Noël Burch⁵² einen Trend zum bürgerlichen Kino als fundamental für diese Periode an. Ohne den Einfluß übergehen zu wollen, den sowohl Reformen ausübten, indem sie auf Respektabilität bestanden, wie Produzenten, die eine bessere Klasse von Zuschauern anzuziehen hofften, habe ich den Eindruck, daß ihr Einfluß bei weitem nicht so wichtig war wie Gunning nahelegt. Eine erforderliche und erwünschte Respektabilität kann nicht die wachsende Beliebtheit von komplexen Geschichten erklären, obwohl solche Einflüsse die bevorzugten Sujets und ihre Behandlung berührten, indem sie Adaptationen von Bühnenstücken, literarischen Stoffen und überhaupt Werken der Hochkultur begünstigten. Noch können diese Einflüsse zur Erklärung der Herausbildung ausgesprochen filmischer Darstellungsstrategien herangezogen werden, die Griffith am wirkungsvollsten auszunutzen wußte. Denn auch die Filmerkklärung genoß die Unterstützung von Kritikern und Reformern und verschaffte dem Auswerter Gelegenheit zur Betonung moralischer Lehren. Tatsächlich erprobten die Filmemacher im Jahr 1908 viele verschiedene Methoden, Kino zu machen. Die mit Griffith verbundene Herangehensweise konnte sich aus vielerlei Gründen durchsetzen. Standardisierung, narrative Effizienz und Profitmaximierung waren unter anderem dafür ausschlaggebend.

In meiner Analyse war die Transformation des Repräsentationsmodus dialektisch bezogen auf den Wandel des Produktionsmodus, der durch den Aufstieg der Nickelodeons hervorgerufen wurde. Es gab eine Verschiebung von einem kleinbürgerlich industriellen Modus zu einem, der auf Massenproduk-

tion basierte. Vor wie nach 1907 sind die vom Repräsentationssystem des Kinos ausgedrückten Gesichtspunkte in erster Linie diejenigen der Mittelklasse: Harry Braverman nennt die alte Mittelklasse für die Periode vor 1907 und die neue Mittelklasse für die Periode nach 1907.³³ Auf die Gefahr einer Vereinfachung hin läßt sich so ein wesentlicher Unterschied der Filme von Griffith und Porter benennen, sowohl hinsichtlich ihrer Arbeitsmethoden wie ihrer verschiedenen Repräsentationsstrategien.

(Aus dem Amerikanischen von Martin Loiperdinger)

Anmerkungen

1 Dieser Artikel erschien zuerst in der Zeitschrift *Framework* (1983). Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors. Die Übersetzung wurde nach der überarbeiteten Version angefertigt, abgedruckt in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, BFI Publishing, London 1990. (Anm. d. Red.)

2 Wir übersetzen »mode of exhibition« mit Auswertungsmodus, »mode of appreciation« mit Akzeptanzmodus; zur Erläuterung der hier zugrundeliegenden Terminologie vgl. Thomas Elsaessers Einleitung zum zweiten Abschnitt (»The Institution Cinema: Industry, Commodity, Audiences«) seines Readers *Early Cinema* (wie Anm. 1), S. 153-173, insbesondere die Erläuterungen zu Mussers »The Nickelodeon-Era Begins«, S. 163-168. (Anm. d. Übers.)

3 Vgl. Charles Musser, »The early cinema of Edwin Porter«, *Cinema Journal*, Herbst 1979, S. 1-38; Charles Musser, »The Eden Musée in 1898: The exhibitor as creator«, *Film and History*, Dezember 1981, S. 73-83. Dieser Entwicklung wird auch nachgegangen in Charles Mussers Film *BEFORE THE NICKELODEON* (1982). (Mittlerweile sind zwei Standardwerke von Charles Musser zum Thema erschienen: *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907* (= History of the American Cinema, Vol. 1), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1990; *Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1991; d. Übers.)

4 Die Edison Company verkaufte 1904 zwei Kopien von INTER-COLLEGIATE REGATTA

(750 ft), 34 Kopien von ELEPHANTS SHOOTING THE CHUTES No. 2 (75 ft), 29 Kopien von FIRE AND FLAMES, LUNA PARK (165 ft), eine Kopie von PARADE, N. Y. FIRE DEPARTMENT (290 ft), sechs Kopien von OPENING CEREMONIES, NEW YORK SUBWAY (300 ft), aber 71 Kopien von HOW A FRENCH NOBLEMAN GOT A WIFE THROUGH THE NEW YORK HERALD »PERSONAL« COLUMNS (675 ft). Gemäß Robert Allens Kategorien dominierten Aktualitäten-Aufnahmen die Edison-Produktion (Robert C. Allen, »Film history: the narrow discourse«, *Film Studies Annual*, Part 2, 1977, S. 9-17). In der Tat verkaufte die Firma von FRENCH NOBLEMAN 47.925 Fuß und von den restlichen fünf Filmen nur 10.925 Fuß.

5 Albert E. Smith, Testimony, 14. 11. 1913, Equity No. 5-167, US Circuit Court, Southern District of New York, Printed Record, S. 1702.

6 *Edison Films*, Edison Manufacturing Company, Orange NJ, Juli 1906, S. 70.

7 Vgl. Peter Bull, *The Teddy Bear Book*, Random House, New York 1970.

8 *Variety*, 9. 3. 1907, S. 8.

9 *New York Evening Journal*, 3., 4. und 13. 5. 1907.

10 *Views and Film Index*, 10. 11. 1906, S. 3.

11 *Film Index*, 13. 10. 1906, S. 3.

12 Van C. Lee, »The value of a lecture«, *Moving Picture World*, 8. 2. 1908, S. 9.

13 *Film Index*, 1. 9. 1906, S. 10.

14 »THE MERRY WIDOW«, *Variety*, 25. 1. 1911, S. 11.

15 *New York Dramatic Mirror*, 4. und 11. 7. 1908.

16 *Film Index*, 3. 10. 1908, S. 4.

- 17 Stephen Bush, »Lecture on moving pictures«, *Moving Picture World*, 22. 8. 1908, S. 136f.; Annonce von Stephen Bush, *Dramatic Mirror*, 9. 1. 1909.
- 18 *Show World*, 8. 2. 1908, S. 12.
- 19 *Dramatic Mirror*, 28. 11. 1908; *Moving Picture World*, Dezember 1908, S. 398.
- 20 Bush, *Moving Picture World*, 8. 2. 1908, S. 137.
- 21 Van C. Lee, *Moving Picture World*, 8. 2. 1908, S. 93.
- 22 *Moving Picture World*, 16. 5. 1908, S. 431; *Dramatic Mirror*, 14. 11. 1908, S. 11.
- 23 *Dramatic Mirror*, 25. 2. 1905, S. 18.
- 24 *New York Clipper*, 20. 8. 1907, S. 246.
- 25 *Moving Picture World*, 16. 5. 1908.
- 26 *Dramatic Mirror*, 13. 6. 1908, S. 10.
- 27 *Dramatic Mirror*, 18. 7. 1908, S. 10.
- 28 Bennett Theatre, Programme, 1. 3. 1909 (?), Mackey and Rollins Collection, Harvard Theatre Collection.
- 29 *Moving Picture World*, 4. 7. 1908, S. 9; vgl. auch »Motion Picture Notes« im *Dramatic Mirror* in dieser Zeit.
- 30 *Dramatic Mirror*, 19. 9. 1908.
- 31 *Dramatic Mirror*, 6. 6. 1908.
- 32 *Billboard*, 25. 5. 1907, S. 14 und 28.
- 33 »The Chronophone«, *Moving Picture World*, 14. 9. 1907, S. 440; *Billboard*, 25. 1. 1908, S. 17.
- 34 *Billboard*, 14. 3. 1908, S. 11.
- 35 »Cameraphone Development«, *Dramatic Mirror*, 4. 7. 1908, S. 7.
- 36 *Billboard*, 31. 3. 1908, S. 30.
- 37 *Variety*, 28. 11. 1908, S. 10.
- 38 *Billboard*, 2. 1. 1909, S. 32.
- 39 »Talking Pictures in New York«, *Variety*, 28. 11. 1908, S. 10.
- 40 *Dramatic Mirror*, 26. 12. 1908, S. 8.
- 41 *Billboard*, 25. 1. 1908, S. 11.
- 42 »Clippings«, Charles Urban Papers, Vol. 1, Science Museum Library, Imperial College.
- 43 Musser verwendet »Transparenz« im Sinne einer Wirklichkeitsillusion, deren mediale Vermittlung nicht mehr sichtbar wird. (Anm. d. Übers.)
- 44 *Film Index*, 1. 8. 1907, S. 3.
- 45 *Dramatic Mirror*, 5. 9. 1908, S. 8.
- 46 *Dramatic Mirror*, 19. 9. 1908.
- 47 *Dramatic Mirror*, 26. 9. 1908 und 10. 10. 1908.
- 48 *Dramatic Mirror*, 24. 10. 1908.
- 49 *Dramatic Mirror*, 29. 8. 1908.
- 50 Seit ungefähr 1903 nahmen Filmemacher gelegentlich für ganz besondere Situationen Schnitte in die Bewegung, sogenannte *match cuts* vor (bei Zwischenschnitten, verändertem Kamerawinkel etc.). Solche frühen Fälle von linearer Temporalität koexistierten mit vielen anderen Beispielen einer nicht-linearen narrativen Konstruktion.
- 51 Vgl. Tom Gunning, »Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films«, in: Thomas Elsaesser (wie Anm. 1), S. 336-347, Erstveröffentlichung in *Quarterly Review of Film Studies*, Winter 1981.
- 52 Noël Burch, »Porter or Ambivalence«, *Screen*, Winter 1978/79, S. 11-15.
- 53 Ich meine damit nicht eine Verschiebung bezogen auf Sujets *per se*, denn die Ideologie von Griffith ist auf der Ebene der Story genauso »alte Mittelklasse« wie diejenige von Porter. Umgekehrt traten Biograph-Filme vor dem Eintritt von Griffith in die Firma für Werte ein, die einige Gruppen in der neuen städtischen Mittelklasse teilten.



Abb.1: Werbeplakat für den *Cinématographe Lumière* von Abel Truchet.

Lumières ANKUNFT DES ZUGS

Gründungsmythos eines neuen Mediums

Unverständlich erscheint heute das Entsetzen des Publikums von 1895 vor dem einfahrenden Zug der Gebrüder Lumière, die mit ihrem ersten Streifen den Dokumentarfilm aus der Taufe heben.¹

In nur 50 Sekunden zeigt Louis Lumière in seinem Film DIE ANKUNFT DES ZUGS eine alltägliche Begebenheit, die den Zuschauern damals wie heute vertraute Erfahrung ist: die Einfahrt eines Zugs und das Hin und Her der Reisenden auf dem Bahnsteig. Trotz seiner Kürze und der Banalität seines Sujets hat dieser Film Berühmtheit erlangt und ist als Ikone für den Ursprung des Mediums in die Geschichte eingegangen. Erst kürzlich bot das Jubiläum »100 Jahre Kino« wieder reichlich Anlaß, diesen Film in Erinnerung zu rufen. Zahlreiche Beiträge in Fernsehen und Presse beschworen die ungebrochene Vitalität des Kinos: Den neuen elektronischen Medien habe das mehrfach schon totgesagte Kino in den vergangenen Jahrzehnten widerstanden, indem es seine Attraktivität fürs Publikum durch die ihm eigentümliche Kraft zur Faszination der Sinne behaupten konnte. Als einleuchtendes Beispiel aus den ersten Tagen des Kinos fand in diesem Zusammenhang immer wieder eine geradezu umwerfende Wirkung der kinematographischen Lokomotive von Lumière Erwähnung. So schrieb etwa Hellmuth Karasek im *Spiegel*:

Ein Kurzfilm wirkte besonders nachhaltig, ja er erzeugte Furcht, Schrecken, sogar Panik. [...] Es war der Film L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (DIE ANKUNFT EINES EISENBAHNZUGES IM BAHNHOF VON LA CIOTAT). [...] Obwohl der Film-Zug in flimmerndem Schwarzweiß (also nicht in den Naturfarben und Naturdimensionen) auf die Zuschauermengen losraste und obwohl das einzige Geräusch, das ihn begleitete, das monotone Klappern der Projektionszahnräder in der Filmperforierung war, fühlten die Zuschauer sich von dem Zug körperlich bedroht und reagierten panisch.²

Die Deutsche Bahn ließ sich diesen Gag für ihre in den Zügen ausliegende Kundenzeitschrift nicht entgehen und wußte die panische Reaktion plastisch

zu beschreiben: »Die Zuschauer rannten vor Schreck aus dem Saal, weil die Lokomotive direkt auf sie zu fuhr. Sie hatten Angst, daß sie von der Leinwand auf sie herabstürzen könnte.«³ Sebastian Feldmann gab für die *Rheinische Post* eine andere Version zum Besten, nämlich daß »die heranfahrende Lokomotive die Zuschauer derart erschreckte, daß sie unter die Sitze krochen«⁴. Die Münchner *Abendzeitung* wollte erfahren haben: »Damals sollen die Leute bei DIE ANKUNFT DES ZUGES entsetzt von den Stühlen gesprungen sein...«⁵ Für *Die Zeit* glaubte die in Berlin lebende Schriftstellerin Libuše Moníková sogar Ort und Datum der Panik genau angeben zu können:

Vor hundert Jahren stürzten Besucher des Grand Café in Panik auf den Boulevard des Capucines, als aus dem Dunkel des Indischen Salons ein Zug auf sie zugerast kam. L'ARRIVÉE D'UN TRAIN: Die Brüder Lumière hatten zur ersten Vorstellung ihres Cinématographe eingeladen. Das Datum: 28. Dezember 1895.⁶

Als Quelle für diese Behauptungen sind Standardwerke der Filmgeschichtsschreibung zur Hand: Bei Gregor und Patalas steht zu lesen, daß die »Lokomotive das Publikum, wie überliefert wird, in panischen Schrecken versetzte«.⁷ Lotte Eisner erinnert im Zusammenhang mit der bedrohlichen Wirkung von *NOSFERATU* daran, daß »im Grand Café die Zuschauer sich unwillkürlich erschrocken auf ihren Sitzen zurückwarfen, weil Lumières in den Bahnhof einfahrende Lokomotive riesengroß auf sie zuzufahren schien.«⁸ Georges Sadoul, der Klassiker der Filmgeschichte, schreibt: »In L'ARRIVÉE D'UN TRAIN raste die Lokomotive vom Hintergrund der Bildwand her auf die Zuschauer zu, die vor Schreck aufsprangen, weil sie fürchteten, überfahren zu werden.«⁹

Daß diese Standardwerke vor zwanzig, manche vor mehr als vierzig Jahren geschrieben worden sind, tut nichts zur Sache. Das Erschrecken des Publikums angesichts des einfahrenden Zugs wird von Filmhistorikern auch heute als verbürgte Tatsache weitergereicht. Bernard Chardère notiert lakonisch: »Die Lokomotive erschreckte die Zuschauer.«¹⁰ In der deutschen Ausgabe von Emmanuelle Toulets *Cinématographe, invention du siècle* ist unter der Headline »Ein Anfang mit Schrecken« zu lesen: »Auf die Verwunderung über die vom Wind gepeitschten Bäume und die stürmische See folgt blankes Entsetzen, als der in den Bahnhof von La Ciotat einfahrende Zug sich auf sie (die Zuschauer, d.Verf.) zuzubewegen scheint.«¹¹ Bruno Fischli zufolge hatten sich »bei den ersten Vorführungen dieses Films die Zuschauer vor Angst unter die Stühle gestürzt«.¹² Auch Noël Burch behauptet, daß die Zuschauer 1896 bei der Ankunft von Zügen »vor Schreck aufgesprungen sind«.¹³ Jean-Jacques Meusy schließlich setzt diese Publikumsreaktionen einfach als bekannt voraus und präsentiert DIE ANKUNFT DES ZUGS als spektakulären Anfang der Wirkungsmacht des Mediums: »Der überwältigende Realismus dieses Streifens ist der

Beweis für die vollständige Identifikation des Zuschauerblicks mit dem Kamerastandpunkt und präfiguriert alle künftigen Schock-Sequenzen.«¹⁴

Die Geschichte vom Schrecken des Publikums kursiert als *on dit*, über das allgemeine Einvernehmen herrscht.¹⁵ Belege oder auch nur Hinweise auf zeitgenössische Quellen gibt der *mainstream* der Filmgeschichtsschreibung nicht an. Ungeprüft wird kolportiert, daß die damaligen Zuschauer angesichts der auf die Kamera zufahrenden Lokomotive das Filmbild auf der Leinwand mit der Realität verwechselt hätten. Die Erzählung von der mehr oder minder drastisch ausgemalten Panik der Zuschauer unterstellt ein naives Publikum, das sich von dem neuen Medium ein X für ein U vormachen ließ und einer filmischen Wirklichkeitstäuschung erlag.

Diese Vorstellung vom Publikum der ersten Filmvorführungen hat eine lange Tradition. Schon zur Jahrhundertwende entstanden Filme, welche die Geschichte vom kinematographischen Zug und seinen naiven Zuschauern zur Belustigung eines wissenden Publikums vorführen. 1901 drehte der englische Filmpionier Robert W. Paul den Kurzfilm *THE COUNTRYMAN'S FIRST SIGHT OF THE ANIMATED PICTURES*: Ein Bauer nimmt Reißaus vor dem herannahenden Zug auf der Leinwand. Diese Filmidee war offenbar recht erfolgreich, sie wurde mehrfach plagiirt, zum Beispiel durch Edwin S. Porters *UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW* (1902). Schon bald wurde die Angst der ersten Zuschauer als nostalgische Erinnerung an schöne alte Zeiten zitiert. Auf seine Anfänge als Filmoperateur im ersten Berliner Vorführsaal Unter den Linden 21 im Frühjahr 1896 zurückblickend, gab zum Beispiel der Regisseur Gustav Schönwald 1916 zu Protokoll:

Überhaupt das Publikum, es spielte damals noch mit und begleitete alle Vorgänge auf den Filmen, es schrie auf, wenn ein Pferd sich bäumte, oder floh von den Plätzen, weil es glaubte, der herannahende Eisenbahnzug fahre direkt in den Saal. Man stand eben damals noch ganz naiv dem Film gegenüber.¹⁶

Heutzutage greifen Journalisten diese *story* auf, um damit eine Wirkungsmacht über die Zuschauer zu bebildern, die dem Kino ganz prinzipiell zugeschrieben wird. Hellmuth Karasek spricht das im Zusammenhang mit der *ANKUNFT DES ZUGS* in seinem Jubiläumsbeitrag für den *Spiegel* deutlich aus:

Das Kino – so machte seine erste Premiere deutlich – versteht es, dank der Suggestivkraft der Kamera, die Phantasie des Publikums mit Realität zu besetzen. Mit der Realität des Schreckens und der Gefahr wie mit der Realität der Gefühle. Von Anfang an machte der Film klar, welche mitreißende, welche propagandistische Kraft ihm innewohnt.¹⁷

Am Anfang des Kinos soll also die Verwechslung des Filmbilds mit der Realität gestanden haben. DIE ANKUNFT DES ZUGS ist als Ikone nicht einfach nur für den Beginn des Kinos in Gebrauch. Vielmehr steht dieser Ein-Minuten-Film Lumières als schlagendes Beispiel für eine manipulatorische Macht, die dem Kino angeblich seit seinen ersten Anfängen innewohnt. Er dient zur Veranschaulichung suggestiver Kräfte, die dem Medium ganz allgemein und grundsätzlich nachgesagt werden. Von der Angst, ja Panik des Publikums im Angesicht von Lumières Lokomotive wird zwar in Form einer Anekdote erzählt, der Status dieser *story* reicht jedoch entschieden weiter: Immer wieder kolportiert, figuriert sie als *der* Gründungsmythos des Mediums, der die Macht des Films über die Zuschauer bezeugt.

Medientheoretisch fällt die Widerlegung nicht schwer: Erstens kann die historische Reminiszenz von Publikumsreaktionen bei Filmvorführungen vor hundert Jahren keinerlei Evidenz für prinzipielle Wirkungseigenschaften des Kinos beanspruchen. Zweitens unterliegt der Mythos von Lumières Lokomotive logisch dem Widerspruch, den alle Manipulationstheorien beinhalten: Es wird eine Wirkungsmacht des Mediums postuliert, die mit Suggestion operiert; das heißt, daß das Medium die Verstandesleistungen der Zuschauer auszuschalten vermag und zwangsläufig alle Rezipienten in seinen Bann zieht – mit Ausnahme des Erfinders dieser Theorie und seiner aufgeklärten Leserschaft! Wie durch ein Wunder sind diese stets gegen den angeblich unwiderstehlichen Wirkungsmechanismus gefeit und durchschauen ihn.

Mediengeschichtlich gibt die Erzählung Anlaß zur Überprüfung ihres faktischen Wahrheitsgehalts: Wie war es um die Reaktionen des Publikums auf DIE ANKUNFT DES ZUGS wirklich bestellt? Können zeitgenössische Quellen und Darstellungen Aufschluß über das tatsächliche Verhalten der Zuschauer im Angesicht der einfahrenden Lokomotive auf der Leinwand geben?

Panik im Publikum – Tatsache oder Legende?

Betrachten wir als erstes ein zeitgenössisches Plakat, das den Gegenstand unserer Frage unmittelbar zeigt: nämlich das Kinematographenpublikum – in Gestalt zweier Damen – bei der Betrachtung einer ANKUNFT DES ZUGS (Abb.1). Ein kürzlich erschienener Ausstellungskatalog kommentiert dieses Plakat:

Die dargestellte Zugankunft vermittelt Handlung, Inhalt und Verführungspotential des Films zugleich. Die katastrophische Verheißung, der aus der Tiefe der Leinwand auftauchende Zug rase, unfähig anzuhalten, mitten ins Publikum, komprimiert Truchet (der Plakatkünstler, d.Verf.) in den über die Leinwand hinauschießenden Schienen.

Das Aufsehen, das dieser Film erregte, und seine noch ungewohnte, zu jener Zeit jeden bisherigen Rahmen sprengende Wirklichkeitsillusion kommen in diesem ver-

längerten Schienenpaar zu überraschender Sinnfälligkeit. Als Erzählstrang, energische Lichtbahn und Projektionsstrahl zugleich dringt es in den Zuschauerraum. Der Wahrnehmungsschock, den das neue Medium bereithält, sucht sein Publikum.¹⁸

Diese Interpretation stützt sich selektiv auf die über die Filmleinwand hinausragenden Schienen. Was aber macht das Publikum? Springt es auf und sucht sein Heil in panischer Flucht? Alles andere als das: Nichts spricht dafür, daß die beiden Damen mit ihren großen Hüten gerade einen »Wahrnehmungsschock« erleiden. Sie bleiben ruhig sitzen und verfolgen konzentriert das Geschehen auf der hellerleuchteten Leinwand. Eine »katastrophische Verheißung« würde vom Plakatkünstler die Wiedergabe eines gänzlich anderen Verhaltens der beiden Damen verlangen. Die Darstellung einer erschrockenen Reaktion in der Gestik dieser Zuschauerinnen würde übrigens der Werbeabsicht des Plakats nicht zuwiderlaufen, sondern eher die gesteigerte Aufmerksamkeit seiner Betrachter erregen.

Aus der Bildkomposition des Werbeplakats insgesamt geht hervor, daß der Kunstgriff der überstehenden Schienen eine bescheidene, fast schon banal zu nennende Absicht verfolgt. Er macht schlicht und einfach deutlich, daß es sich bei der neuartigen Erfindung des *Cinématographe Lumière* nicht wie bei der damals bekannten *Laterna magica* um ein stehendes Projektionsbild handelt, das für bestimmte Effekte bewegt wird, sondern daß hier kontinuierliche Bewegung wiedergegeben wird: Die über die Filmleinwand hinausragenden Schienen weisen darauf hin, daß die Lokomotive fährt. Sie veranschaulichen graphisch die Bewegung des Zuges – nichts weiter. Von der Bildquelle des Werbeplakats her ist ihre Deutung als »katastrophische Verheißung« nicht zu begründen. Diese erscheint vielmehr im Nachhinein abgezogen von der Folie des *on dit*, das Angst und Panik des Publikums kolportiert. Soviel zur aktuellen Wirksamkeit des anekdotischen Gründungsmythos, den die Filmgeschichtsschreibung mit der ANKUNFT DES ZUGS verbindet.

Nun ist allerdings ein Werbeplakat, auch wenn es aus dem Jahr 1896 stammt, nur bedingt aussagekräftig für die tatsächlichen Reaktionen der Zuschauer auf Lumières Lokomotive. Wie steht es also mit direkten Quellen? Gibt es glaubwürdige Berichte von Augenzeugen, die panikartiges Zuschauerverhalten belegen?

Es gibt augenscheinlich nichts dergleichen: Weder enthalten die einschlägigen Akten des Pariser Polizeipräfekten einen Bericht über derartige Vorfälle¹⁹ noch ist in der reichlich vorhandenen Literatur zu den Vorführungen im Grand Café ein einziger Hinweis zu lesen auf zeitgenössische Presseberichte, aus denen sich auf eine Panik schließen ließe. Auch in den kürzlich veröffentlichten Korrespondenzen von Auguste und Louis Lumière findet sich dazu nichts.²⁰

Fragen wir umgekehrt: Angenommen es wäre vor dem Eingang des Indischen Salons des Grand Café tatsächlich zu einer Panik gekommen, wären dann aktuelle Berichte von Polizisten und Journalisten überhaupt zu erwarten?

Diese Frage ist eindeutig zu bejahen, denn angesichts des beengten Raums und des großen Andrangs hätte es beim Ausbruch einer Panik unweigerlich Verletzte gegeben. Ein prominenter Augenzeuge der *Cinématographe*-Vorführungen im Souterrain des Indischen Salons, das direkten Zugang hat zum Boulevard des Capucines, ist der Kölner Süßwarenfabrikant Ludwig Stollwerck, der Ende März 1896 in Paris weilte, um die Generalkonzession des *Cinématographe Lumière* für das Deutsche Reich zu erwerben. Stollwerck berichtet wenig später einem Geschäftspartner in New York:

[...] daß in Paris Herr Lumière einen unterirdischen Billardsaal im Grand Café gemietet hat, zu welchem man eine ziemlich steile und unangenehme Treppe hinab gehen muß. Es ist ein Raum von ungefähr 12 mal 8 Meter, und da werden alle Viertelstunden 10 verschiedene Bilder, die jedes 50 bis 60 Sekunden dauern, auf eine Wand geworfen, welche 280 cm breit und 2 Meter hoch ist. Er verlangt einen Franken Entree; es sind 180 Sitzplätze und vielleicht 30 bis 40 Stehplätze vorhanden. Der Saal ist fast den ganzen Tag gefüllt. Er nahm im Anfange 600 Fr. pro Tag ein, dann stieg er auf 800 und 1000 Fr., und als ich vor drei Wochen in Paris war, nahm er täglich 2500 bis 3000 Fr. ein, jetzt bei dem schöneren Wetter und starkem Fremdenverkehr betragen die Tageseinnahmen sogar 4000 Fr.²¹

Stollwercks Angaben bestätigen die oft zitierten Erinnerungen des Fotografen Clément Maurice, die dieser fast dreißig Jahre später mitgeteilt hat.²² Maurice war von Antoine Lumière, dem Vater der Brüder Louis und Auguste Lumière, mit den Filmvorführungen im Grand Café betraut worden. Angeblich mußte er schon wenige Wochen nach der Premiere des 28. Dezember einen Ordnerdienst engagieren, um Rempelen im Gedränge vor der Tür des Indischen Salons zu verhindern. Die Situation wäre also etwa so vorzustellen, wie sie das erste für den *Cinématographe Lumière* entworfene Werbeplakat von Brispot ausmalt: Aus der Tür quillt das Publikum der soeben zu Ende gegangenen Projektion, vor der Tür warten bereits dichtgedrängt die Zuschauer der nächsten Vorführung; einem Herrn wird im Gedränge der Zylinder vom Kopf gestoßen; Nachrückende – vorneweg ein Priester – werden von einem uniformierten Ordner zurückgewiesen; im Hintergrund beobachten zwei Polizisten das Geschehen.²³

Das Reklamebild des Plakats ist offenbar Wirklichkeit gewesen: Beginn der Vorführungen im Grand Café war alle halbe Stunden. Die Projektionen nahmen jeweils 20 bis 25 Minuten in Anspruch. In den verbleibenden fünf bis zehn Minuten mußte der Wechsel des Publikums vor sich gehen: Die Zuschauer der gerade beendeten Vorstellung hatten den Saal rasch zu verlassen, die vor dem Eingang Wartenden mußten schnell ihre Plätze einnehmen. Bei einer niedrig angesetzten Schätzung ist eine durchschnittliche Zahl von 100 Zuschauern pro Vorführung anzunehmen. Das bedeutet, daß sich alle halbe Stunden mindestens 200 Personen in drangvoller Enge durch den Eingang des Indischen

Salons zwängten. Während der Projektionen stand draußen vor der Tür schon die Warteschlange für die nächste Vorstellung. Unter diesen Umständen hätte der Ausbruch einer Panik im Saal zwangsläufig Verletzte zur Folge, zumal der Ausgang ins Freie hinauf zum Trottoir des Boulevard des Capucines über eine »ziemlich steile und unangenehme Treppe« führte, wie Stollwerck berichtet. Eine Panik unter den Zuschauern, die keine Spuren in der Berichterstattung von Polizei und Presse hinterlassen hat, kann also von den lokalen Gegebenheiten und dem großen Andrang des Publikums her ausgeschlossen werden.

Auch die Vorführsituation selbst spricht gegen den Ausbruch einer Panik im Indischen Salon: Filmprojektionen mit dem *Cinématographe Lumière* lassen sich noch am ehesten mit einer Heimkino-Vorführung im Super-8-Format vergleichen. Heutzutage dagegen werden Lumière-Filme fast ausschließlich von Filmmuseen und Kinematheken in hervorragender technischer Projektionsqualität flimmerfrei auf einer großen Leinwand gezeigt. Die historischen Vorführungen des *Cinématographe Lumière* im Grand Café waren von diesen Standards weit entfernt. Eigene Erfahrungen des Verfassers bei der Durchführung von Filmprojektionen mit einem *Cinématographe Lumière*-Originalgerät bestätigen die entsprechenden Angaben in der zeitgenössischen Presse:

Der für die Projektion günstigste Abstand zwischen *Cinématographe* und Leinwand beträgt nur 5 Meter – das Projektionsbild ist bei dieser Entfernung etwa 2,5 Meter breit und 1,5 Meter hoch. Die Lichtstärke der Bogenlampe reicht für die Ausleuchtung einer großen Leinwand nicht aus. Für Vorführungen in großen Sälen ist der *Cinématographe* nicht geeignet; seine Konstruktion ist auf einen *appareil de salon*, das heißt auf Amateurbedürfnisse ausgelegt.²⁴

Das Projektionsbild flimmert stark, weil die Blende des *Cinématographe* nur die Funktion hat, den Projektionsstrahl während des Filmtransports zu unterbrechen. Die Projektionsgeschwindigkeit von 16 bis 20 stillstehenden Bildern pro Sekunde gewährleistet zwar die Illusion kontinuierlicher Bewegung, weil die einzelnen Phasenbilder bei dieser Frequenz für die menschliche Wahrnehmung miteinander verschmelzen, der unangenehme Effekt des Flimmerns wird aber erst bei einer Frequenz von mindestens 48 Bildern pro Sekunde beseitigt. Mit der dafür erforderlichen dreiflügeligen Blende, die jedes stillstehende Bild zusätzlich zweimal unterbricht, ist der *Cinématographe Lumière* noch nicht ausgestattet.²⁵

Außerdem ist zu berücksichtigen, daß der bei der Projektion laut knatternde Apparat im Grand Café direkt hinter dem Publikum steht und nicht in einer abgetrennten Vorführkabine aufgestellt ist. Im Hinblick auf die angebliche Wirkung einer Wirklichkeitstäuschung ist schließlich zu beachten, daß die Filme nur 50 Sekunden dauern, keinen eigenen Ton haben und die aufgenommenen Sujets nur in schwarz-weiß wiedergeben.

Das bewegte Projektionsbild des *Cinématographe Lumière* auf der Leinwand war schwerlich mit der Realität zu verwechseln. Zeitgenössische Berichte

über Panikreaktionen des Publikums lassen sich nicht auffinden. Die immer wieder kolportierte Anekdote, das Publikum habe sich damals von der heran nahenden Lokomotive »körperlich bedroht« gefühlt und deshalb »panisch« reagiert (Karasek), ist ins Reich der mediengeschichtlichen Fabeln zu verweisen. Ihre Verbreitung dient dazu, dem Medium Film manipulatorische Kräfte anzudichten. Dieses Bedürfnis scheint weit verbreitet zu sein: Auf diese Weise ist eine historisch nicht haltbare Behauptung, eine Panik-Legende, zum Gründungsmythos des kinematographischen Mediums avanciert.

Phantastische Erfahrung der vertrauten Wirklichkeit

Wenn nun eine Panik, wie die Legende sie will, nicht nachweisbar ist, hat es dann nicht wenigstens momentanes Erschrecken, ängstliches Erstaunen, eine wie auch immer geartete Wahrnehmungsirritation im Angesicht von Lumières Lokomotive gegeben? Immerhin sah das damalige Publikum die ihm vertraute Alltagswelt auf dem Bahnsteig *zum ersten Mal* in der medialen Verfremdung einer kontinuierlich bewegten fotografischen Reproduktion, als »lebende Photographien in natürlicher Größe und Bewegung«, wie seinerzeit die Tageszeitungen annoncierten.

Um Auskunft über die Aufführungserlebnisse der ersten Zuschauer zu erhalten, müssen wir uns direkten Primärquellen zuwenden. Am ergiebigsten sind die zeitgenössischen Berichte, die Journalisten und Wissenschaftspublizisten von ihrer ersten Begegnung mit dem *Cinématographe Lumière* überliefern.

Bei der Projektion eines Films mit dem *Cinématographe Lumière* muß, wenn der Film eingelegt ist, zuerst der Bildstand eingerichtet werden. Zu Beginn ist also – ähnlich wie bei einer Diashow – ein stehendes Projektionsbild zu betrachten. Sobald der Bildstand stimmt, beginnt der Vorführer zu kurbeln: Das Bild auf der Leinwand setzt sich in Bewegung. Diesen Übergang vom stehenden zum kontinuierlich bewegten Bild beschreiben viele Berichterstatter als überraschendes, ja sogar ergreifendes Wahrnehmungserlebnis. Besonders verblüffend wirkt die exakte Bewegungswiedergabe von Rauch und anderen banalen, aber flüchtigen Erscheinungen. Ihre Begeisterung kleiden die Journalisten in eine Formel, die rasch zum Werbeslogan wird: »La vie prise sur le vif« – »Das Leben auf frischer Tat ertappt«. Mit einem für diese Perception typischen Resümee schließt *L'Illustration*, seinerzeit unangefochten die führende Illustrierte in Paris, einen populärwissenschaftlichen Beitrag über die Perfektionierung der Chronophotographie durch den *Cinématographe Lumière*. Der Verfasser, Dr. Félix Regnault, Physiker und Astronom am Collège de France, beschreibt bei dieser Gelegenheit auch sein Wahrnehmungserlebnis der kinematographischen Lokomotive:

Wir wiederholen, was oft über die Natur und das Leben der Szenen gesagt worden ist, die uns Lumière präsentiert: das Piktettspiel, bei dem einer der Teilnehmer raucht; man sieht den Rauch entweichen und in wirklicher Bewegung aufsteigen; das Bier, das der Caféhauskellner einschenkt, schäumt natürlich; die Gläser leeren sich, wenn die Trinker trinken. Die Lokomotive erscheint zuerst klein, dann ungeheuer groß, als ob sie im Begriff sei, den Saal zu zermalmen; man hat das Gefühl von Tiefe und Relief, obwohl nur ein Bild vor uns abrollt. Beim Baden im Meer schäumen die Wellen auf und bilden Kämme, die Kinder tauchen ein und schwimmen: Man glaubt, dabei zu sein.²⁶

Félix Regnault preist den *Cinématographe Lumière* für die frappierende Wirklichkeitsillusion, die dieses Gerät erzielt. Er läßt aber keineswegs den Eindruck aufkommen, daß die fotografische Reproduktion auf der Leinwand mit der abgebildeten Wirklichkeit selbst zu verwechseln sei. Im Gegenteil, ausführlich werden störende Mängel der Projektion moniert:

Haben wir die Perfektion erreicht? Weit entfernt. Das vergrößerte Filmmaterial zeigt seine Fehler; von Zeit zu Zeit schockieren die leuchtenden Punkte das Auge. Der Isochronismus ist noch nicht perfekt, gewisse Szenen zittern, brüske Abbrüche schneiden das Sujet. Um ein gutes Ergebnis zu erhalten, sollte die Szene Gebärden langsam darstellen; die raschen Bewegungen geben keinen befriedigenden Eindruck. Das Filmmaterial ist kaum länger als 13 Meter, das Schauspiel hört im schönsten Moment auf.²⁷

Diesen Einschränkungen zum Trotz hat Regnault jedoch zuvor explizit die Vorstellung nahegelegt, daß die kinematographische Lokomotive in einer plötzlichen Metamorphose leibhaftig aufs Publikum zurast. Wir haben ganz offenbar einen Urtext der Panik-Legende vor uns: Entscheidend kommt es nun hier darauf an, *wie* der Verfasser das später zum Gründungsmythos avancierte *Quidproquo* der Zuschauer einführt. Regnaults Anliegen ist klar ersichtlich: Er will dem Millionenpublikum von *L'Illustration* sein Wahrnehmungserlebnis der ANKUNFT DES ZUGS sprachlich vermitteln. Dieses ist geprägt von einem »Gefühl von Tiefe und Relief«, also einer Art 3D-Effekt, obwohl es sich beim Projektionsbild des *Cinématographe Lumière* um eine zweidimensionale, flächige Abbildung handelt. Um sein Erlebnis der überraschenden räumlichen Wirkung des Filmbilds zum Ausdruck zu bringen, greift Regnault zu einem Vergleich im *Irrealis*: »Die Lokomotive erscheint zuerst klein, dann ungeheuer groß, *als ob* sie im Begriff sei, den Saal zu zermalmen...«

Ganz ähnlich beschreibt Ottomar Volkmer, Präsident der Wiener photographischen Gesellschaft, die Wirkung der ANKUNFT DES ZUGS:

Eine Eisenbahnstation; aus der Ferne sieht man winzig klein die Locomotive eines Eilzugs heranbrausen, sie wird immer größer und größer, der Schlot qualmt, es fehlt nur, daß man noch pusten und das Rädergepolter hört. Endlich ist der Zug da, die Locomotive riesengroß, es scheint, als wolle sie in die Zuschauer hineinfahren. Da auf einmal verschwindet sie am linken Bildrande des hellerleuchteten Schirmes, die Waggons sind sichtbar, der Zug hält an; die Conducteure steigen ab, aus dem Perron tritt das Publicum zum Einsteigen.²⁸

Es genügt, den jeweils verwendeten Irrealis durch einen Indikativ zu ersetzen, und schon ist die Panik-Legende fertig. Ihr Ursprung sind offenbar Berichte, die in der Manier von »es scheint als ob«-Konstruktionen versuchen, der Leserschaft den räumlichen Effekt des kinematographischen Projektionsbilds der ANKUNFT DES ZUGS nahezubringen. Findige Veranstalter nutzten die Vorstellung von der in den Zuschauerraum fahrenden Lokomotive schon damals für Werbezwecke: Zuschauer wurden vor Beginn der Projektion 'beruhigt', daß die Vorstellung völlig ungefährlich sei; am Eingang eines Vorführsaals in New York wurden werbewirksam Sanitäter mit einer Tragbahre postiert, um empfindsamen Gemütern unverzüglich 'erste Hilfe' leisten zu können.²⁹ Durch das später entstandene ideologische Bedürfnis, in der Sinnlichkeit des visuellen Mediums Manipulationsgefahren zu wittern, ist dieser Irrealis, der ursprünglich als anschauliches Stilmittel zur Schilderung einer individuellen Seherfahrung diente, schließlich zur Tatsachenbehauptung über das Verhalten des Publikums mutiert.

Die zitierten Texte stehen am Ursprung der Panik-Legende. Diese läßt sich nicht zuletzt durch eine sorgfältige philologische Lektüre ihrer Quellen entkräften. Zugleich aber ist diesen Texten auch ein wahrer Kern der Legende zu entnehmen: In ihrem drastisch anschaulichen Vergleich weisen sie nämlich darauf hin, daß die Wahrnehmungserlebnisse der Zeitgenossen sich deutlich unterscheiden von dem Abbildrealismus, der später für die Perzeption dokumentarischer Filmaufnahmen geläufig wird. Wir haben es im Jahr 1896 mit Zuschauern zu tun, die noch keine Sehgewohnheiten bei der Betrachtung von Filmen ausgebildet haben. Sie machen mit der kontinuierlichen Bewegung fotografischer Projektionsbilder erstmals Seherfahrten, die für sie überraschend und verwirrend sind. Als junger russischer Journalist setzt sich der später zu Weltruhm gelangte Erzähler und Dramatiker Maksim Gor'kij Anfang Juli 1896 in zwei Feuilletonbeiträgen und einer literarischen Skizze mit seinen ersten Eindrücken von den »lebenden Photographien« auseinander.³⁰ Er leitet die Schilderung seines Wahrnehmungserlebnisses mit dem Eingeständnis ein: »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...«³¹

Gor'kij malt seinen Lesern die kinematographische Lokomotive als körperliche Bedrohung aus. Deshalb gilt er als zeitgenössischer Gewährsmann für die Panik-Legende – zu unrecht, weil Gor'kij seine Zerstörungsphantasie sogleich konterkariert. Vollständig wiedergegeben, lautet die entsprechende Passage in Gor'kij's Feuilleton-Artikel:

[...] 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 zermahlenden 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.³²

Gor'kij berichtet von den Vorführungen des *Cinématographe Lumière*, die zur Gesamtrossischen Ausstellung auf dem Jahrmarkt in Nižnij-Novgorod im »Théâtre Concert Parisien« von Charles Aumont zu sehen waren. Das lautlose Grau des Lebens auf der Leinwand erscheint ihm gespenstisch. Die über die Leinwand huschenden Schattenbilder des Kinematographen bedrücken ihn. Er schreibt, an die Zeitungsleser gewandt: »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.«³³ In ähnlicher Weise drückt sich Gor'kij auch in seinem zweiten Feuilletonbericht aus: »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.«³⁴

Derart in düstere Stimmung versetzt, malt sich Gor'kij ein Eisenbahnglück im Zuschauersaal aus – gleichsam als Strafgericht, das über die ausschweifenden Gäste von Aumonts Etablissement kommen möge. Im Unterschied zu seinen französischen Kollegen feiert Gor'kij keineswegs die »vollkommene« Wiedergabe des Lebens auf der Leinwand – zu sehr vermißt er Farbe und Ton. In den Mittelpunkt seiner Betrachtungen über den *Cinématographe Lumière* rückt er den Realitätsverlust der Filmbilder, den er als deprimierend empfindet. Eine Verwechslung der Realität mit ihrem kinematographischen Schatten ist also bei Gor'kij ausgeschlossen: Seine Imagination der todbringenden Lokomotive hat die bedrückende Differenz von Filmbild und Wirklichkeit zu ihrem Ausgangspunkt...

Der Verlust von Farbe und Ton muß den Realitätseindruck der Filmbilder keineswegs mindern, sondern kann diesen auch steigern. Ganz ähnlich wie Gor'kij zeigt sich der unbekannt Autor der ersten englischen Filmkritik beeindruckt von den lautlosen Schatten. Er zeichnet mit O. Winter und schreibt unter der Überschrift »Ain't it lifelike!«:

Die Bilder sind verschieden, aber die Wirkung ist immer dieselbe: Es ist der erschreckende Effekt des Lebens – aber eines ganz anderen Lebens. Dieses Leben ist des Tons und der Farben beraubt. Obwohl Sie das Licht der Sonne bemerken können, gehorcht das Bild einem eintönigen und unergründlichen Grau. Und obwohl sich die Wellen, wie anzunehmen ist, an einer Küste brechen, tun sie das in einer Stille, die Sie erst recht vor ihrer Wirklichkeit auf der Leinwand erschauern läßt.³⁵

Gor'kij spricht ausdrücklich von »absonderlichen und phantastischen Eindrücken, wie sie der Kinematograph gibt«. ³⁶ Ebenso wie der unbekannt O. Winter erlebt er den Realitätsverlust der kinematographischen Projektionsbilder als überwirklich. Andere Beobachter wie Félix Regnault und Ottomar Volkmer, die sich ganz im Unterschied zu Gor'kij und seinem englischen Kollegen überrascht zeigen von »Tiefe und Relief« der heranfahrenden Lokomotive, erleben die Realitätsnähe der Filmprojektion ebenfalls als überwirklich. So treffen sich gegensätzlich akzentuierte Wahrnehmungserlebnisse in der Perception von Lumières Lokomotive: Auf die eine oder andere Weise hinterläßt die ANKUNFT DES ZUGS bei zeitgenössischen Berichterstatlern offenbar den Eindruck von *Hyperrealismus*. Dieses *Wahrnehmungsmuster* bezeichnet die amerikanische Schriftstellerin Susan Sontag in ihrem Jubiläumsbeitrag zu »100 Jahre Kino« als »phantastische Erfahrung«:

Für die ersten Zuschauer, die L'ARRIVÉE DU TRAIN von den Gebrüdern Lumière sahen, war die Übermittlung eines banalen Anblicks durch die Kamera eine phantastische Erfahrung. Das Kino begann mit Erstaunen, dem Erstaunen, daß Realität mit solch magischer Direktheit übersetzt werden kann.³⁷

Diese »phantastische Erfahrung« der alltäglichen Wirklichkeit muß es wohl gewesen sein, was die Pariser Bürger zu Hunderttausenden in das Souterrain des Grand Café zu den »lebenden Photographien« getrieben hat. In der Belle Epoque des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind Illusionskünste aller Art *en vogue*: nicht nur Malerei und Fotografie, sondern auch die Wachsfiguren im Panoptikum, die Überblendungseffekte der mehrstrahligen Laterna magica, die beweglichen Dioramen von Schlachten, Landschaften und Städteansichten, und nicht zuletzt die aufwendig hergestellten Panoramen – jene riesigen Kup-



Abb. 2: Der Bahnhof von La Ciotat, um 1900. (Postkarten-Reprint, erhältlich im Kiosk gegenüber vom Bahnhof.)

pelgemälde, die die Illusion der Räumlichkeit durch perspektivische Ausmalung und geschickt gesetzten Lichteinfall erzielen. Die Tiefe des Raums ist auch bei den weitverbreiteten Stereo-Glasdias zu erleben, die das Publikum in automatisch betriebenen Guckkästen, sogenannten Kaiserpanoramen, betrachten kann. Die Neugier, Vertrautes und Bekanntes durch eine neue technische Erfindung auf ungewohnte Weise zu sehen und anders zu erfahren, ist im Frühling und Sommer 1896 offenbar das Hauptmotiv für einen Besuch des *Cinématographe Lumière*. Fünfzig Jahre später spricht der französische Philosoph Edgar Morin vom »Zauber des kinematographischen Bildes« und bemerkt zu den Beweggründen des Publikums:

Was die ersten Mengen anlockte, waren nicht der Schichtwechsel vor der Fabrik, nicht die Einfahrt des Zuges in den Bahnhof, (dazu hätte man nur auf den Bahnhof oder zur Fabrik gehen zu brauchen), sondern ein Bild des Zuges, ein Bild des Fabriktors. Nicht wegen des Wirklichen, sondern wegen des Bildes vom Wirklichen drängte man sich an den Türen des »indischen Salons«.³⁸

So paradox es heute scheinen mag: Das Interesse des Publikums an den *dokumentarischen* Projektionsbildern des *Cinématographe Lumière* war in erster Linie *phantastischer* Natur. Die Zuschauer wollten nicht die Wirklichkeit auf

der Leinwand sehen, sondern von der Wirklichkeit sich unterscheidende Bilder dieser Wirklichkeit. Was im Souterrain des Grand Café geboten wurde, waren »lebende Photographien«, und zwar »in natürlicher Größe und Bewegung«. Rasch machten auf den Pariser Boulevards mündliche Berichte von den Vorführungen des *Cinématographe Lumière* die Runde. Die Veranstalter verzichteten von vornherein auf Zeitungsinserate und verließen sich auf Mund-zu-Mund-Propaganda. Der Erfolg gab ihnen recht: Die Zirkel der gutsituierten Flaneure in den Cafés bewerteten die Projektionen des neuartigen Apparats im Grand Café offenbar als Sensation, die man gesehen haben mußte, um mitreden zu können.

Die *phantastische Rezeption des Dokumentarischen* verdankte sich aber nicht nur den Sensationsbedürfnissen der Pariser Boulevard-Kultur, sondern hatte auch eine Grundlage in der Beschaffenheit und der Wahrnehmung der Filmbilder selbst.

Größenverhältnisse und Tiefenschärfe

Wir wenden uns nun dem Film DIE ANKUNFT DES ZUGS selbst zu. Es ist vorauszuschicken, daß wir die kinematographische Lokomotive, von der Regnault, Volkmer und Gor'kij jeweils berichten, nicht einem bestimmten Filmtitel zuordnen können. Wir haben nämlich keine eindeutigen Hinweise, welche ANKUNFT DES ZUGS in Paris, Wien und Nižnij-Novgorod gezeigt worden ist. Wir haben bisher absichtlich den unscharfen deutschen Filmtitel DIE ANKUNFT DES ZUGS verwendet, um einen *Filmtyp* zu bezeichnen, der das zeigt, was der Titel besagt: die Ankunft eines Zugs. In den ersten Jahren der Kinetographie wurden viele Filme dieses Typs gedreht. Für die Produktion von Lumière lassen sich, ungeachtet der Filme *hors catalogue*, drei verschiedene Titel im Filmkatalog der Firma ausmachen, die für die genannten Aufführungsberichte in Frage kommen:

Nr. 8: L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE (de Villesfranche-sur-Saône).

Nr. 127: LYON, L'ARRIVÉE DU TRAIN À PERRACHE.

Nr. 653: ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT.

Weder bei den verschiedenen Vorführungen des *Cinématographe Lumière* in Fachkreisen von März bis November 1895 noch bei der ersten kommerziellen Aufführung am 28. Dezember 1895 wurde eine ANKUNFT DES ZUGS gezeigt. Die erste Erwähnung dieses Sujets, im *Lyon républicain*, datiert vom 26. Januar 1896 und nennt L'ARRIVÉE EN GARE D'UN CHEMIN DE FER. Ein Film dieses Titels ist im Katalog nicht enthalten. Es könnte sich um Nr. 127 oder auch um Nr. 8 handeln.

VON ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT sind drei Versionen bekannt: Die erste hat Louis Lumière wahrscheinlich bei seinem Aufenthalt in La Ciotat zwischen dem 16. Januar und dem 3. Februar 1896 gedreht. Reproduktionen von Filmbildern dieser Version illustrieren einen wissenschaftlichen Artikel über den *Cinématographe Lumière*, der am 13. März 1896 erschienen ist. Bildausschnitt und Bewegungsrichtung der Lokomotive entsprechen der dritten Version.³⁹ Von der zweiten, offenkundig im Winter gedrehten Version sind keine näheren Daten zu ermitteln. Die dritte Version ist jene weltweit bekannte und berühmte ANKUNFT DES ZUGS, verbreitet in zahlreichen Kopien und stets als Referenz anzusehen, wenn von Lumières kinematographischer Lokomotive die Rede ist. Diese Version ist von Louis Lumière allerdings erst im Sommer 1897 gedreht worden: In den Programmankündigungen von *Lyon républicain* erscheint der Titel ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT erstmals am 10. Oktober 1897. Mit dieser Version haben wir uns nun ausführlich zu befassen.

Von allen im Katalog der Firma Lumière aufgeführten und erhaltenen Filmen, die das Sujet ANKUNFT DES ZUGS zeigen, bietet Nr. 653: ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT durch die exakt von der Bildecke unten links sich öffnende Diagonale der Gleise die tiefste Fluchtlinie für die einfahrende Lokomotive. Sie kommt schräg von rechts hinten auf die Kamera zu und fährt nach links vorne an ihr vorbei (vgl. Abb. 4 und 5).

Die kinematographische Wiedergabe der Bewegung der Lokomotive ist paradox. Das entgeht uns heute leicht, weil wir gewohnt sind, tagtäglich mit *moving pictures* via Film, Fernsehen und Computer umzugehen: In der flächigen Abbildung durch das Kameraobjektiv verkleinert sich jeder Gegenstand im Quadrat der zunehmenden Entfernung, vergrößert sich umgekehrt im Quadrat der abnehmenden Entfernung. Aus der Nähe aufgenommene Objekte erscheinen in der fotografischen Reproduktion größer, solche aus der Ferne aufgenommene erscheinen kleiner als wir es von der räumlichen Wahrnehmung unserer Augen gewohnt sind. Über kinematographische Lokomotiven schreibt Rudolf Arnheim:

Jedermann hat hundertmal im Film eine Lokomotive ins Bild hineinfahren sehen; sie scheint auf den Beschauer zuzukommen, der Eindruck ist sehr stark. Und zwar deshalb, weil die Dynamik der vorwärtsstürmenden Bewegung unterstützt wird durch eine andre, die keine objektive Eigenschaft des Gegenstandes (d.h. der fahrenden Lokomotive) ist, sondern mit dem Standort des Beschauers bzw. der Kamera zusammenhängt: je näher die Maschine nämlich kommt, umso größer wird sie, die schwarze Fläche verbreitet sich rasend schnell nach allen Seiten... es ist ein dynamisches Anschwellen nach den Rändern des viereckigen Bildrahmens zu, und dies Anschwellen unterstützt die objektive Bewegung der Maschine. Der Zug braust heran, und unheimlich schnell füllt sich das ganze Bild mit Schwärze, sie flutet schließlich über die Ränder hinweg.⁴⁰

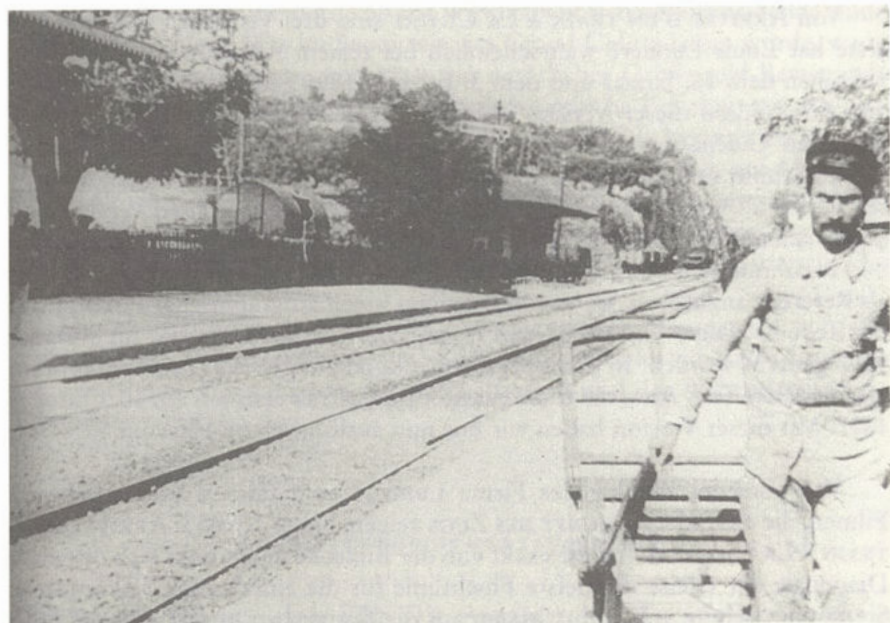


Abb. 3: Filmbild 3

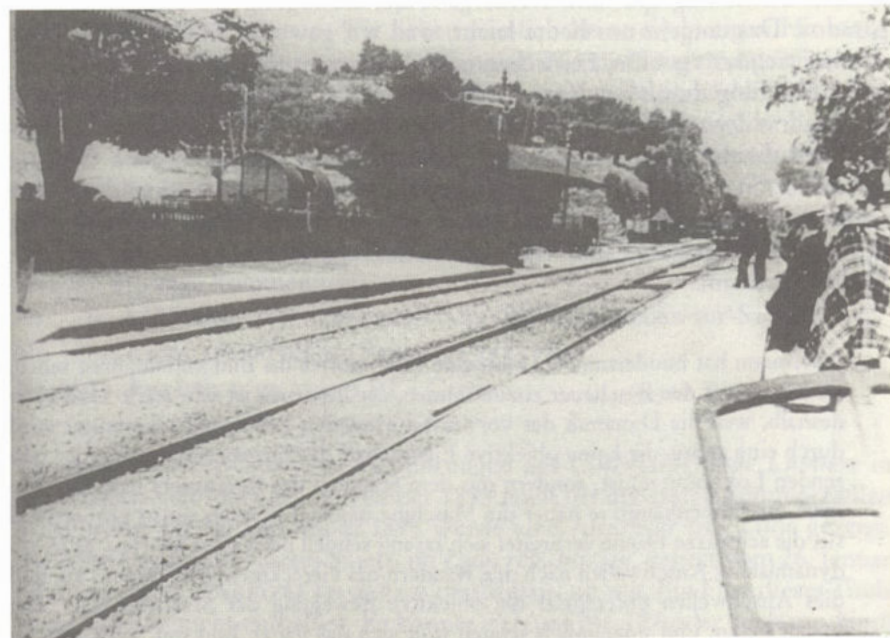


Abb. 4: Filmbild 36

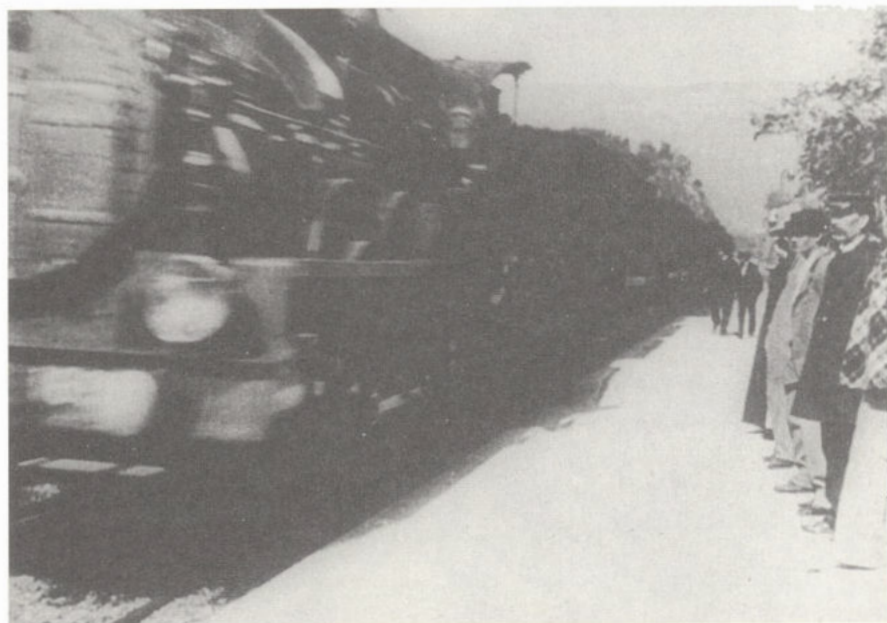


Abb. 5: Filmbild 210

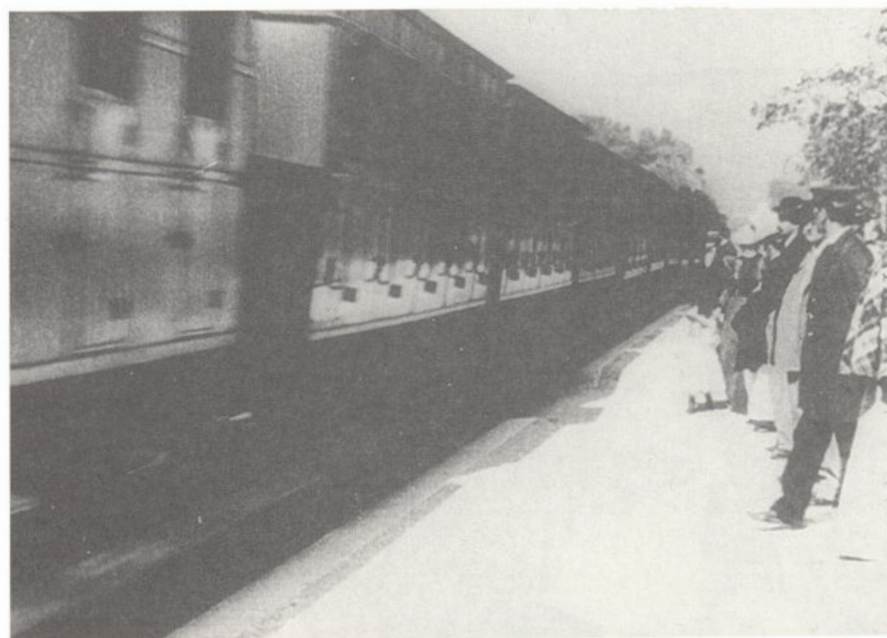


Abb. 6: Filmbild 288



Abb. 7: Filmbild 376



Abb. 8: Filmbild 459



Abb. 9: Filmbild 570



Abb. 10: Filmbild 639



Abb. 11: Filmbild 736



Abb. 12: Filmbild 804

© Abb. 3-12: Association frères Lumière / Coll. CNC

Dieser kinematographische Effekt bewirkt, daß die näher kommende und damit auf der Leinwand rasch größer werdende Lokomotive zu beschleunigen scheint, während die bei der Einfahrt in den Bahnhof aufgenommene Lokomotive in Wirklichkeit abbremst. Für Zuschauer, welche die Verzerrung der Größenverhältnisse auf der Leinwand noch nicht kennen, kann sich daraus ein irritierendes Wahrnehmungserlebnis ergeben: Entgegen ihrer Erwartung, daß die einfahrende Lokomotive die Geschwindigkeit verlangsamt, scheint sie sie zu erhöhen. In der Filmprojektion ändern sich die Größenverhältnisse bewegter Objekte mit dem unterschiedlichen Abstand zur Kamera drastisch, während sie sich wenig verändern, wenn wir vergleichbare Bewegungsvorgänge mit unseren Augen in der uns umgebenden räumlichen Wirklichkeit beobachten. Daß gerade die einfahrende Lokomotive trotz der flächigen Abbildung derart plastisch einen räumlichen Effekt auf zeitgenössische Berichterstatter erzielt, der auf diese erst einmal verblüffend wirkt, ist mit dem Wegfall der gewohnten Größenkonstanz auf der Leinwand zu erklären.

Angebliche »Angstschreie« im Publikum lassen sich jedoch schwerlich auf eine Verwechslung von Realität und Projektionsbild zurückführen. Folgt man der Einschätzung von Tom Gunning, so wäre das Filmerlebnis einfahrender Züge eher mit dem Erlebnis einer Achterbahnfahrt zu vergleichen:

Der heranbrausende Zug rief nicht einfach die unangenehme Erfahrung von Angst hervor, sondern er entsprach einer ausgesprochen modernen Unterhaltungsform: dem *thrill*, den neuartige Attraktionen in den Vergnügungsparks boten, welche die Sensationen von Beschleunigung und Fall dank moderner Technologie unter garantierten Sicherheitsbedingungen möglich machten.⁴¹

Die heranrasende Lokomotive bildet jedoch nur den Anfang von ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAY. In der mythischen Verklärung dieses kurzen Films durch die Filmgeschichtsschreibung haben die spektakulären ersten Sekunden die Untersuchung der nachfolgenden Szenen in den Hintergrund gedrängt, obwohl diese quantitativ, in Zeit gemessen, den Hauptteil des Films ausmachen: Die Wiedergabe des Hin und Her der Reisenden auf dem Bahnsteig hat bei weitem nicht die Aufmerksamkeit gefunden, die der Einfahrt des Zuges durch die Panik-Legende zuteil wurde.

Während die Waggons allmählich zum Halten kommen, setzen sich die Wartenden auf dem Bahnsteig in Fahrtrichtung des Zuges in Bewegung und kommen auf Louis Lumière zu, der die Kurbel des *Cinématographe* dreht (Abb. 6-8). Das geordnete Schreiten in Richtung Kamera löst sich indes rasch auf, als die Türen der Waggonabteile auffliegen und Fahrgäste aussteigen, während diejenigen, die auf die Ankunft des Zugs gewartet haben, jetzt hin- und herlaufen, um Ankommende zu begrüßen oder um ein freies Abteil im Zug zu

finden und einzusteigen (Abb. 9-12). Von links treten nacheinander zwei Reisende, die gerade aus dem Zug gestiegen sind, vor die Kamera und verdecken für kurze Zeit die Sicht, was die Unübersichtlichkeit noch steigert. Plötzlich reißt der Film mitten in der Szene ab – das Fassungsvermögen des *Cinématographe Lumière* ist erschöpft, die 17 Meter Rohfilm in der Filmcassette sind durchgekurbelt.

Sobald der Zug angehalten hat, vermischen sich auf dem Bahnsteig zwei unterschiedliche Menschenmengen: Wartende und Ankommende bewegen sich kreuz und quer vor dem Objektiv der Kamera, die festgeschraubt auf dem Stativ verharrt. Durch die Tiefenschärfe des Projektionsbildes wird der Eindruck des Hyperrealismus der kinematographischen Wiedergabe noch verstärkt. Wiederum ist ein Unterschied zur gewohnten menschlichen Wahrnehmung festzuhalten: Während unsere Augen Objekte in unterschiedlicher Entfernung immer wieder neu fokussieren, ist für das Zeiss-Objektiv des *Cinématographe Lumière* von einem Meter bis Unendlich alles scharf, was vor die Linse kommt. Entlang der diagonalen Bildachse der Gleise kann der Zuschauer die langgestreckte Räumlichkeit des Bahnsteigs mit einem Blick erfassen: Von ganz vorne bis in den Hintergrund ist alles gleichermaßen scharf zu sehen – ein kinematographischer Effekt, der für das bloße Auge in der Wirklichkeit unerreichbar ist. Der starre Bildrahmen und die Tiefenschärfe lassen das Hin und Her auf dem Bahnsteig noch unübersichtlicher erscheinen als es in Wirklichkeit ist. Den Beobachtern des Treibens, die im Dunkel des Projektionsaals sitzen, fehlt die gewohnte Orientierung im Raum, die wir normalerweise erzielen durch ständiges Fokussieren mit den Augen, durch Veränderungen des Gesichtsfeldes über Drehen und Wenden des Kopfes und – nicht zu vergessen – durch das Gehör. Ungewohnte Wahrnehmungserlebnisse werden den zeitgenössischen Zuschauern also nicht nur durch die verzerrten Größenverhältnisse bei der Einfahrt der Lokomotive geboten.

Retrospektiv werden die genannten Eigenschaften der filmischen Wiedergabe, die in *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* besonders deutlich hervortreten, als Vorwegnahme späterer filmästhetischer Konzepte gefeiert. Der Lumière-Kenner Vincent Pinel nennt drei ästhetische Merkmale, die diesen Film von Louis Lumière zu einem Klassiker des Kinos machen:

Dieser kurze Streifen von nur 50 Sekunden vereint mit entwaffnender Wirksamkeit drei Errungenschaften des modernen Kinos: den ›Realismus‹ der Tiefenschärfe, die dramatische Wucht der Sequenz-Einstellung (*plan-séquence*) mit feststehender Kamera und das Zufallsprinzip des *Direct Cinema*.⁴²

Pinel kann sich bei dieser Bewertung auf prominente Verfechter von Realismusauffassungen in der Filmtheorie stützen, ohne daß er sie ausdrücklich

erwähnt. So bemerkt Georges Sadoul, »Louis Lumière kommt das Verdienst zu, in ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT instinktiv die ganze dramatische Bedeutung der Tiefenschärfe erkannt zu haben«, und rückt den *one-shot*-Film des französischen Pioniers in dieser Hinsicht in die Nähe von Orson Welles' CITIZEN KANE.⁴³ Und Siegfried Kracauer bemerkt ganz im Sinne seiner Theorie des Films als »Errettung der äußeren Wirklichkeit« zu den ersten Filmen von Louis Lumière:

Sie spielten sich in der Öffentlichkeit ab, auf Schauplätzen, wo es von Menschen wimmelte. [...] Es war Leben in seinen unkontrollierbarsten und unbewußtesten Augenblicken, ein Durcheinander kurzlebiger, sich ständig auflösender Formen, wie es nur der Kamera zugänglich ist. Die später so häufig nachgeahmte Bahnhofsaufnahme verdeutlichte mit ihrem Wirrwarr von Ankunft und Abfahrt die Zufälligkeit dieser Formen.⁴⁴

Kracauers Eindruck verdankt sich, wie er selbst andeutet, den Besonderheiten der fotografischen Wiedergabe durch die Filmkamera, wie sie in diesem von Louis Lumière gekurbelten Film durch veränderte Größenverhältnisse und die durchgehende Tiefenschärfe besonders auffallend zur Geltung kommen. Auch wenn der »Wirrwarr« auf dem Bahnsteig in der *Filmwirkung* eine »Zufälligkeit« verdeutlichen mag, wie Kracauer schreibt, so stellt sich doch vom Prozeß der *Filmaufnahme* her die Frage: Verdankt sich dieser »Wirrwarr« auch einer Zufälligkeit, oder verdeutlicht er sie nur? Soll das Hin und Her auf dem Bahnsteig als »Zufälligkeit« aufgefaßt werden, während es möglicherweise selbst gar nicht zufällig zustande gekommen ist? Herrscht also, mit anderen Worten, auf dem Bahnsteig in La Ciotat wirklich der Zufall oder nicht?

Inszenierung des Dokumentarischen

Selbstverständlich inszeniert Louis Lumière *in* der Kamera, so wie alle Kameramänner und -frauen das bei jeder Filmaufnahme tun: Er richtet Kamerastandpunkt, Aufnahmewinkel und Bildausschnitt ein und bestimmt über den Zeitpunkt der Aufnahme. Lumière hat diese Parameter der Filmbelichtung, über die er selbst befinden kann, als geschulter Fotograf sorgfältig überlegt: Die Gleise öffnen sich diagonal nach links vorne, so daß der vorderste Schienenstrang exakt die Bildecke links unten schneidet; links oben verläuft dazu parallel das Vordach des gegenüberliegenden Bahnhofsgebäudes, desgleichen am rechten Bildrand die Linie der Wartenden auf dem Bahnsteig (Abb. 5). Graphisch ist damit ein Strang von diagonalen Linien gelegt, die nach rechts im Bildhintergrund in einem Punkt zusammenlaufen. Verglichen mit dem Standpunkt der Fotokamera, mit der wenige Jahre später eine Ansichtskarte vom Bahnhof La Ciotat aufge-

nommen wurde (Abb. 2), hat Louis Lumière seinen *Cinématographe* zwar auf derselben Seite der Gleise, aber schräg gegenüber vom Bahnhofsgebäude so aufgestellt, daß das Objektiv gerade in die entgegengesetzte Richtung weist. Während der auf der Ansichtskarte zu sehende Zug aus Toulon kommt, erwartet Louis Lumière den Gegenzug aus Marseille.

Kann am Verhalten der aufgenommenen Personen festgestellt werden, ob Filmpionier Lumière selber das Geschehen auf dem Bahnsteig beeinflußt hat? Haben wir es hier, neben der zwangsläufigen Inszenierung *in* der Kamera, auch noch mit einer Inszenierung *vor* der Kamera zu tun?

Gleich zu Beginn des Films verblüfft ein exaktes *Timing*, das nur einem äußerst glücklichen Zufall zu verdanken wäre – gesetzt den Fall, daß hier nicht absichtlich inszeniert worden ist: Ein Dienstmann zieht, am rechten Bildrand angeschnitten, seine leere Gepäckkarre nach rechts aus dem Bild; er gibt den Blick auf den Bahnsteig vollständig frei genau in dem Augenblick, als rechts hinten im Fluchtpunkt der zusammenlaufenden Diagonalen die Lokomotive des ein-fahrenden Zugs erkennbar wird (Abb. 3 und 4).⁴⁵

Ein deutliches Anzeichen dafür, daß wir es mit einer Inszenierung *vor* der Kamera zu tun haben, bietet das Verhalten des Stationsvorstehers: Als erste treten im Hintergrund mehrere Frauen mit Kindern an der Hand aus der Reihe der Wartenden vor und beginnen, in Fahrtrichtung des ausrollenden Zugs auf die Kamera zuzugehen. Der Stationsvorsteher hat mit dieser Gruppe Blickkontakt gehalten und tritt nun selbst unverzüglich vor, sobald er sieht, daß sich die Frauen in Bewegung gesetzt haben (Abb. 5 und 6). Die übrigen Wartenden schließen sich dem uniformierten Beamten an. Hier liegt offenkundig eine Absprache vor, wenngleich ein Zufall nicht völlig ausgeschlossen werden kann.

Allerdings gibt es ein untrügliches Indiz dafür, daß es sich bei Aufnahmen von Alltagsszenen wie der auf dem Bahnsteig von La Ciotat um Inszenierungen *vor* der Kamera handelt: Niemand schaut offen in die Kamera!

Damit das auf die Leinwand projizierte Geschehen von den Zuschauern als Realitätsillusion akzeptiert wird, darf ihre Teilhabe nicht durch sichtbare Selbstreferenzen auf die Aufnahmesituation gestört werden. Das Publikum darf also auf dem Projektionsbild des Films nichts bemerken, was auf die Anwesenheit einer Aufnahmeapparatur hinweist. Sicherstes Indiz dafür wären Personen, die während der Aufnahme in die Kamera schauen und durch dieses Verhalten dem Publikum im Projektionsaal ausdrücklich zeigen, daß es sich bei dem Geschehen auf der Leinwand um eine Aufnahmesituation handelt. Diese Gaffer zerstören die Realitätsillusion der Filmprojektion und reizen die Zuschauer zum Lachen. Den Kameramännern sind Gaffer in der Regel äußerst unerwünscht. Bei Dreharbeiten auf offener Straße lassen sie sich jedoch nur schwer aus dem Film heraushalten. Der neuartige Apparat, das Hantieren an der Kurbel und die knatternden Geräusche des *Cinématographe* bei der Aufnahme erregen unweigerlich die Neugier von Passanten, die sich im Gehen umdrehen oder auch

stehenbleiben und gaffen. Dieses spontane Verhalten ist in vielen Lumière-Filmen von belebten Straßen und Plätzen zu beobachten. Umgekehrt lassen sich einige Sujets, insbesondere alle Arten von Defilees, die in den ersten Jahren der Kinematographie bevorzugt gedreht wurden, nicht zuletzt auch als Ergebnis von Vermeidungsstrategien begreifen, mit denen die Operateure dem Phänomen der Gaffer bei der Aufnahme zu begegnen suchten.⁴⁶

Nun ist es so, daß in *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* tatsächlich keiner der Reisenden neugierig in die Kamera schaut. Das ist sehr ungewöhnlich. Daß Louis Lumière auf dem offenen Bahnsteig mit versteckter Kamera gefilmt hat, läßt sich von den örtlichen Gegebenheiten her ausschließen. Den ortsansässigen Reisenden, die sich auf dem Bahnsteig tummeln, ist Louis Lumière mit seinem *Cinématographe* wohlbekannt. Wir befinden uns auf dem Bahnhof von La Ciotat: In dieser Kleinstadt, nicht weit von Marseille an der Côte d'Azur gelegen, ist Louis Lumière einer der Honoratioren des Ortes. Die Familie Lumière hat sich hier einen Landsitz eingerichtet: Sie besitzt ein 90 Hektar großes Areal mit 3 km Privatstrand und dem großzügigen Neubau einer herrschaftlichen Villa.

Gesetzt den Fall, die auf dem Filmband zu sehenden Reisenden waren auf die Situation nicht vorbereitet, so würden sie völlig natürlich reagieren, wenn sie erst einmal stehenblieben, um zu schauen, was Herr Lumière mit seinem knatternden Apparat auf dem Bahnsteig denn macht. Niemand jedoch zeigt eine derartige spontane Reaktion. Niemand gafft, niemand schaut neugierig in die Kamera – manche tun es allerdings verstohlen: wie die junge Frau, deren Augen im Schatten ihres großen Hutes liegen (Abb. 10); wie der Mann mit dem Zigarrenstumpfen im Mundwinkel, der aus dem Zug steigend einen raschen Blick auf die Kamera wirft, um sich sofort von ihr abzuwenden (Abb. 9); und wie andere Männer, die ihre Hüte auffallend tief in die Stirn gezogen haben... (Abb. 9 und 10).

Die Personen, die auf dem Bahnsteig warten, und diejenigen, die aus dem Zug aussteigen, sind Statisten in einer von Louis Lumière veranstalteten Inszenierung. Sie sind instruiert, während der Aufnahme nicht in die Kamera zu schauen, und sie befolgen diese Anweisung. Die scheinbare Natürlichkeit des Verhaltens der Reisenden auf dem Bahnsteig, die Louis Lumière und dem *Cinématographe* keine Beachtung schenken, ist eine artifizielle Leistung. Den Eindruck dokumentarischer Authentizität, den Filmhistoriker bei diesem Film so hervorheben, erreicht Louis Lumière durch die strikte Befolgung einer Regieanweisung. Es ist wie in einem Spielfilm: Die hin- und herlaufenden Reisenden auf dem Bahnsteig sind keine Reisenden auf dem Bahnsteig, sondern Darsteller von Reisenden auf dem Bahnsteig.

Eine Ausnahme von dieser Schauspielerei macht ein Kind. Es wird eilends am Aufnahmegerät vorbeigeführt, an der Hand einer der Frauen, die als erste aus der Reihe der Wartenden ausgeschert und losgegangen sind: Dieses Kind schaut

unverwandt in Richtung Kamera, jedoch nicht besonders neugierig oder gar befremdet. Dieses Kind stand selbst schon des öfteren vor der Kamera. Es kennt sowohl den Apparat wie den Mann, der gerade an der Kurbel dreht. Dieses Kind schaut seinen Onkel an: Es ist Madeleine Koehler, die Nichte von Louis Lumière, an der Hand einer ihrer Tanten, Rose oder Marguerite Lumière, die gesenkten Blickes mit der Kleinen am *Cinématographe* vorüberreilt (Abb. 8).

Rose Lumière ist die Gattin von Louis, Marguerite Lumière ist die Gattin seines Bruders Auguste. Die zwei Frauen, Töchter des Brauereibesitzers Winckler, sind von ähnlicher Statur. In *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* lassen sie sich nicht voneinander unterscheiden, weil ihre Gesichtszüge nicht zu sehen sind. Außer diesen beiden Schwestern sowie zwei Kindermädchen sind noch weitere Mitglieder der Familie Lumière als Statisten mit von der Partie: die dreijährige Suzanne Lumière, Tochter von Louis und Rose; der fünfjährige Marcel Koehler, Bruder der zweijährigen Madeleine – beide übrigen Kinder von »Tante Jeanne«, der Schwester von Louis und Auguste; schließlich Joséphine Lumière, die Mutter von Louis, Auguste und Jeanne, leicht zu erkennen an ihrer Schottenpelerine.⁴⁷

Angesichts der Beteiligung so vieler Familienmitglieder liegt es nahe, *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* als Amateursujet zu betrachten. Bereits der Titel des Films besagt, daß die Aufnahme unweit vom Landsitz der Familie Lumière entstanden ist. Auch ist schon seit langem bekannt, daß Louis Lumières Tochter Suzanne sowie seine Mutter in diesem Film auftreten: Der Pionier selbst hat dies in seinem letzten Interview mitgeteilt und ausdrücklich die Schottenpelerine der Mutter erwähnt.⁴⁸

Gleichwohl wurde *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* von der Filmgeschichtsschreibung bisher noch nicht als Amateurfilm untersucht. Die typischen Merkmale eines Amateurfilms sind nämlich nicht vorhanden: Das Geschehen spielt sich nicht im privaten Raum, sondern in der Öffentlichkeit ab; zahlreiche Personen sind daran beteiligt, und die Mitglieder der Familie selbst werden im Verlauf der Aufnahme durch keine ihrer Handlungen als solche kenntlich. Wohl deshalb wurde *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* bisher eher zu dem typisch Lumièreschen Filmgenre der Ansichten verkehrsreicher Straßen und Plätze gezählt. Daß dieser Film eine Inszenierung vor der Kamera ist, wurde von der Filmgeschichtsschreibung übersehen. Siegfried Kracauer hat Unrecht, wenn er *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* als Paradebeispiel für seine Filmtheorie von der »Errettung der äußeren Wirklichkeit« anführt, derzufolge die Filmkamera dafür prädestiniert sei, das »Leben in seinen unkontrollierbarsten und unbewußtesten Augenblicken« festzuhalten und wiederzugeben.⁴⁹ Das Hin und Her auf dem Bahnsteig während der Belichtung von *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* verdankt sich nicht dem Zufall. Die Herstellung dieses Films ist sorgfältig geplant, das Aufnahmesujet bewußt arrangiert und eingerichtet.

Wie konnte Louis Lumière eine Inszenierung *vor* der Kamera gelingen, die derart glaubwürdig wirkt, daß sie bereitwillig als nichtinszenierte »Zufälligkeit« rezipiert wurde? Wieso wirkt diese Aufnahme nicht gestellt, obwohl die meisten der verwendeten Laiendarsteller es überhaupt nicht gewohnt waren, vor laufender Kamera zu agieren? Wollte Louis Lumière den Zuschauern tatsächlich die Anonymität des zufälligen Durcheinanders beim Aus- und Einsteigen nach der Ankunft eines Zuges vor Augen zu führen? Warum hat er dann seine Frau, seine Schwägerin und seine Mutter mit drei kleinen Kindern und zwei Kindermädchen als Mitwirkende aufgeboten und auf dem Bahnsteig plaziert?

»Verunglückter Amateurfilm« oder »gelungene Täuschung«?

Es geht darum, was Louis Lumière auf dem Bahnsteig von La Ciotat tatsächlich inszenieren wollte, und ob ihm diese Inszenierung auch so geglückt ist, wie er sie beabsichtigt hatte. Weil dazu keine Aussagen von Lumière selbst oder von Beteiligten überliefert sind, müssen wir uns mit dem Ablauf des Geschehens im Film selbst begnügen. Versuchen wir also das Verhalten der fünf Frauen aus dem Hause Lumière in den 35 Sekunden nach Ankunft des Zugs genau zu verfolgen.

Knapp 10 Sekunden nach Beginn des Films tritt eine der beiden Schwestern, Rose oder Marguerite, mit Madeleine Koehler an der Hand aus der Reihe der Wartenden; keine halbe Sekunde später folgt die andere Schwester und ein Kindermädchen, beide haben die kleine Suzanne Lumière in ihre Mitte genommen und gehen nun in Fahrtrichtung den Zug entlang nach vorn zur Kamera (Abb. 7). Die Frauen haben es eiliger als der schräg vor ihnen schreitende junge Mann mit Hut und Reisebeutel und teilen sich, um ihn zu überholen: Die Dreiergruppe mit Suzanne Lumière nimmt ihren Weg nach rechts und wird rasch verdeckt von dem jungen Mann und der gemächlich schräg vor ihm gehenden Joséphine Lumière, der Großmutter der Kinder, die an ihrer Schottenpelerine kenntlich ist. Die zweite der beiden Schwestern überholt den jungen Mann links, eilt mit ihrer kleinen Nichte Madeleine an den langsamer werdenden Waggons entlang in Richtung Kamera nach links vorne und verläßt das Bild (Abb. 8). Wenige Augenblicke später folgt ihr ein zweites Kindermädchen mit Marcel Koehler nach. Joséphine Lumière, die, nach links zum Zug gewandt, rechts im Bild stehengeblieben war, geht langsam weiter und verläßt, halbnahe vor der Kamera kreuzend, ebenfalls links vorne das Bild.

Sechs Sekunden später rennt, gefolgt von einem der Kindermädchen mit Suzanne Lumière auf dem Arm, eine der beiden Mütter Lumière von rechts vorne ins Bild; sie läuft schneller als das Kindermädchen mit der Kleinen, kreuzt direkt vor ihr nach links, ist als erste am Zug und reißt die Tür eines Abteils auf; mittlerweile ist das zweite Kindermädchen mit Marcel Koehler an der Hand

gefolgt und öffnet rechts ein Zugabteil; Mutter Lumière hat sich auch schon von ihrem Zugabteil abgewandt und beobachtet, ebenso wie das Kindermädchen mit Suzanne Lumière auf dem Arm, in erwartungsvoller Haltung, ob sich am übernächsten Zugabteil etwas tut. Aus dem Abteil dazwischen ist mittlerweile eine Frau ausgestiegen, die ein Kind in den Armen hält, das sie auf dem Bahnsteig absetzt (Abb. 11). Die Frau wendet sich zurück und hebt einen Jungen aus dem Zug; das vorher verdeckte Kind entpuppt sich als zwei- bis dreijähriges Mädchen, das mit dem Jungen zu der Frau schaut, die sich wieder zu dem Abteil gewandt hat; außer dem Kindermädchen, das mit Madeleine Koehler auf dem Arm stehengeblieben ist und der Frau zuschaut, haben sich indessen alle Angehörigen des Hauses Lumière weiter nach hinten begeben. Der soeben ausgestiegenen Frau mit ihren beiden Kindern und übrigens auch Louis Lumière, der die Kamera bedient, kehren sie nun den Rücken zu (Abb. 12).

Was ist hier vorgegangen?

Das Verhalten der fünf Frauen aus dem Hause Lumière läßt sich in zwei Phasen einteilen:

Phase 1 bewegt sich ohne Frage ganz im Rahmen einer abgesprochenen Inszenierung: Den Sohn, Gatten, Schwager bzw. Patron hinter dem *Cinématographe* strikt ignorierend, um nur ja nicht in die Kamera zu schauen, gehen die Frauen mit den Kindern in Fahrtrichtung des ausrollenden Zugs auf die Kamera zu und an ihr vorbei aus dem Bild. Aus ihrem Verhalten wird nicht ersichtlich, ob sie selbst in den Zug einsteigen wollen oder ob sie Reisende erwarten, die aus dem Zug aussteigen. Außer Joséphine, der Mutter von Louis Lumière, haben es alle eilig: Sie wissen, daß die Szene, in der sie auftreten, auf den 17 Metern Film nur für die kurze Zeitspanne von knapp 50 Sekunden festgehalten werden kann.

Phase 2 muß nicht zwingend einer vorher abgesprochenen Inszenierung folgen: Außerhalb des Bildfelds drehen sich die Frauen neben oder hinter dem kurbelnden Louis Lumière wieder um, warten sechs bis acht Sekunden ab, laufen dann hektisch wieder ins Bild, treten an den Zug und öffnen die Türen von zwei Abteilen; mit Ausnahme eines Kindermädchens gehen dann alle unverrichteter Dinge ein Stück weit nach hinten, offenkundig Ausschau haltend nach Reisenden, die sie mit diesem Zug erwarten – der Film bricht ab.

Die Gefahr, in die Kamera zu schauen, besteht in Phase 2 nicht, weil die Frauen überwiegend mit dem Rücken zur Kamera agieren. Sie bewegen sich nicht auf die Kamera zu, sondern von ihr weg und sind deshalb nicht gehalten, bei ihren Aktionen auf die Anwesenheit des Aufnahmeapparats zu achten. Das Verhalten der Frauen aus dem Hause Lumière in Phase 2 läßt deshalb zwei sehr unterschiedliche Interpretationen zu:

Die erste Interpretation lautet, daß es sich, abweichend von einer ursprünglich vorgesehenen Inszenierung, hier um eine Panne handelt. Diese Interpretation zieht aus dem Öffnen der Abteiltüren den Schluß: Die Frauen suchen

tatsächlich nach Reisenden; die Erwarteten sind aber partout nicht in den Abteilen jenes achten Personenwaggons aufzufinden, in denen sie erwartet wurden; deshalb wenden sich die Frauen unschlüssig nach hinten und halten nach den Gesuchten Ausschau. Diese Interpretation nimmt das Verhalten der Frauen für bare Münze und geht dabei von der Voraussetzung aus, daß im »Drehbuch« von Louis Lumière für diese Szene die Ankunft von Reisenden vorgesehen war, die von den Frauen und Kindern der Familie begrüßt werden sollten. Der beabsichtigte Handlungsablauf wird als geschlossenes Szenario unterstellt in der Abfolge: Ankunft des Zugs, Aussteigen von Reisenden, Begrüßungsszene. Dies würde einem Amateursujet mit dem Titel »Die Ankunft der Feriengäste« entsprechen. Die Frauen warteten demnach, einer Regieanweisung von Louis Lumière entsprechend, hinter der Kamera, um die ankommenden Feriengäste erst aus dem Zug steigen zu lassen und dann zurück ins Bild zu ihnen zu eilen und sie vorlaufender Kamera zu begrüßen. Die Frau, die mit zwei Kindern aus dem dazwischenliegenden Zugabteil aussteigt, kann die Erwartete nicht sein – von ihr und den Kindern wird keine Notiz genommen.

Wessen Ankunft erwarten die Frauen und Kinder der Familie Lumière auf dem Bahnhof von La Ciotat? Vielleicht die beiden Kinder André und Henri, mit ihrem Vater Auguste Lumière? Oder etwa mit dem Großvater, Antoine Lumière? Oder soll Jeanne Koehler, die Mutter von Marcel und Madeleine begrüßt werden? Sind die Erwarteten weiter hinten im Zug in einem falschen Waggon gesessen, oder sind sie überhaupt nicht mit im Zug gewesen?

Wir werden es wohl nie erfahren. Das Ende von ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT ist offen. Mit dieser ersten Interpretation wird angenommen, daß durch eine Panne aus dem ursprünglich beabsichtigten geschlossenen Sujet »Die Ankunft der Feriengäste« der Film DIE ANKUNFT DES ZUGS entstanden ist. Dieses Sujet mutet sehr »modern« an: Die Aufmerksamkeit verschiebt sich auf die Einfahrt der Lokomotive zu Beginn des Films. Der offene Schluß zeigt gleichsam das Ausbleiben eines Ereignisses und hat, bewirkt durch eine zufällig eintretende Panne, dokumentarischen Charakter. Das Verhalten der Frauen zum Ende des Films wäre demnach nicht inszeniert: Sie suchen jemanden, den sie nicht finden; sie wollen jemanden begrüßen, der gar nicht angekommen ist.

Aber wollen sie das wirklich? Suchen sie tatsächlich jemanden, wenn sie die Abteiltüren öffnen? Oder tun sie nur so, als ob sie jemanden suchen würden?

Die zweite Interpretation dieser Szene nimmt an, daß es sich bei dem Hin und Her auf dem Bahnsteig bis zum Ende des Films um eine von Louis Lumière arrangierte Inszenierung handelt. Demnach folgt das Verhalten der Frauen aus dem Hause Lumière der Regieanweisung, einfach so zu tun, als würden sie nach Reisenden suchen, die sie mit diesem Zug erwarten, und auf diese Weise für *action* vor dem Objektiv des *Cinématographe* zu sorgen.

Diese zwei möglichen Interpretationen schließen einander wechselseitig aus. Welche von beiden wirklich zutrifft, bleibt ein Geheimnis, das der Film

ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT nicht preisgibt: Wir können diesen Film noch so oft anschauen – wir erfahren aus der Betrachtung seiner Bilder nicht, ob die fünf Frauen aus dem Hause Lumière tatsächlich Feriengäste erwarten, um sie vor der Kamera Louis Lumières zu begrüßen, oder ob sie Darstellerinnen von fünf Frauen sind, die Feriengäste erwarten. Daß sie sich einen Spaß daraus machen, künftige Zuschauer des Films zu foppen, ist ihnen nicht anzumerken. Ob die Gattinnen der Brüder Lumière samt Schwiegermutter und Kindermädchen eine Komödie aufführen und *nur so tun, als ob* sie im Zug nach jemandem suchen – oder ob sie, überrascht von einer Panne im Inszenierungsablauf, noch hektisch versuchen, die erwarteten Personen zu finden, um die geplante Begrüßungsszene zu »retten«: Was wir in der kurzen Schlußszene sehen können, ergibt keinen Anhaltspunkt für eine Entscheidung dieser Frage.⁵⁰

Fazit

In der Filmgeschichte nimmt ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT als einer der ersten Filmklassiker eine prominente Position ein. DIE ANKUNFT DES ZUGS steht für die Modernität der ersten dokumentarischen Filmaufnahmen von Louis Lumière – als Schrecken des Publikums einerseits und als Vorwegnahme des *Direct Cinema* andererseits. Beide Attribute halten einer quellenkritischen historischen Prüfung nicht stand:

Zum einen ist eine Panik unter den Zuschauern der in den Bahnhof von La Ciotat einfahrenden kinematographischen Lokomotive nicht nachweisbar. In ihrer beharrlichen Kolportierung dieser Panik-Legende pflegt die Filmgeschichtsschreibung einen Gründungsmythos des Mediums, der dem Film auf der Leinwand eine manipulatorische Macht über die Zuschauer grundsätzlich zuspricht und sie für das Publikum der Panik-Legende zugleich entkräftet.

Zum andern geht die retrospektive Bewertung von ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT als Vorwegnahme des *Direct Cinema* völlig fehl. Der nachträgliche Enthusiasmus für den Realismus der »Zufälligkeit« ist von der visuellen Oberfläche dieses Films abgezogen. Dabei wird schlicht übersehen, daß Louis Lumière eine Inszenierung vor der Kamera arrangiert hat, was die Dokumentarfilmkonzeption des *Direct Cinema* strikt ablehnt.

Ob nun die Inszenierung bis zum Ende des Films durchgehalten wird, ob also die Frauen der Familie Lumière in Phase 2 ihres Auftretens das Publikum täuschen, oder ob eine Panne passiert ist und sie wirklich im Zug jemanden suchen, den sie nicht finden können – das läßt sich allein von der Betrachtung des Films her nicht entscheiden. Diese Frage ist allerdings selbst noch einer Auffassung von Dokumentarfilm verhaftet, die glaubt, zwischen gestellten und nicht-gestellten Aufnahmen klar unterscheiden zu müssen, um die authentische Wiedergabe von Wirklichkeit und ihre inszenierte Verfälschung auseinanderhalten zu können. Diese Bewertungskriterien wurden mit dem Aufkommen

des *Direct Cinema* seit den sechziger Jahren verstärkt an dokumentarische Filme herangetragen, während es vorher nur in Ausnahmefällen einer Legitimation bedurfte, wenn Dokumentarfilmer, ganz im Sinne der dominierenden Konzepte von John Grierson und seiner Schule, die Wirklichkeit *vor* der Kamera inszeniert haben.⁵¹ Die Benutzung von *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* als Paradebeispiel für später entstandene Manipulationsvorbehalte und filmtheoretische Konzepte verstellt den Blick auf das mediengeschichtliche Aufführungsereignis, das dieser Film auf der Leinwand tatsächlich selbst einmal gewesen ist. Hier ist eine *historische Rekonstruktion* der Aufführungsgeschichte von *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* nötig. Es empfiehlt sich, die Frage nach gestellten und nicht-gestellten Aufnahmen beiseite zu lassen und statt dessen danach zu fragen, wie die Zuschauer mit dem Angebot umgehen, das *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* ihnen von der Leinwand herab offeriert. Die Wahrnehmungserlebnisse der Zuschauer und die daraus sich formenden zeitgenössischen Perzeptionen dieses Films sind dem Filmmaterial nicht eingeschrieben und lassen sich nicht aus der Objektivität der Filmbilder deduzieren, sondern kommen jeweils durch spezifische Interaktionen zwischen Zuschauer und Film zustande. Da wir mit der Panik-Legende befaßt waren, haben wir zeitgenössische Schilderungen herangezogen, die das Geschehen auf der Leinwand als *Hyperrealismus* perzipieren. Allein dieses Rezeptionsmuster speist sich aus einem weiten Spektrum unterschiedlich akzentuierter individueller Wahrnehmungserlebnisse, wie etwa ein Vergleich der Artikel von Maksim Gor'kij und Félix Regnault ergibt. Neben dem Rezeptionsmuster des Hyperrealismus hat es offenbar auch ganz andere gegeben, wie zum Beispiel der Aufführungsbericht eines Dresdner Journalisten zeigt, den die Projektion einer *ANKUNFT DES ZUGS* in der Haltung des Flaneurs antrifft, der darauf aus ist, im anonymen Durcheinander auf dem Bahnsteig voyeuristisch eine Manifestation intimer Zuneigung zu erhaschen:

Die Bilder sind von tadelloser Schärfe und bewundernswürdiger Tiefe. Einzelnes hervorzuheben ist überflüssig. Einige Zeilen möchten wir aber doch dem »heranrollenden Eisenbahnzug« widmen. Öde liegt der Bahnhof da, die übliche Postkarre erscheint, immer größer und deutlicher wird der Train. Die Wagentüren fliegen auf, die Schaffner eilen geschäftig auf den Laufbrettern hin und her und eben als ein Herr mit ausgebreiteten Armen auf eine Dame zueilt, die im Begriff ist, dem Waggon zu entsteigen, wird's hell. – Schade, den Bewillkommungskuß hätten wir gern gesehen.⁵²

Als grundverkehrter Gründungsmythos des Kinos bietet *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* einmal mehr Anlaß für Überlegungen, neben den dominierenden Forschungsfeldern der Produktanalyse und der Produktionsgeschichte eine aufführungsorientierte Filmgeschichtsschreibung zu etablieren. Eine internationale

Dokumentation der zeitgenössischen Aufführungsgeschichte und der retrospektiven Rezeptionsgeschichte von ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT und weiterer Filme vom Typus DIE ANKUNFT DES ZUGS wäre ein exemplarischer Schritt: Dadurch würden verlorene Kenntnisse über die zeitgenössische Rezeption zurückgewonnen und zugleich ließe sich selbstreflexiv die Geschichtlichkeit der Rezeption seitens der Filmgeschichtsschreibung diskutieren.

Anmerkungen

- 1 Kunsthaus Zürich, »100 Jahre Kinobis-cum: Die 7. Kunst auf der Suche nach den 6 andern«, 10. 11. 1995-25. 2. 1996, Leporello zur Besucherinformation, Abschnitt C: »Pioniere«.
- 2 Hellmuth Karasek, »Lokomotive der Gefühle«, *Der Spiegel*, Nr. 52, 1994, S. 154.
- 3 Peter Gsellmann, »Wenn die Stars zum Zuge kommen«, *ZUG. Für Menschen unterwegs*, Deutsche Bahn, Ausgabe November 1994, S. 51.
- 4 Sebastian Feldmann, »100 Jahre Kino: Vor Schrecken unter die Sitze«, *Rheinische Post*, Düsseldorf, 31. 12. 1994.
- 5 Angie Dullinger, »Veränderungen fangen immer im Kopf an. 100 Jahre Kino: Was das Filmmuseum zum Jubiläum bietet«, *Abendzeitung*, München, 14./15. 1. 1995.
- 6 Libuše Moníková, »Die Ankunft des Zugs«, in »Mein Kino. Eine Jubiläumsrevue«, *Die Zeit*, Nr. 1, 30. 12. 1994, S. 36.
- 7 Ulrich Gregor, Enno Patalas, *Geschichte des Films 1: 1895-1939*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1976, S. 13.
- 8 Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand*, Kommunales Kino Frankfurt, Frankfurt am Main 1975, S. 100-101.
- 9 Georges Sadoul, *Geschichte der Filmkunst*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982 (zuerst Paris 1956), S. 27. Etwas abgeschwächt, aber an der Verwechslung von Realität und Filmbild festhaltend, formuliert Sadoul in seiner Lumière-Monographie, »daß die Zuschauer selbst an der Handlung teilnahmen, indem sie der Vorstellung erlagen, die Lokomotive von La Ciotat fahre geradewegs in den ›Indischen Salon‹ hinein« (»que les spectateurs participaient à l'action en s'imaginant que la locomotive de La Ciotat allait pénétrer dans le ›Salon Indien‹«, Georges Sadoul, *Lumière et Méliès*, hg. von Bernard Eisenschitz, Editions Pierre Lherminier, Paris 1985, S. 45). Explizit auf Sadoul beruft sich Norbert Grob, *Die Formen des filmischen Blicks. Wenders. Die frühen Filme* (= Edition Filme 2), filmland presse, München 1984, S. 36.
- 10 Bernard Chardère, *Les images des Lumière*, Gallimard, Paris 1995, nicht paginiert, Bildbeschriftung zu L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT.
- 11 Emmanuelle Toulet, *Pioniere des Kinos*, Ravensburger Buchverlag, Ravensburg 1995, S.17; die Originalausgabe erschien 1988 bei Gallimard, Paris.
- 12 Bruno Fischli, Vorwort zu *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe deutsche Stummfilme/Red for Danger, Fire, and Love. Early German Silent Films*, Henschel Verlag, Berlin 1995, S. 7.
- 13 Noël Burch, *Life to those Shadows*, British Film Institute, London 1990, S. 39.
- 14 Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, CNRS Editions, Paris 1995, S. 27.
- 15 Ausnahmen bestätigen die Regel. Kritisch zum Gründungsmythos des einfahrenden Zugs verhalten sich vor allem drei Autoren; für ihre anregenden Beiträge zum Thema sei ihnen an dieser Stelle ausdrücklich gedankt: Tom Gunning, »An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator«, *Art and Text* 34, (Frühling 1989), wieder abgedr. in: Linda Williams, *Viewing Positions. Ways of Seeing Films*, Rutgers University Press, New Brunswick NJ 1994, S. 114-133; Yuri Tsivian, »La réception de l'espace mobile. ANNA KARÉNINE et L'ARRIVÉE DU TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT«, *Études de lettres*, Nr. 2

- (1993), sowie ders., *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, London, New York 1994, S. 135-150;
- Stephen Bottomore, »The Panicking Audience. Cinema and the »train-effect«, 1895-«, Vortrag, »Congrès Lumière«, Lyon, Juni 1995.
- 16 Gustav Schönwald, »Wie einst im Mai! Aus den allerersten Tagen des deutschen Kinos. Erinnerungen eines, der dabei war«, *Der Kinematograph*, Nr. 489, 10. 5. 1916.
- 17 Hellmuth Karasek, »Lokomotive der Gefühle«, *Der Spiegel*, Nr. 52, 1994, S. 154.
- 18 Jörg Magener, in: Wolfgang Beilenhoff, Martin Heller (Hg.), *Das Filmplakat*, Zürich 1995, S. 9.
- 19 Für diesen Hinweis danke ich Anne Gautier, Paris (Mitteilung an den Verfasser, 2. 4. 1996), die die einschlägigen Akten des Polizeipräfektes eigens überprüft hat.
- 20 Vgl. Jacques Rittaud-Hutinet (Hg.), *Auguste et Louis Lumière, Correspondances 1890-1953*, Cahiers du Cinéma, Paris 1994.
- 21 Brief von Ludwig Stollwerck (Köln) an John Volkmann, New York, 16. 4. 1896, Stollwerck-Archiv. Vgl. zur Einführung des Films im Deutschen Reich durch Stollwerck demnächst: Martin Loiperdinger, *Film und Schokolade. Stollwerck importiert den Cinématographe Lumière* (= KINtop Schriften 4), Stroemfeld, Basel, Frankfurt am Main 1996.
- 22 Maurice wird, ohne Quellenangabe, ausführlich zitiert von Jean Mitry, *Histoire du Cinéma. Art et Industrie, I. 1895-1914*, Editions universitaires, ohne Ort, 1967, S.75, und Vincent Pinel, *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, Editions Nathan, Paris 1994, S. 59. Dank an Anne Gautier, Paris, für den Hinweis auf die Quelle: Victor Perrot, *Une grande première historique*, Librairie de Paris, Firmin-Didot, Paris 1939, S. 10-11. Es handelt sich um einen Brief aus dem Jahr 1924, den Perrot von Maurice erbeten hatte: Für das Vorhaben, an dem Haus der ersten öffentlichen Vorführung des *Cinématographe Lumière* eine Erinnerungsplakette anzubringen, recherchierte Perrot nach Quellen für die Premiere im Souterrain des Grand Café, konnte aber kaum etwas finden (ebenda, S. 9).
- 23 Vgl. den Abdruck des Plakats in diversen Büchern, z. B. bei Pinel (wie Anm. 22), S. 56.
- 24 Diese Aussage ist von weitreichender filmhistorischer und -theoretischer Bedeutung; sie zu erläutern und zu begründen, ist einem künftigen Beitrag vorbehalten.
- 25 Zum Flimmern und seinen Folgen vgl. den Beitrag von Jean Châteauevert in diesem Band.
- 26 Dr. Félix Regnault in *L'Illustration*, Nr. 2779, Paris, 30. 5. 1896, zit. nach Martina Müller, *Cinématographe Lumière 1895/96*, Westdeutscher Rundfunk, Köln 1995, S. 38.
- 27 Ebenda.
- 28 Ottomar Volkmer, *Der Kinematograph oder die lebende Photographie*, Separatabdruck aus dem 11. Jg. der *Herbsiblüten*, Jahrbuch des Pensions-Unterstützungs-Vereines der Mitglieder der k.k. Hof- und Staatsdruckerei und der kais. Wiener Zeitung, Wien 1897, S. 25.
- 29 Vgl. dazu die Hinweise, die Stephen Bottomore in seinem instruktiven Vortrag »The Panicking Audience. Cinema and the »train-effect«, 1895-« auf dem »Congrès Lumière« Anfang Juni 1995 in Lyon gegeben hat.
- 30 Vgl. die jetzt vorliegende Übersetzung aus dem Russischen: »Maksim Gor'kij über den Cinématographe Lumière (1896). Drei Texte mit einer Vorbemerkung von Jörg Bochow«, *KINtop 4* (1995), S. 11-25.
- 31 I.M. PACATUS, »Flüchtige Notizen«, *Nižegorodskij listok*, Nižnij-Novgorod, Nr. 182, 4. 7. 1896, zit. nach *KINtop 4* (1995), S. 13.
- 32 Ebenda, S. 14.
- 33 Ebenda, S. 15.
- 34 A. P(ESKO)V, »Von der Gesamtrussischen Ausstellung. Der Kinematograph von Lumière«, *Odesskie Novosti*, Odessa, Nr. 3681, 6. 7. 1896, S. 2, zit. nach *KINtop 4* (1995), S. 18.
- 35 O. Winter, »Ain't it lifelike!«, *New Review*, Mai 1896; wieder abgedruckt, mit einer Einleitung von Stephen Bottomore: *Sight & Sound*, Vol. 51, No. 4, 1982, S. 294-296. Der unbekannte Autor konnte bis heute nicht identifiziert werden (Mitteilung von Stephen Bottomore an den Verfasser, 2. 4. 1996).
- 36 A. P(ESKO)V (wie Anm. 34), S. 18.
- 37 Susan Sonntag, »Hundert Jahre Kino«, *Frankfurter Rundschau*, Nr. 303, 30. 12. 1995, S. 8.
- 38 Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung* (1956), Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1958, S. 18-19.
- 39 Vgl. »Le Cinématographe«, *La Science française*, Paris, 6. Jg., Nr. 59, 13. 3. 1896, S. 89; für diesen Hinweis und alle weiteren Informationen in diesem Absatz danke ich Anne Gautier und Jean-Marc Lamotte, Paris.
- 40 Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Hanser Verlag, München 1974 (zuerst 1932), S.84-85;

Arnheims Ausführungen zur Größenkonstanz finden sich S. 26-29.

41 Gunning (wie Anm. 15), S. 122.

42 Pinel (wie Anm. 22), S. 46.

43 Sadoul, *Lumière et Méliès* (wie Anm. 9), S. 44. Dort findet sich auch Sadouls Erläuterung der Idee, ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT den Status einer *plan-séquence* (Einstellungssequenz) einzuräumen, worauf wir hier nicht näher eingehen können.

44 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (1960), Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1979 (= Siegfried Kracauer, *Schriften*, hg. von Karsten Witte, Band 3), S. 58.

45 Allen deskriptiven Angaben liegt die Kopie von ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT des Film museums München zugrunde, die 804 Filmbilder zählt. Wir danken der Association frères Lumière für die Genehmigung zum Abdruck der Fotos, die für den vorliegenden Beitrag aus dieser Kopie angefertigt wurden.

46 Vgl. zur Auseinandersetzung der ersten Kameramänner mit den Gaffern: Livio Belloi, »Lumière und der Augen-Blick«, *KINtop 4* (1995), S. 27-49.

47 Für die Identifizierung der mitwirkenden Familienmitglieder danke ich Anne Gautier und Jean-Marc Lamotte, Paris.

48 Louis Lumière in seinem letzten Interview am 6. 2. 1948 zu Georges Sadoul, abgedruckt bei Georges Sadoul, *Lumière et Méliès* (wie Anm. 9), S. 94.

49 Kracauer (wie Anm. 44), S. 58.

50 Die Frage ließe sich möglicherweise entscheiden, wenn bekannt wäre, zu welchem Zweck Louis Lumière im Sommer 1897 – also nach dem Verkauf der Lizenzen für den *Cinématographe* an Pathé – die Aufnahme auf dem Bahnhof von La Ciotat ursprünglich gedreht hat.

51 Vgl. Martin Loiperdinger, »Die Erfindung des Dokumentarfilms«, Vortrag auf der Tagung »Die Botschaft der Bilder – Aspekte des dokumentarischen Stummfilms«, Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart, 25.-27. 9. 1995; demnächst in einer englischen Version nachzulesen in einem Band des Nederlands Filmmuseum (Amsterdam) über frühen Dokumentarfilm, herausgegeben von Daan Hertogs und Nico de Klerk.

52 Neueste Nachrichten (Dresden), Nr. 239, 29. 8. 1896, Rubrik »Locales und Sächsisches«.

Flimmerndes Licht

Zur Geschichte der Filmwahrnehmung im frühen Kino

Eine der zahlreichen Ursachen, die gegen eine schnelle Verbreitung des langen Films auf internationaler Ebene sprachen, haben die Filmhistoriker lange vernachlässigt, da sie keine verlässlichen Quellen besaßen. Es handelt sich um die Ermüdung der Sehkraft mit ihren zahlreichen Folgen für die Einstellung des Publikums gegenüber dem Kino: die Vorliebe für den Kurzfilm, eine auf kleingewerbliche Strukturen (wie Jahrmarktsbetriebe) beschränkte Kommerzialisierung, die Gewinnung neuer Zuschauer unter den jüngsten (am wenigsten von Augenproblemen betroffenen) Altersgruppen und das Entstehen einer echten Kinophobie bei einigen Personen, die in der Folge die ›Siebte Kunst‹ verleumdeten.

Bereits in den Nachkriegsjahren wurde auf dieses Phänomen hingewiesen: René Clair machte in seinem Film *LE SILENCE EST D'OR* (1947) mit Nachdruck darauf aufmerksam. In einer wichtigen Szene sieht man ein Paar am Eingang einer Kinobude auf dem Jahrmarkt. »Le Cinématographe, ça fait mal aux yeux!« (»Der Kinematograph schmerzt die Augen!«), erklärt der Mann in einem Ton, der keine Widerrede duldet.

Dieser Artikel, der zum Teil Begriffe und Argumente eines früheren Beitrags wieder aufnimmt¹, möchte vor allem das Fundament für eine Fragestellung legen, die bisher kaum Beachtung fand, obwohl sie für das Verständnis der Zuschauerhaltung in der Frühzeit des Kinos unabdingbar ist: Wie funktionierte die physiologische Wahrnehmung der Filme in der Anfangsphase des Kinos?

Der Nachbildeffekt

Um die Jahrhundertwende beruhte die theoretische Begründung für die ›bewegten Bilder‹ fast ausschließlich auf dem Phänomen des sogenannten ›Nachbildeffekts‹ oder, genauer gesagt, auf dem Andauern eines durch einen Lichtreiz auf der Augennetzhaut bewirkten visuellen Eindrucks auch nach Erlöschen dieses Reizes. Diese bereits seit der Antike bekannte Erscheinung erhielt Ende der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, unter anderem durch den belgischen Physiker Joseph Plateau, eine wissenschaftliche Grundlage.² In der Folge bemühten sich viele Forscher, die Dauer der Wirkung, die Lichteffekte hinterlassen, zu messen.³

In einem berühmten Experiment aus dem Jahre 1866 wies Ernst Wilhelm Brücke den Effekt der Bildverschmelzung nach: Der weiße Teil einer sich drehenden Scheibe erscheint heller bei einer Geschwindigkeit von 17,6 Reizen pro Sekunde, wobei jeder dieser Reize 0,028 Sekunden dauert (man mag über eine derartige Genauigkeit möglicherweise schmunzeln).⁴ Augustin Charpentier schätzte seinerseits im Jahre 1892, daß das Andauern des Vollbildes auf der Netzhaut (d.h. die hundertprozentige Wiedergabe des Gesehenen) zwischen 0,007 und 0,360 Sekunden liegt und sich umgekehrt proportional zum auslösenden Reiz verhält.⁵

Das ›Lichtunterbrechungs‹-Konzept ist fundamental für die Kinematographie. Jedes auf die Leinwand geworfene Projektionsbild benötigt in der Tat zwei sukzessive Phasen: eine Dunkel- und eine Hellperiode. Während die vor dem Objektiv rotierende Umlaufblende den Lichtstrahl unterbricht, also einen lichtlosen Abschnitt verursacht, wandert das Filmband einen ›Schritt‹ weiter, der der Höhe eines Filmbildes entspricht. Während der anschließenden Phase wird dieses Bild auf die Leinwand projiziert, und so weiter. Die Blende z.B. des Lumière-Projektors verdunkelt ein Drittel der Zeit die Leinwand und läßt zwei Drittel der Zeit das Licht durch. Je nach gewählter Projektionsgeschwindigkeit entsteht ein bisweilen sehr unangenehmes Flimmern.⁶

Bereits in den Anfängen des Kinematographen schien Einigkeit darüber zu herrschen, daß die Filmlaufgeschwindigkeit bei der Vorführung nahe bei 16 Bildern pro Sekunde liegen sollte (was fast der von Brücke experimentell ermittelten Frequenz entspricht). Doch in der Praxis verlangsamten leider manchmal Kinobesitzer den Vorföhrrhythmus. Dieselben 150 Meter eines 35mm-Films benötigen bei einer Projektionsgeschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde acht Minuten, jedoch mehr als zehn Minuten, wenn man sie mit 13 Bildern pro Sekunde zeigt. In Extremfällen erzeugte dies beim Zuschauer unmerklich ein Unwohlsein sowie eine Ermüdung der Augen.

In der Folge bemühte man sich, das Flimmern (ein echtes Hindernis für die Institutionalisierung des Kinos) zu bekämpfen, indem man a) die Filmlaufgeschwindigkeit erhöhte (gegen Ende der Stummfilmzeit betrug sie in den Vereinigten Staaten etwa 24 Bilder pro Sekunde), b) die Dunkelpause verkürzte, c) bis zu einem gewissen Grad transparentes Material für die Blende verwendete, und d) noch vor dem Ersten Weltkrieg eine dreiflügelige Sektorenblende für den Projektor entwickelte.⁷

Neben dem Phänomen des Flimmerns beeinträchtigten weitere Faktoren den Erfolg des Kinematographen. Bemängelt wurde vor allem die Fehlerhaftigkeit gewisser auf dem Markt vertriebener Filmmaterialien, die eine unregelmäßige Körnigkeit, einen variierenden Kontrast und eine ungleiche Stärke des Zelluloidträgers aufwiesen. Hinzu kamen Flecken, Kratzer und Schrammen sowie Bildsprünge durch Klebestellen, verursacht durch den häufigen Gebrauch (man sagt, die Jahrmarktskinos projizierten ihre Kopien teilweise bis zur vollständigen Abnutzung), ein teilweises Ablösen der Emulsion vom Trä-

ger, ein Schrumpfen des Materials oder eine schlecht geregelte Fokussierung (wodurch Teile des Bildes bei der Vorführung unscharf waren) etc. Zudem verschleiß die Perforation, wenn der Film durch noch nicht qualitätsgeordnete Projektoren lief: Es kam zu Bildstandsfehlern, d.h. die Bilder deckten sich auf der Leinwand nicht mehr, was den Bildkader mehr oder minder stark zum Zittern oder gar zum Schwanken nach allen Seiten brachte.

Auch die Position des Zuschauers im Saal spielte eine wichtige Rolle. Charpentier bewies im Jahre 1887, daß die »kritische Verschmelzungsfrequenz« proportional zur Quadratwurzel der Leuchtdichte steigt. Bei Überschreitung eines gewissen Punktes verkehrt sich das Verhältnis ins Gegenteil. Daraus ergab sich also, daß die Sitze nahe der Leinwand wegen der Lichtverhältnisse besser nicht benutzt werden sollten. Es scheint jedoch unwahrscheinlich, daß die Kinobesitzer aufgrund dieser Information ihre Vorführräume entsprechend neu gestalteten.⁸

Einige Zeugnisse aus der Anfangszeit

»Zittern« und »Flimmern« sind zwei, zum Teil ungenügend auseinandergehaltene Begriffe, die in den ersten 15 Jahren der Kinematographie immer wieder von den Zeitgenossen verwendet wurden.⁹ Am 12. Juni 1895 begrüßte der Astronom Jules Janssen den (soeben auf dem Congrès des sociétés savantes de photographie in Lyon gezeigten) *Cinématographe Lumière* mit folgenden Worten:

Jetzt, meine Herren, kann man sagen, daß das Problem fast gelöst ist, und es wird ganz gemeistert sein, wenn es den Herren durch eine letzte Perfektionierung ihrer Methode gelungen ist, das Wackeln der Bilder zu beseitigen, ein Wackeln, das im übrigen nur leicht der schon erstaunlichen und sehr vollständigen Illusion der dargestellten Szene schadet.¹⁰

Einige Monate später berichtete ein nicht namentlich genannter Journalist des *Radical* von den Anfängen des Kinematographen im Salon Indien des Grand Café in Paris: »Ihr Werk [das der Brüder Lumière, T.L.] wird ein wahres Wunderwerk werden, wenn es ihnen gelingt, das Zittern im Bildvordergrund zu dämpfen bzw. ganz verschwinden zu lassen; das erscheint aber kaum möglich.«¹¹ In der ersten Nummer der *Revue critique de médecine et de chirurgie*¹² geht Dr. Eugène-Louis Doyen noch weiter: »Das Wackeln des Bildes, das die Zuschauer bereits bei unbedeutenden Aufnahmen sehr ermüdet, würde unerträglich, wollte man komplizierte Sachverhalte darstellen.«

Schnell nahmen ambulante Kinobesitzer auf dieses Problem Bezug und behaupteten in ihrer Werbung, die besten Vorstellungen fänden jeweils nur in

ihren Buden statt. Ein Beispiel lieferte das Athéneum-Théâtre von Abraham Dulaar, der beteuerte, sein Vorführgerät *Biograph* dürfe nicht mit dem *Cinématographe* verwechselt werden, »dessen Wackeln die Zuschauer dazu zwang, den Blick von den laufenden Bildern zu wenden« (1900); sein Projektionsapparat zeige Bilder »ohne Wackeln«. ¹³ Auch José Fessi Fernandez versicherte, sein Wanderkino reproduziere alle Szenen »mit einer bewundernswerten Schärfe und ohne Flimmern, was die hohe Reputation des Etablissements erkläre« (1903). ¹⁴ Um 1910 bat das Palais Electrique seine Besucher, seinen *Royal Vitograph Américain* nicht mit den Projektoren zu verwechseln, »die man bis jetzt beobachten konnte und deren geringste aller Schwachstellen dem Zuschauer bereits starke Migräne verursachte«. ¹⁵ Doch auch die Herstellerseite warb mit diesem Argument, so z.B. der Produzent Parnaland, der 70 neue Filme anbot und ihre »absolute Schärfe und unvergleichliche Stabilität« betonte (1902). ¹⁶

Das Wackeln und Flimmern beschäftigte auch die Erfinder. Der Zusatz vom 30. März 1895 zum Patent des *Cinématographe Lumière* betont diesen Punkt:

Endlich haben wir bei der direkten Betrachtung bzw. der Projektion eine deutliche Sichtverbesserung erzielt, indem wir das durch die periodische Abschirmung des Lichtes verursachte Flimmern verringerten. Um dies zu erreichen, wurde die eingekerbte lichtundurchlässige Scheibe, die zur Erzeugung der Bilder diente, durch eine mit Kerben versehene, aus durchsichtigem Material (geöltes Papier, Paraffinpapier, Zelluloid etc.) bestehende Scheibe ersetzt. ¹⁷

Ambroise-François Parnaland, ein anderer französischer Forscher, wies in einem Zusatz (vom 7. November 1896) zu seinem Patent Nr. 257.089 vom 9. Juni auf eine ähnliche Lösung hin:

In der Tat besitzen alle diese Apparate eine Blende, deren Funktion darin besteht, während der unbeweglichen Phase des Filmbandes das Objektiv frei zu lassen, es hingegen abzudecken, während sich der Film bewegt; aus den von mir vorgenommenen Beobachtungen ergibt sich, daß das, was man bei der Projektion für das Wackeln oder Rucken des laufenden Apparates hält, fast vollständig eben genau von diesen Ab- und Aufdeckphasen des Objektivs herrührt. Wegen der bis heute üblichen Beschaffenheit der lichtunterbrechenden Blätter oder Scheiben gehört hierzu auch, daß die Projektion strahlenden Lichtes auf vollkommene Dunkelheit folgt und umgekehrt. [...]

[Parnaland behauptete, es sei ihm gelungen] Wackeln und Rucken vollständig zu beseitigen, und zwar auf folgende Weise: zum Bau der Unterbrecherblätter oder -scheiben benutze ich einen lichtdurchlässigen Stoff wie Horn, Glas, Zelluloid etc., dessen eine Seite ich matt schleife – oder beide, je nach Transparenzgrad der

benutzten Materie; dank dieser sozusagen halb transparenten Unterbrecherblätter erziele ich bei den für chronophotographische Abzüge gedachten Projektionsapparaten eine vollständige Beseitigung des Ruckens und Wackelns durch den Umstand, daß bei der Unterbrecherphase des Objektivs der Lichtstrahl nicht vollständig abgedeckt wird; der Lichtstrahl des Projektors wird nur entsprechend der Transparenz der Unterbrecherscheibe abgeschirmt; die Durchlässigkeit der Scheibe muß unbedingt derart gestaltet sein, daß das Laufen des Filmbandes nicht zu sehen ist. Auf diese Weise wird die heftige Wirkung der vollkommenen Dunkelheit, die ganz plötzlich auf die Projektion intensiven Lichtes folgt, aufgehoben und damit auf die beschriebene Art auch die Folgen des Ruckens und Wackelns beseitigt.¹⁸

Knapp 13 Jahre später, im Juni 1909, legte der französische Forscher Charles de Proszynski bei der Académie des sciences seine neue Hypothese von der dreiflügeligen Sektorenblende vor:

Die Lösung ist ganz einfach. In unserem Fall (bei 14 Scheibenumdrehungen pro Sekunde) reicht es, zwischen jedes Intervall drei Hilfsunterbrechungen einzubauen, deren Dauer und Abstand *identisch* sind. Auf diese Weise erzielt man 56 gleiche Unterbrechungen pro Sekunde; diese Zahl ist einerseits notwendig, andererseits ausreichend, um das Flimmern unabhängig von den Bedingungen der Lichtintensität zu beseitigen.¹⁹

Ein Beispiel von Augenermüdung: »cinématophtalmie«²⁰

Der Begriff »cinématophtalmie« tauchte, so scheint es zumindest, zum ersten Mal am 23. April 1909 auf. An diesem Tag hielt Dr. Etienne Ginestous, Augenarzt am städtischen Kinderkrankenhaus in Bordeaux, vor der Société de médecine et de chirurgie einen Vortrag mit dem Titel: »Les »cinématophtalmies««. Sein Beitrag über kinobedingte Augenbeschwerden wurde einige Wochen später vollständig in der *Gazette hebdomadaire des Sciences médicales* abgedruckt.²¹

Bereits in den ersten Zeilen seiner Einleitung versucht Dr. Ginestous, einen neuen Typus der okularen Pathologie zu definieren, für die er einen Namen erfindet:

Die durch Kino verursachten Augenbeschwerden, denen wir die Gattungsbezeichnung *Cinématophtalmies* geben, wurden in der ophthalmologischen Literatur bisher noch nicht beschrieben: sie stellen eine echte Krankheit dar, die durch ein neuartiges Schauvergnügen verursacht wird.²²

Auch in Deutschland kannte man das Phänomen. Unter der Überschrift »Bedenkliche Neben-Erscheinungen« berichtete eine Hamburger Lehrerkommission 1907 folgende Beobachtungen:

Das Flimmern der Bilder wird in allen Berichten [der Mitglieder der Untersuchungskommission, d.Aut.] getadelt. Nur in einem einzigen vielbesuchten Theater lebender Photographien sind ziemlich ruhige Bilder gefunden worden. Dieser technische Mangel wirkt sich außerordentlich ungünstig auf die Augen aus, zumal wenn sie schwach oder gar kränklich sind. Das dadurch hervorgerufene körperliche Mißbehagen steigerte sich bei einzelnen Kindern bis zu Schwindel- und Brech-Anfällen.²³

Auch der Psychologe Prof. Dr. Robert Gaupp berichtete von Besuchern, die über »schmerzhafte Empfindungen in den Augen und im Kopfe« klagten sowie über ein schmerzhaftes »Blendungs- und Ermüdungsgefühl [teilweise verbunden] mit leichten Schwindelanfällen.«²⁴ Man muß hinzufügen, daß diese Berichterstatter dem Kino recht negativ gegenüberstanden. Da aber auch am »Kinokampf« unbeteiligte Personen über gesundheitliche Probleme berichten, dürfte es sich nicht um Polemik, sondern um ernstzunehmende Beobachtungen handeln.

In Anbetracht dieses Artikels scheint es, daß das Kino offenbar ein häufiger Anlaß war, einen Augenarzt aufzusuchen. Um seine Gedanken zu illustrieren, beschreibt Ginestous einige »klinische Fälle« aus seiner Praxis: »Fräulein R., 18 Jahre alt, wohnhaft in Blaye (Gironde), ist eine große Bewunderin des Kinematographen, obwohl diese Art Schauvergnügen bei ihr jedesmal eine Bindehautentzündung verursacht.« oder: »Herr C., Friseur aus Bordeaux, muß ebenfalls nach jeder kinematographischen Vorführung, der er beiwohnt, mehrere Tage lang auf die Lektüre seiner Zeitung verzichten.«²⁵ Die erwähnten Beschwerden mögen aus heutiger Sicht möglicherweise harmlos erscheinen, doch veranlaßten sie Menschen, den Arzt aufzusuchen in einer Zeit, in der von sozialer Absicherung noch keine Rede sein konnte.

Ginestous listet kurz die verschiedenen »cinématopthalmies« auf, die er beobachten konnte²⁶: Einige seien zeitlich begrenzt und gingen schnell vorüber; sie zeichneten sich vor allem durch starke Lichtempfindlichkeit und Tränenfluß aus. Andere seien von längerer Dauer und hielten während der ganzen Vorstellung an; abgesehen vom Tränenfluß bestehe ihr einziges objektives Merkmal aus einer gewissen Rötung des Bindehautgewebes. Diese länger anhaltenden Formen zeichneten sich durch eine echte »Bindehautentzündung« aus, die zwei bis vier Tage dauern könne. (Laut Ginestous sind ihre klinischen Symptome eine Rötung der Bindehaut, ein Brennen und Jucken wie auch Tränenfluß und Lichtempfindlichkeit.) In glücklicherweise nur seltenen Fällen könne es sich um eine echte Netzhaut- und Akkomodations-

schwäche (›asthénopie‹ rétinienne bzw. ›asthénopie‹ accomodatrice) handeln – Zeichen, die für Dr. Louis Dor auf eine Ermüdung der Augen und eine optische Überanstrengung hindeuteten.²⁷

›Meistens heilen [die Ophthalmien dieser Art] schnell, selbst wenn sie nicht behandelt werden«, präzisiert Ginestous.²⁸ Prophylaxe sei daher angebracht: Vor allem seien schadhafte Filme und zu starke Kontraste zu vermeiden, d.h. es sollte qualitativ hochwertigen Vorstellungen ohne Wackeln und mit richtiger Vorführfrequenz der Vorzug gegeben werden. Ausdrücklich empfiehlt Ginestous die von Pathé belieferten Säle, deren Direktoren er einen guten Teil seiner Dokumentation verdankt. (Ginestous nennt vor allem einen gewissen Herrn Larrieu). Bordeaux verfügt zu jener Zeit über zwei: das Théâtre des Menuets (57, rue des Menuets) und das Théâtre national Pathé (5, cour de l'Intendance).²⁹

Einige erstaunliche, teilweise von der zeitgenössischen Fachpresse bestätigte Gegenmaßnahmen werden ebenfalls erwähnt: Man solle blaugefärbte Brillengläser tragen bzw. ›die gespreizten Finger einer Hand vor die Augen halten, um so eine Art geteilte Leinwand zu erhalten‹.³⁰ Dr. Henry Armaignac empfiehlt, zwischen Bild und Augen einen ›Schirm aus sehr eng stehenden faserigen Palmblättern‹ zu halten.³¹

Gegen anhaltende ›cinématophthalmies‹ geht Ginestous sogar soweit, den Gebrauch von kokain- und adrenalinhaltigen Augentropfen nahezulegen, ein Vorschlag, der überrascht, wenn man weiß, daß Kokain ›auf neuralgische oder durch Entzündung hervorgerufene Schmerzen begrenzten oder überhaupt keinen‹ Einfluß hat³² und daß die Wirkung von Adrenalin nur ›eine ästhetische Rolle zur zeitweisen Linderung der Augenrötung‹³³ spielte.

Ginestous Beobachtungen scheinen auch außerhalb der medizinischen Fachwelt Aufmerksamkeit gefunden zu haben. So findet sich ein Beitrag eines Arztes Dr. A.C. in *La Nature*, einem naturwissenschaftlich orientierten Magazin, das sich an einen breiten Leserkreis richtete.³⁴ Die Filmfachpresse und deren Verbündete reagierten mit einer Diskussion über den Einfluß der Filmvorführungen auf die Augen, die bis zum Ersten Weltkrieg fortgesetzt wurde. Während z.B. G. Clair im katholischen *Le Fascinateur*³⁵ eine Beeinträchtigung der Sehkraft befürchtet (ein Argument, das die Kinogegner als Beweis für die Schädlichkeit des Kinos verwenden), widerspricht ein Teil der Fachpresse dem Urteil (wohl, um der möglicherweise geschäftsschädigenden Wirkung des Themas entgegenzutreten). So kommt u.a. Lucien Chassigne³⁶ zu dem Schluß, die Behauptung einer eventuellen Beeinträchtigung der Augen sei wissenschaftlich nicht haltbar; das Kino kräftige im Gegenteil die Augenmuskulatur und stärke die Schärfe der Augen.³⁷

Die vorausgehenden Informationen konnten ein großes historisches Untersuchungsfeld nur streifen. Diese *ersten* und daher zwangsläufig nur für ein begrenztes Gebiet geltenden Beobachtungen wollen vor allem die Neugier der Leser in eine neue Richtung lenken und sie auf ein Terrain führen, das bisher unerforscht geblieben ist. Denn eine *physiologische* Geschichte der Anfänge des Kinos existiert ebenso wie eine Wirtschafts-, Rechts- oder Politikgeschichte dieser Zeit. Ich würde sogar soweit gehen zu behaupten, daß diese physiologische Geschichte mehr gilt als alle anderen, da sie ihnen zeitlich vorausgeht und sie auf rein technisch-mechanischer Ebene rechtfertigt. Denn die ersten Bewunderer des Kinos wußten die Neuartigkeit der bewegten Bilder zu schätzen, schließlich war das Publikum bereits durch die über dreihundert Jahre laufenden ›vorkinematographischen‹ Experimente daran gewöhnt; deshalb konnten dann Kaufleute, Juristen und Politiker entsprechend intervenieren und handeln. Dennoch sind sie nur die Früchte einer ursprünglichen Erfahrung (die bis heute unerklärlich bleibt), die eines Auges und seiner Peripherie (Gehirn, Herz, ›Seele‹ usw.), die konfrontiert werden mit einem Schwindel, ausgelöst durch ein flimmerndes Licht.

Und warum sucht man für historische ›Trends‹ immer sachliche Erklärungen auch in den Fällen, in denen es genügen würde, sich auf die eigenen Erfahrungen als Zuschauer zu besinnen: Ermüdungserscheinungen durch unscharfe Bilder, trübe Augen durch inopportunen Tränenfluß, ärgerliche Migräne durch das schlechte Funktionieren eines Projektors etc., um die Sache – wenn ich so sagen darf – deutlicher wahrzunehmen? So bei dem ewigen ›Brand des Bazar de la Charité‹ vom 4. Mai 1897, der (zumindest in der Theorie zahlreicher, gar nicht einmal unbekannter Historiker) die Stagnation des Kinobetriebs während der letzten Jahre des 19. Jahrhunderts erklären würde. Wie man weiß, stützt sich diese These auf eine mehr als fragwürdige Passage aus den Memoiren von Charles Pathé.³⁸ Sie wurde niemals wissenschaftlich bewiesen. Hingegen scheint die technische Minderwertigkeit der meisten damals angebotenen Filmvorführungen unbestreitbar. Sollte man nicht vor allem dort die Hauptursache suchen für das Mißtrauen und gleichfalls für das Entstehen einer ersten Generation von Kinoverächtern – den ›Cinophoben‹ –, die sehr mächtig waren, umso mächtiger, als es noch keine organisierte Gegenmacht (Cinephile, Lobbyistengruppen, redaktionelle Werbung usw.) gab? Mit einem Wort, lag es nicht an den ›schmerzenden Augen‹, daß man so wenig (zu wenig) ins Kino ging?

(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)

Anmerkungen

1 Thierry Lefebvre, »Une «maladie» au tournant du siècle: la Cinématophtalmie«, *Société d'histoire de la pharmacie*, Paris, 21. 6. 1992, wieder veröffentlicht in *Revue d'histoire de la pharmacie*, XL, Nr. 197, 2. Halbjahr 1993, S. 225-230.

2 Siehe Joseph Plateau, »Über einige Eigenschaften der vom Lichte auf das Gesichtorgan hervorgebrachten Eindrücke«, *Poggendorffs Annalen (Annalen der Physik und Chemie)*, Band 20, 1830, S. 304-332.

3 Später klärte man die neuro-physiologische Natur dieses Phänomens. Man bewies beispielsweise, daß die Sicht unter stroboskopischem Lichteinfluß von einer bestimmten Bildverschmelzungsfrequenz (Critical Fusion Frequency oder CFF genannt) abhängt, die selbst zu zahlreichen Faktoren in Wechselbeziehung steht, wozu u.a. die Leuchtdichte, das Verhältnis der Hell-Dunkel-Perioden sowie die individuelle Empfindlichkeit des Einzelnen gehören. (Siehe hierzu auch W. Arndt, »Die Flimmergrenze beim Kinobildwurf«, *Die Kintotechnik*, Nr. 13, 5. 5. 1935, S. 219.)

4 Ernst Wilhelm Bricke in: *Wiener Berichte*, 1866, S. 128. Zur Übermittlung eines Sinnesreizes an das Gehirn bedarf es immer einer, wenn auch geringen Zeit (»subjektives Zeitquant«), während der die »beauftragten« Nerven keine zusätzlichen Informationen weiterleiten. Erst wenn dieser Reiz übermittelt ist, können Auge und Nerven ein neues Bild an das Gehirn senden. Die dem »subjektiven Zeitquant« entsprechende Bilderzahl pro Sekunde, stellt die niedrigste Bildverschmelzungsfrequenz dar, d.h. ab dieser Frequenz werden die Bilder nicht mehr als einzelne Einheiten wahrgenommen, sondern als kontinuierliche Folge. (Siehe Joachim Castan, *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*, Füsslin Verlag, Stuttgart 1995, S. 78.) Ergänzend muß das 1912 von Max Wertheimer erforschte »Phi-Phänomen« (auch »Phi-Effekt« genannt) erwähnt werden: Zwei getrennte Lichtquellen A und B leuchten nacheinander im Dunkeln auf, was der Mensch als Wechsel des Lichtpunktes von A nach B empfindet. Die Einzelbilder des Films weichen voneinander ab, d.h. die Bewegung wird auf dem Filmband in Phasen unterteilt; der »Phi-Effekt« bewirkt, daß sie dem Zuschauer jedoch

zusammenhängend vorkommt. Vgl. Hans Scheufl, Ernst Schmidt jr., *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, Band 1, Suhrkamp, Frankfurt 1974, S. 448ff. (Anm. d. Übers.)

5 Augustin Charpentier, *Compte rendu de la Société de biologie*, 1892, Nr. 114, S. 1180.

6 In Deutschland wurde das Kino deshalb manchmal auch »Flimmerkiste« genannt. Siehe z.B. Hans Brennert, »Die Flimmerkiste«, *Die Rampe*, 1913, S. 164 (Anm. d. Übers.).

7 Um ein flimmerfreies Bild zu erreichen, bedarf es einer Bildeindrucksfrequenz von mindestens 48 Reizen pro Sekunde. Ab diesem Punkt sieht der Mensch regelmäßige Lichtimpulse als andauernden Lichtstrahl. Die dreiflügelige Blende unterbricht das stehende Bild zweimal, so daß es dreimal zu sehen ist. Bei einer Projektionsgeschwindigkeit von 16 Bildern in der Sekunde ergibt dies die benötigte Flimmerverschmelzungsfrequenz von 48 Bildern pro Sekunde (siehe Castan, S. 79).

Frühere Versuche zum Beispiel von Max Skladanowsky (*Bioscop*-Patent vom 1. November 1895) und Jules Carpentier (*Cynégraph*-Patent vom 30. März 1895), mit Doppelprojektoren (d.h. mit zwei abwechselnd bewegten Filmbändern) das Flimmern zu meistern, scheiterten wohl in der Praxis (siehe Oskar Messter, »Bildfrequenz und Flimmergrenze«, *Die Kintotechnik*, 20. 12. 1935, S. 418) (Anm. d. Übers.).

8 Zu diesem Punkt siehe auch Arndt (wie Anm. 3), S. 219, der zudem die Schinkelgröße des Bildes je nach Position des Zuschauers erwähnt. (Anm. d. Übers.)

9 Die Begriffe »Zittern« bzw. »Wackeln« sind zeitgenössischen Quellen entnommen, heute spricht man von Höhen- und Seitenschwankungen des Bildstands. Das »Flimmern«, bedingt durch eine zu geringe Hell-Dunkel-Frequenz, sollte nicht verwechselt werden mit dem »Flackern« des Bildes, das durch einen Unterschied in der Dichte der Phasenbilder verursacht wird (Anm. d. Übers.).

10 Jules Janssen, »Discours du 12 juin 1895«, zit. nach: Georges Sadoul, *Lumière et Méliès*, Lherminier, Paris 1985, S. 101.

11 *Le Radical*, 30. 12. 1895, Rubrik »spectacle«.

- 12 Eugène-Louis Doyen, »Le cinématographe et l'enseignement de la chirurgie«, *Revue critique de médecine et de chirurgie*, Nr. 1, 15. 8. 1899, S. 16.
- 13 Siehe das Plakat in Jacques Deslandes, Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, Band 2, Casterman, Tournai 1968, S. 179.
- 14 René Noell, *Histoire du spectacle cinématographique à Perpignan de 1896 à 1944*, Les Cahiers de la Cinémathèque, Perpignan 1973, S.13. Siehe auch die Anzeige von J.-L. Rudolphe und Sohn in Xavier Vadillo-Aurtenetxe, *Histoire du cinéma à Toulouse des origines à 1914*. *Cicim*, Nr. 21, Januar 1988, S. 28.
- 15 Noell, S. 13.
- 16 Siehe Deslandes, Richard (wie Anm. 13), S. 219.
- 17 Siehe das entsprechende Dossier des Institut National de la Propriété Industrielle (Paris).
- 18 Siehe das entsprechende Dossier des Institut National de la Propriété Industrielle (Paris).
- 19 Charles de Proszynski (eigentlich Kazimierz Proszynski), »Problème de la vision cinématographique sans scintillement«, *Compte rendu de l'Académie des sciences*, 7. 6. 1909, S. 1544-1546.
- Oskar Messter berichtet über eine von dem Mechaniker Theodor Pätzold geschaffene dreiflügelige Blende, die ab 1902 in Messters Projektoren eingebaut worden sei (siehe Messter, wie Anm. 7, S. 418). Siehe auch Christian Ilgner, Dietmar Linke, »Filmtechnik – Vom Malteserkreuz zum Panzerkino«, in *Oskar Messter, Filmpionier der Kaiserzeit* (= *KINtop* Schriften 2), Stroemfeld Verlag, Basel, Frankfurt am Main 1994, S. 103ff (Anm. d. Übers.).
- 20 Dieses Wort könnte mit »Kinoophthalmie« übersetzt werden. Da dieser Begriff jedoch in der zeitgenössischen Literatur bisher trotz Recherchen von Herbert Birett nicht gefunden werden konnte, wurde die Originalbezeichnung beibehalten (Anm. d. Übers.).
- 21 Etienne Ginestous, »Les »cinématophtalmies« (troubles oculaires par cinéma)«, *La Gazette hebdomadaire des Sciences médicales*, Nr. 23, 6. 6. 1909, S. 266-269.
- 22 Ebenda, S. 266.
- 23 Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg (Hg.), *Bericht der Kommission für »Lebende Photographien«*, erstattet am 17. April 1907 und im Auftrag des Vorstandes, bearbeitet von H. C. Danmeyer, Hamburg, 1907, S. 22.
- 24 Siehe Robert Gaupp, »Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt«, in: Dürer-Bund (Hg.), *100. Flugschrift zur Ausdruckskultur*, 1912. Siehe auch Gaupp, »Die gesundheitlichen Gefahren des Kinematographen für die Jugend«, *Die Hochwacht*, Nr. 11, 1912, S. 263-271.
- 25 Ginestous (wie Anm. 21), S. 267.
- 26 Ebenda.
- 27 Louis Dor, »La fatigue oculaire et le surmenage visuel«, *Les actualités médicales*, 1900.
- 28 Ginestous (wie Anm. 21), S. 268.
- 29 Siehe Pierre Berneau, »Les débuts du spectacle cinématographique à Bordeaux«, *1895*, Nr. 4, Juni 1988, S. 28.
- 30 Henry Armaignac, »Société de médecine et de chirurgie de Bordeaux, compte rendu de la séance du 23 avril 1909«, *La Gazette hebdomadaire des Sciences médicales*, Nr. 31, 1. 8. 1909, S. 367.
- 31 Ebenda.
- 32 Albert Terson, *Ophthalmologie du médecin praticien*, Masson, Paris 1916, S. 71.
- 33 Ebenda, S. 92.
- 34 Siehe A.C., »Les cinématophtalmies«, *La Nature*, Nr. 1889, 7. 8. 1909, S. 77.
- 35 G. Clair, »Cinématophtalmie«, *Le Fascinateur*, Nr. 83, 1. 11. 1909, S. 338.
- 36 Lucien Chassigne, »Le cinéma fortifie l'oeil et augmente l'acuité visuelle«, *Le Journal*, 29. 5. 1914, S. 7.
- 37 Siehe auch: »Réponse d'un ophthalmologiste à quelques détracteurs pseudoscientifiques du cinéma – Le cinéma est un stimulant de la vue«, *Ciné-Journal*, Nr. 306, 4. 7. 1914, S. 4.
- 38 Siehe Charles Pathé, *De Pathé Frères à Pathé Cinéma*, *Premier Plan*, Nr. 55, [1970], S. 38f.

Das Kino im Stimmbruch*

Eine erst vor geraumer Zeit einsetzende Flut von Untersuchungen hat erwiesen: Was man lange Zeit »stummes« Kino nannte, war in Wirklichkeit viel geschwätziger als bisher angenommen. Es herrschte geradezu ein Tumult der Töne und Geräusche. In dem klanglichen Durcheinander setzte sich dabei die Stimme des *conférencier*, des Kino-Rezitors, der den Film begleitete, durch.¹ Filme erzählerisch begleiten ist ein recht zweideutiger Begriff, der unter seinem eher gemütlichen Anstrich ein ungelöstes Rätsel birgt: Was bedeutete damals eigentlich »den Film erzählerisch begleiten«? Was waren die Aufgaben des »Kinoerzählers«? Und welche der vielen tönenden Begleitungsweisen der ersten Filmvorführungen gingen auf das Konto dieses akustischen Rezitors?

Eine definitive, universell gültige Antwort auf derartige Fragen zu geben, ist nicht möglich: Was wir über die Vorstellungen wissen, stammt aus zweiter Hand, aus verschiedenen schriftlichen Quellen, aus Zeugnissen, die mal die Erinnerungen eines Zuschauers wiedergeben, mal vom Eigeninteresse des Rezitors getragen sind, der sich bemüht, seine Kollegen oder Chefs von seiner Kunst zu überzeugen. Wenn auch keine Antwort vorliegt, so findet man doch bei der Lektüre der von Erklärern, Kinodirektoren, aber auch Journalisten und Schriftstellern verfaßten Texte Überlegungen, welche Bedeutung der Rezitor für diejenigen hatte, die sich mit der kommerziellen Auswertung der Filme beschäftigten, und welche Rolle er für die Menschen spielte, die im Saal saßen. Im folgenden werde ich versuchen, aus diesen Zeugnissen Rückschlüsse zu ziehen und Tendenzen aufzuzeigen, um Hypothesen über die Begleitung der ersten Filmvorführungen durch den Rezitor aufzustellen.²

Wenn der Kino-Erzähler heute auch als fundamentale Instanz der ersten Filmvorführungen erscheint, sollte man dennoch in ihm keine allgegenwärtige Einrichtung der ersten Vorstellungen sehen. Der hier angesprochene Filmerklärer erscheint um 1907 - wir besitzen zur Zeit leider nur wenige Informationen über die ersten Filmvorführungen - und verschwindet dann offenbar für kurze Zeit, um in der Folge je nach industrieller und filmischer Entwicklung wieder aufzutauchen. Die gesammelten Quellen zeugen weitgehend von dem

*) Dieser Beitrag wurde für eine Sondernummer der Zeitschrift *IRIS* zum Thema »Kinoerklärer« geschrieben, die Ende 1996 erscheinen wird. Wir danken der Redaktion für die freundliche Genehmigung, den Artikel bereits vorab in einer deutschen Übersetzung veröffentlichen zu dürfen.

Wunsch, die Vorstellungen zu vereinheitlichen, so beispielsweise durch Verhaltenshinweise für Kollegen und Anwärter. Diese Harmonisierung setzt sich erst Anfang der zehner Jahre durch.³

Zudem räumen viele Texte zeitgenössischer Rezipienten ein, daß bei manchen Vorstellungen durchaus auch mal auf den Erklärer verzichtet wurde: So empfahl beispielsweise der bekannte Filmrezitator Stephen Bush, Autor zahlreicher, sich an seine Kollegen richtender Artikel im Fachblatt *The Moving Picture World*, bei Filmen zu schweigen, deren Interesse auf visueller Komik beruht, und bei gewissen dramatischen Szenen, in denen die Emotionen und Gefühle von der Musik allein ausreichend ausgedrückt werden.⁴ Manche Säle behelfen sich auch mit Laterna magica-Bildern, die zwischen die einzelnen Filmrollen eingeschoben wurden, um die Zwischentitel vorzuführen.⁵ Die *Moving Picture World* machte ihre Kunden auf Anlagen aufmerksam, die es den Kinobesitzern erlaubten, selbst Glasdiapositive herzustellen; diese konnten die fakultativ zusammen mit dem Film verkauften Zwischentitel ersetzen – wodurch sich der Einkaufspreis der pro Meter berechneten Filme reduzierte. Wieder andere, weniger begüterte Unternehmer verteilten am Eingang des Kinos Kurzbeschreibungen der vorgeführten Filme.

Der Erklärer stellte eine von mehreren Möglichkeiten dar, auf die der Kinobesitzer damals zurückgreifen konnte. In diesem Sinne ist er Teil der ununterbrochenen Sorge der Branche um die Lesbarkeit der Filme:

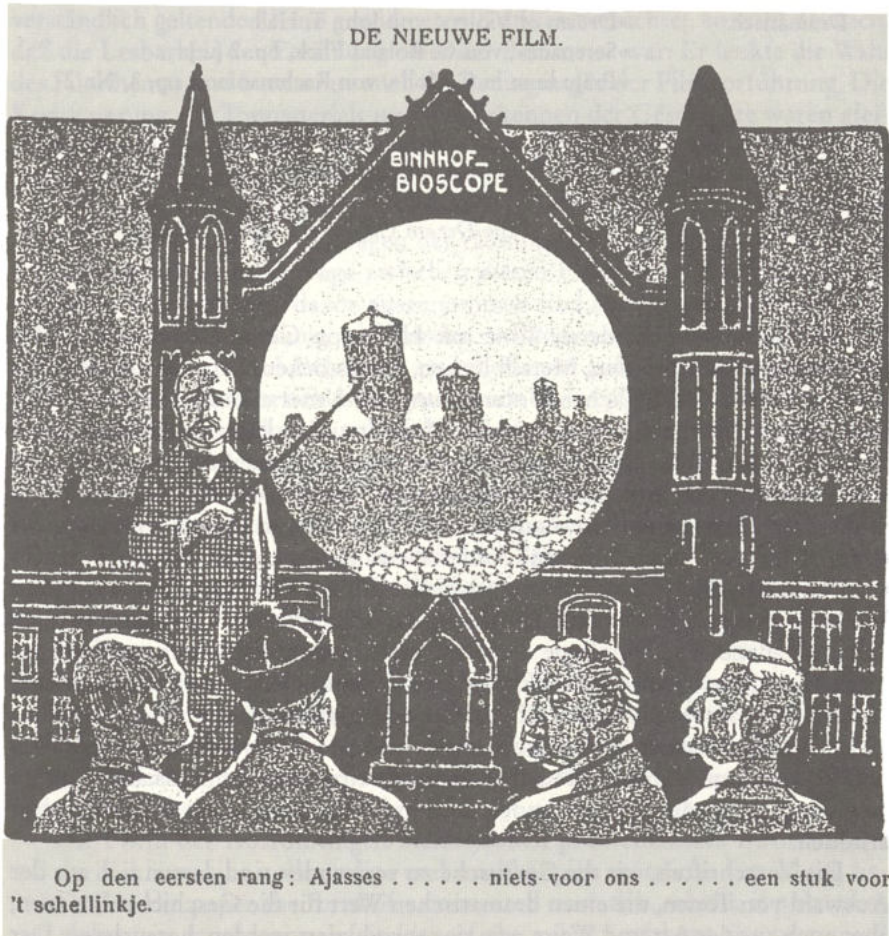
Eine Aufführung muß indessen verständlich gemacht werden, wenn wir wollen, daß sie ihrem Wert entsprechend geschätzt wird und sie eine unauslöschliche Spur im Gedächtnis des Zuschauers hinterläßt.⁶

Why so many people remain in the moving picture theater and look at the same picture two and even three times? Simply because they did not understand it the first time [...]. Once it is made plain to them, their curiosity is gratified, they are pleased and go.⁷

It is as much of a necessity to show pictures so that they are understood as it is to print a book for Americans to read in English language.⁸

Die Aussagen lassen deutlich eine echte Besorgnis erkennen: die Verständlichkeit der Filme war nicht gesichert und machte es daher notwendig, sie mit Hilfe zusätzlicher filmexterner Mittel zu stützen. Denn das Projizieren der Bilder allein genügte nicht, man mußte ihnen zusätzlichen Beistand leisten.⁹

Unter den dafür eingesetzten Hilfsmitteln scheint die musikalische Begleitung ein dominierendes Element gewesen zu sein. Je nach Produktionsniveau der Filme und Zielpublikum der Kinos konnte die Musikuntermalung vom Solopianisten bis zum großen Orchester variieren, oder auch wegbleiben. In den



Willem Frederik Winter, »De nieuwe Film«, *De Wereld*, Niederlande, 17. 11. 1911.

Der neue Film. In der ersten Reihe: »Schrecklich... nichts für uns... das ist was für die hinteren Plätze.«

Der Filmklärer, ein linker Politiker, deutet auf eine Filmszene, die eine Demonstration von Arbeitern mit ihren Traditionsfahnen zeigt, was dem Publikum mißfällt, das aus rechten Politikern und einem katholischen Geistlichen besteht. (mit freundlicher Genehmigung aus: Stephen Bottomore, *I Want to See This Annie Mattygraph: A Cartoon History of the Coming of the Movies*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 1995)

ersten Jahren der *nickelodeons* hatte die Musik vermutlich nur einen recht schwachen Bezug zur Dramatik des Bildes. Ab den zehner Jahren jedoch spricht die Fachpresse immer häufiger davon, vor allem um auf Musikstücke aufmerksam zu machen, die speziell für diese oder jene Situation passen.¹⁰ Je nach behandeltem Thema findet man ganze Listen mit musikalischen Motiven:

- Dramatisch: »Dream of Violet«, von John T. Hall
 »Serenade«, von C. Roland Flick, op. 2 [...]
 »Präludium in C Moll«, von Rachmaninov, op. 3, Nr. 2
- Militärische Szenen: »Angriff der Ulanen«, von C. Bohm, op. 213
- Indianerszenen: »Indian Summer«, von Neil Moret
- Komödie: »Slippery Place«, von J. Bodewalt Lamp
- Western: »March of the *Dream City*«, von Victor Herbert¹¹

Die Simulation verschiedener Töne mit Hilfe von Geräuschmaschinen oder Instrumenten, Kochtöpfen, Metallblechen, Holzstöcken, Peitschen etc. bildete die dritte Art der klanglichen Untermalung zur Unterstützung der filmischen Erzählung; sie verlieh ihr eine »gewisse Realität«. Man kann den Artikeln zum Toneinsatz im Kino entnehmen, daß der Geräuschemacher (*bruiteur*) zum einen seiner Arbeit Kohärenz verleihen muß: Wenn er einen bestimmten Ton in der einen Szene simuliert, dann hat er in der anderen Szenen einen äquivalenten Klang zu reproduzieren. Andererseits muß er die Geräusche gemäß ihrer dramatischen Gewichtung auswählen. Einige Geräusche im passenden Moment genügen, die visuelle Erzählung zu unterstützen.¹² Stephen Bush arbeitet geradezu eine Typologie der Geräusche heraus, die Gewitter, Pferdegalopp, Wind usw. entsprechen. Wir sind hier demzufolge weit entfernt von einer realistischen Verwendung der Töne, von einer systematischen Reproduktion all der Klänge, die das akustische Universum bilden. Die Autoren der Artikel denken weniger an die Wiedergabe; sie beschreiben den dramatischen Einsatz gewisser Klänge, die zum passenden Zeitpunkt das Verständnis des Zuschauers erhöhen.

Die Vorschriften, wie die Geräusche zu verwenden sind, lassen sich aus der Auswahl von Tönen, die einen dramatischen Wert für die Geschichte besitzen, aber auch aus der Art und Weise, wie sie reproduziert werden, herauslesen: Der Donner »sollte« mit einem großen Metallblech wiedergegeben werden, das Trappeln des Pferdes mit Kokosnußschalen, der Regen mit kleinen Steinchen usw. Auch wenn diese Geräusche in der Tat eine Ähnlichkeit mit der Realität besitzen, beruht die Art der Reproduktion doch auf der Kodifizierung. Das kanonische Beispiel ist zweifellos der mit Hilfe von Metallblechen wiedergegebene Donnerschlag, obwohl eine Spektralanalyse des Tons klar zeigt, daß der Originalton nichts Metallisches hat.¹³

In der Wahl des Sujets spiegeln sich die Kodifizierungen der Musik und der Geräusche wider: Viele Filme entlehnten den Faden ihrer Erzählung Märchen, Romanen, Theaterstücken; er konnte aber auch durch zeitgenössische Ereignisse von der Titelseite der Zeitungen inspiriert sein. Der gemeinsame Nenner war ihre Bekanntheit, auch, daß sie möglicherweise sogar von den Zuschauern wiedererkannt wurden. Wenn man die ersten, dem als schwer

verständlich geltenden Kino gewidmeten Kritiken betrachtet, so wird deutlich, daß die Lesbarkeit der Erzählung einer der Parameter war: Er lenkte die Wahl des Filmthemas und bestimmte auch die Bedingungen der Filmvorführung. Die Kodifizierung des Tonmaterials und das Erkennen der Geschichte waren gleichermaßen Antworten auf das dunkle Wesen der ersten filmischen Erzählungen, deren Verständlichkeit es zu sichern galt.

In dem soeben Gesagten liegen zwei Thesen verborgen. Die erste ergibt sich aus dem Umstand, daß wegen der räumlich bestimmten Anordnung der Einstellungen¹⁴ die Übergänge zwischen diesen Einstellungen keinen eigenen zeitlichen Wert besitzen; davon ausgenommen sind räumlich angrenzende Bilder, die durch die Handlung miteinander verbunden sind. Im allgemeinen war der zeitliche Wert des Anschlusses zwischen zwei aufeinanderfolgenden Einstellungen, die einander sich nicht berührende Teile einer Fahrtstrecke zeigten, einen Wechsel vom Sehen zum Gesehenwerden darstellten oder gar eine Verfolgungsjagd abbildeten (also jeweils Verbindungen, die eine räumliche Nähe der Einstellungen einbeziehen), nicht zu erkennen. Dieser Wert konnte je nach Belieben einer ununterbrochenen Folge entsprechen, einer langen Ellipse, einer Gleichzeitigkeit, der Vergangenheit oder der Zukunft. Die zweite These ergibt sich aus der ersten: Die Kinodarstellung konnte nicht auf Hilfsmittel verzichten; nur mit ihrer Unterstützung gelang es, den Sinn des Anschlusses oder gar des Filmmaterials selbst herauszustreichen.

In diesem Sinne stellt die rezitierte Filmbegleitung ein Verfahren dar, das mit der Musik und den Geräuschen konkurriert und den bereits bekannten Geschichten zuarbeitet. Dieses Verfahren erweiterte das Verständnis der Zuschauer, indem es den narrativen Faden lieferte, der die verschiedenen Szenen verband und ineinanderfügte.

Die Form der Ausführungen bleibt jedoch problematisch. Bush zufolge soll der Erklärer eine vollständige und unabhängige wörtliche Erzählung liefern: »Give the paper the form of a connected narrative, which, if printed as you deliver it, would give a fair idea of the subject without the picture.«¹⁵ Liest man Beschreibungen von Filmvorführungen, bekommt man jedoch den Eindruck, daß sich der Rezitator gerne hinter den gemeinsam mit dem Film gekauften oder mittels Laterna magica-Bildern reproduzierten Zwischentiteln versteckte. Diese kündigten die verschiedenen Szenen eher an, als daß sie von ihnen erzählten. Die Analyse eines Texts, der die Leidensgeschichte Christi aus der Produktion von Sigmund Lubin begleitete, läßt gleichfalls einen symptomatischen Unterschied erkennen zwischen dem Text, der den Filmen vorausgeht (einem explizit narrativen Stück), und dem, der während des Films vorgelesen wird und für den ein durchgängig beschreibender Stil gewählt wurde.

So ist Lubins CHRISTI GEBURT in dem der Vorstellung vorausgehenden Text folgendermaßen beschrieben:

A few months before the birth of Jesus, Mary having learned from the angel that her kinswoman Elizabeth was soon to become a mother, journeyed from Galilea to Judea and spent three months amid the hills south of Jerusalem. Her beautiful hymn found in the first chapter of Luke was composed there during this period.

When she found her way back to Nazareth, it was short thereafter necessary to return to the same locality from whence she had come, where, alone, and away from the noise of the world, she gave birth to the divine descendent of David the Mighty and Solomon The Magnificent.

Der für die Vorführung des Films vorgeschriebene Text bricht mit der narrativen Form und übernimmt ohne weiteres einen beschreibenden Stil, der im Bildinhalt verankert ist:

Joseph and Mary are here seen at the rude manger within the stable. By their side stands the faithful ass. Mary is shown seated with the new-born babe wrapped in swaddling clothes in her arms. The three wise men from the East appear worshipping the infant Jesus and offering gifts.¹⁶

Übrigens finden sich in den Zeugnissen der Zuschauer die Vorwürfe wieder, die Bush¹⁷ einigen seiner Kollegen macht, die die Bilder »kommentieren« im Stil von »Here we see on the left« oder »In this picture, we behold entering on the left the beautiful heroine«:

Um dem Publikum diese stummen Filme begreiflich zu machen, gab es noch keine Untertitel, sondern der Besitzer der Kinobude erläuterte den Sinn jeder Szene. Er sagte: »Sie sehen nun, wie der Soldat vor das Kriegsgericht gestellt wird« oder »Die Bäuerin legt jetzt Fürbitte ein, damit der Soldat begnadigt wird«.¹⁸

Es ist anzunehmen, daß sich die Vortragsform von einem Erklärer zum anderen änderte; auch wechselte sie wohl je nach Thema und Film von einer autonomen verbalen Erzählung zu vereinzelt eingestreuten Kommentaren, die hier und dort die filmische Darstellung unterstrichen.

Gestützt auf Katalogtexte, die das Ausgangsmaterial der Rezipienten bildeten, und auf Aussagen von Erklärern selbst, kann man eine Typologie der Informationen entwerfen, die von den Rezipienten wahrscheinlich für ihre Beiträge verwendet wurden.

Die erste Informationskategorie wird durch Angaben über Raum und Zeit zwischen zwei Einstellungen, die ihren Anschlußwert festlegen sollen, gebildet. Der Kino-Erklärer verleiht also einem Material, welches selbst die »Filmsprache« noch nicht entwickelt hat, einen genauen Sinn: Der auf der räumli-

ROYAL

KINEMATOGRAPH

Steinentorberg — Heuwage Innere Margarethenstr.

Es gelang der Direktion den bisher als Vortragende der Centralen für wissenschaftliche Kinematographie in der bekannten Treptow-Sternwarte bei Berlin

Herrn

Vollrath von Lepel

ehemaliger herzogl. Hessen-Meininger'scher Hofchauspieler, als Rezitator zur Erklärung der Bilder in höchst künstlerischem Sinne als GAST für das Programm vom 17. April bis incl. 23. April unter grossen Kosten zu gewinnen.

Zu diesem Zwecke wurde ein spezielles Programm zusammengestellt, das den vorwiegendsten Kinobesucher vollauf befriedigt. 510/4

Als Hauptattraktionen sind zu erwähnen:

Die Dame v. Maxim

Dramatischer Schlager in 3 Akten.

Wieder gefunden

Dramatisches Lebensbild in 2 Akten.

Dem Roten Kreuz

Militär drama in einem Aufzug.

Niemand versäume diese Woche dem Royal-Kino einen Besuch abzustatten; der Genuss durch die hochkünstlerischen Erklärungen ist ein wahrhaftes Ereignis.

Trotz der grossen Unkosten sind die Preise nur ganz gering erhöht.

1. Platz 1,20, 2. Platz 80 Cts., 3. Platz 50 Cts.

chen Logik basierende Einstellungswechsel wird vom Filmbegleiter mittels zeitlicher Begriffe »übersetzt«. Hier kann die Filmbegleitung die Form einer fortlaufenden verbalen Erzählung annehmen: Die Verankerung des Textes im Bild und die mündliche Erzählung liefern Orientierungspunkte und Hinweise, die es erlauben, dem Verlauf der gezeigten Ereignisse zu folgen.

Die zweite Kategorie von Informationen, zweifelsohne die verwirrendste von allen, entspricht dem Dialog. Ein im Saal anwesender Mensch, ein Zuschauer wie alle anderen auch, reproduziert in seiner eigenen Tonlage den Dialog der zu sehenden Figuren, oder ahmt die Sprechweise dieser Gestalten nach. Wir sind hier weit entfernt von den »Talking Pictures«, bei denen Schauspieler hinter die Leinwand gestellt wurden, um den Dialog zu übernehmen, Stimmen also, die buchstäblich mit der visuellen Darbietung verschmolzen. In unserem Fall bewahrt der Rezitator seinen Platz als »Zuschauer des Films«, übernimmt aber eine Rolle an der Grenze zum fiktiven Universum auf der Leinwand, zur Welt der Darstellung. Es handelt sich hier um eine zweideutige Rolle, die Fragen zum Status und zur Wahrnehmung des Rezitators im Rahmen der ersten Auftritte aufwirft.

Dialoge und narrative Informationen werden schnell ins Filmmaterial aufgenommen, entweder in Form von Zwischentiteln oder als narrative Verfahren, die mit der filmischen Erzählung untrennbar verbunden sind.

Hinweise auf den Sinn einer Geste, die Stellung einer Figur, ein vorliegendes Detail, welches sich während der Geschichte als bedeutsam erweisen wird, gehören zur dritten Klasse. Hier profitiert der Erzähler von seiner Position als Betrachter des Bildes und benutzt als Vortragsgegenstand nicht mehr die Erzählung, sondern das Filmmaterial selbst. So zeigt der Rezitator dem Publikum, wie man das Filmbild lesen muß; er erzieht den Blick.¹⁹

Historische Hinweise und Angaben zu besonderen Ereignissen bilden eine vierte Informationsgruppe. Der Rezitator zieht ein in der filmischen Erzählung nicht enthaltenes Wissen hinzu, das als solches einen Wert besitzt: Der Vortrag enthüllt den Bildungsgrad des Vortragenden, aber auch die pädagogischen Qualitäten des Kinos. Man erfährt dort das Krönungsdatum des Monarchen X, den Todestag des Dichters Z, die modernen Wunderleistungen der Industrie, die neuen Entwicklungen auf dem Gebiet der Wissenschaft, Angaben also, die zum filmischen Bericht hinzugefügt werden, um ihn indirekt zu bereichern und seinen Gehalt zu erhöhen.

Loblieder auf Moral und Ethik sind auch nicht ausgeschlossen. Gerne werden Aussagen wider den Alkoholmißbrauch eingestreut und über die Notwendigkeit, ein guter Vater bzw. eine gute Mutter zu sein, und auch geschickt einige Worte über die christliche Barmherzigkeit eingeflochten. Der Kino-Rezitator entnimmt dem Film die moralischen Lehren und stellt dessen Botschaft, mitzuwirken bei der Verbreitung des Guten und des Schönen, heraus.

Wenn man versucht, die verschiedenen Kategorien von Informationen, die mit dem Film verbunden sind, anders zu fassen, so zeichnen sich zwei große

Tendenzen ab. Die Dialoge, die narrativen Hinweise und die Angaben, wie das Bild zu lesen ist, tragen direkt zum Verständnis der Zuschauer bei: Es handelt sich hier um Informationen, die zum Film hinzugefügt werden, um dessen Lektüre zu sichern. Die historischen Hinweise und die moralischen Lehren tragen hingegen nur indirekt zum Verständnis des Films bei: Da sie keinesfalls essentiell sind, werden diese Angaben dem Film wie eine eigenständige Teilmenge – um mit der Mathematik zu sprechen – beigegeben, eine Teilmenge, die den Film begleitet, ohne sich jedoch jemals mit ihm zu vereinigen.

Ein zweiter Frageschritt erlaubt, diese ersten Überlegungen weiterzutreiben. Germain Lacasse hat viel über den Filmbegleiter geschrieben und dabei den Unterschied zwischen Interpretation und Verständnis wieder aufgegriffen: Mit seiner Begleitung trägt der Erklärer zur Interpretation des Films bei, indem er dessen Gehalt offenbart und Bedeutungen klarmacht, die sonst beim ersten Sehen des Films dem Verständnis entgangen wären.²⁰

Die Unterschiede zwischen *interpretieren* und *verstehen* noch vertiefend, hat der Semiologe Christian Vandendorpe eine Analyse der Verständnisprozesse vorgeschlagen; er bietet eine neue Abstufung der beiden Vorgänge an: Der Interpretationsprozeß geschieht gewollt²¹ und individuell, während das Verständnis auf Regeln und Gewohnheiten basiert, die den Vorgang des Verstehens automatisieren. Dem Verständnis eines Textes oder Films liegt ein notwendiger Lernprozeß zugrunde, ein freiwilliger Vorgang, den Leser und Zuschauer bewältigen müssen, um den Verständnisprozeß in Gang zu setzen. Ein angemessenes Beispiel hierfür liefert natürlich das Erlernen einer zweiten Sprache, bei der man erst mühsam die Wörter unterscheidet, bevor man den Text lesen kann, den sie bilden. Zu einer Zeit, in der es noch keine festen Regeln gab, die die Lesbarkeit der filmischen

Der
Rezitator



Unter dieser Rubrik wird der Vortrag zu einem Film wissenschaftlichen Charakters wiedergegeben. – Die wörtliche Rezitation ist gestattet; Nachdruck verboten. **Die Redaktion.**

Fachredakteur für die Rubrik: „Der Rezitator“ Reinhard Fischer, Berlin N., Lortzingstr. 2.

Die Giraffenjagd.

Meine sehr geehrten Damen und Herren! Eine der sonderbarsten Erscheinungen unserer Zoologischen Gärten ist unstreitig die Giraffe. Mit ihrem langen Hals und Beinen und dem abschüssigen kurzen Körper sieht sie geradezu komisch aus, doch ganz anders wirkt das Tier in seiner natürlichen Umgebung, in der Heimat. Hier im Innern Afrikas wollen wir nun einer Giraffenjagd beiwohnen.

(Der Film beginnt.)

Eine Expedition ist auf der Wanderung durch den Urwald. Alles, was die Leute brauchen, wird von Trägern in Bündeln, Kisten und Körben auf dem Kopfe mitgeschleppt. Jede dieser Trägerlasten wiegt ungefähr 50 Pfund. Ein Europäer würde hier in diesen Klimaverhältnissen überhaupt nicht imstande sein, etwas zu

Erzählung sicherten, in der der Sinn eines Anschlusses noch zu bestimmen war, in der man in der Szene die Richtung eines Blicks oder die Bedeutung einer Geste zu finden hatte, trug der Erklärer, von der Musik, den Geräuschen und durch die Verwendung bekannter Geschichten unterstützt, zum Übergang zwischen Interpretation und Verständnis bei. Dialoge, narrative Angaben, der Hinweis auf ein wichtiges Element der Inszenierung lieferten den Schlüssel zum Sinn: Die Begleitung half mit, dem Zuschauer ein gedeutetes Bild zu liefern, das dem Verständnis angeboten wurde.

Man liest bei Burch, daß der Filmbegleiter ein Organ der Linearisierung der entstehenden filmischen Erzählung ist, indem er eine Kontinuität schafft,²² auch wenn seine Anwesenheit für den Abschluß der Erzählung gleichzeitig hinderlich ist. Angesichts der Ergebnisse unserer vorläufigen Beobachtungen kann man sich fragen, ob nicht im Gegenteil die Filmbegleitung einen retardierenden Effekt auf die Entwicklung der filmischen Erzählung ausübte: In dem Maße, wie die Begleitung die ursprüngliche Verständlichkeit der Filmerzählung verdrängte bis hin zur Schaffung eines ausgedeuteten Bildes, brauchten sich die Formen der Filmerzählung nicht zu einer narrativen Eigenständigkeit zu entwickeln. Anders gesagt, der Beitrag des Rezitators und der anderen Elemente wie Musik, Geräusche und kodifizierte Erzählungen könnten die Entwicklung der Filmformen gebremst haben.

Die moralischen Kommentare und die historischen oder wissenschaftlichen Belehrungen gehören ebenfalls zur Gruppe der willkürlichen Interpretationsansätze: Diese sind jedoch nicht mehr diesseits des Auffassungsvermögens angelegt, sondern jenseits davon, so wie ein Verständniszusatz, der den Zuschauer zum Nachdenken über das, was man ihm zeigt und erzählt, anregt. In einem zweiten Schritt wies damals der Rezitator dem kinematographischen Erlebnis moralische und pädagogische Tugenden zu. »Es bleibt das bewundernswerteste Mittel zur Erziehung und zur wissenschaftlichen Verbreitung«, verkündete Charles Le Fraper.²³ Man könnte hier eine Unzahl Artikel anführen, die über die Lehrbefähigung des Kinos debattieren, über seine Berufung, jungen Menschen von der Geschichte zu berichten, ganz zu schweigen von den in den Kirchen organisierten Vorstellungen, die den Glauben verbreiten sollten.²⁴

Die doppelte Tugend des Kinoerklärers – sowohl das primäre Verständnis der filmischen Erzählung als auch die Interpretation ihres moralischen Gehaltes, oder, weiter gefaßt, des wissenschaftlichen und/oder historischen Umfeldes sicherzustellen – beruht während der Aufführung auf einer offensichtlich unbestreitbaren Autorität bezogen auf das Gezeigte. Nicht nur, daß der Rezitator ein Wissen offenbarte über die gefilmte Geschichte, die er den Zuschauern dank der Katalogtexte erläutern konnte; nicht nur, daß die Tradition des Film-erklärers sich auf die illustrierten Laterna magica-Vorträge des 19. Jahrhunderts stützte, die teils unterhaltend, teils bildend oder wissenschaftlich waren²⁵; der Rezitator stellte auch den Führer dar, der die projizierten Bilder erhellte.²⁶ So

zeigt das Bild der von einem Rezitator begleiteten Filmvorführung einen auf der Bühne mit dem Gesicht zum Publikum stehenden Mann, der einen Lehrstock in der Hand hält, mit dem er auf dieses oder jenes Detail des Bildes weist.²⁷ Gerade diese Legitimation erlaubt es dem Rezitator, die visuelle Erzählung zu deuten und ihr einen exakten Gehalt zu verleihen, sei er nun pädagogisch oder moralisch.

Als Teil der Kinodarbietung, in die Varieténummern, Laterna magica-Vorführungen und Lieder eingeschoben wurden, besetzte der Erklärer im Umkreis des Films ebenfalls eine sehr bedeutende Rolle, die eines Führers, der das Publikum unterhielt und die verschiedenen Attraktionen präsentierte. Denn das Kino besaß bereits alle Attribute eines Unternehmens, das zerstreuen und unterhalten will. Einige Artikel gehen sogar soweit zu suggerieren, daß ein guter Rezitator »sich schnell zu einer echten Attraktion entwickelt. Man wird ins Kino gehen, um den Erklärer zu hören.«²⁸ Dalbe weist in *La Tribune libre* darauf hin, daß ein Filmbegleiter dem Publikum gefallen muß.²⁹ Auch findet man Kinoprogramme, die den Namen des Rezitators in großen Lettern ankündigen, während die Filmtitel nur in winziger Schrift erscheinen, eine unauslöschliche Spur seines Ruhms, der sogar alle übrigen Elemente der Vorstellung in den Schatten stellte.

Unterhalten und Erziehen: Zwei Tendenzen, die nicht ohne Wirkung auf die Entwicklung des Kinos blieben. Einerseits suchte das Kino als Industrie zu bezaubern, die Massen anzulocken und sie zu amüsieren. Andererseits zwangen die Kritiker aus Gesellschaftsgruppen, die den Kinematographen buchstäblich als Hort der Verdammnis zurückwiesen, die aufstrebende Industrie dazu, ihre Glaubwürdigkeit und Legitimität zu untermauern. Der Kinoerklärer erwies sich in diesem Sinne als eine der Antworten auf die Kritik, als ein Mittel, den einfachen, sich bewegenden Bildern bisher nicht wahrgenommene moralische und pädagogische Tugenden zuzusprechen.

Die Wirkung des Rezitators war also vielseitig. Über die Filme hinaus verband er die verschiedenen musikalischen, kinematographischen, varietéhafte Attraktionen, aus denen die ersten Vorstellungen zusammengesetzt waren. Die Filme begleitend, trug der Erklärer durch seine Dialogvorgaben, die sich an der narrativen Struktur und dem Bildmaterial orientierten, dazu bei, im Verbund mit der Musik und den Geräuschen das visuelle Material zu erläutern. So erweist sich der Bildererklärer als fundamentale Instanz für das Verständnis der ersten filmischen Erzählungen. Die hierzu vorgebrachte Hypothese kehrt die Behauptung um, die im Kinorezitator ein Instrument zur Linearisierung des Berichts sieht: Die Filmbegleitung und die anderen Hilfsmittel, die die Verständlichkeit der Filmerzählung sicherten, könnten das Bedürfnis, eine autonome Erzählsprache zu entwickeln, gebremst haben. Schließlich und endlich hat sich gezeigt, daß der Filmbegleiter über diese rein narrativen Funktionen hinaus eine Kommentierung zweiten Grades vorgeben konnte, die sich in wissenschaftlichen bzw. historischen Kenntnissen oder in moralischen Kom-

mentaren ausdrückte und den Verstand des Zuschauers bereicherte, aber auch die Legitimation der neuentstandenen Industrie stärkte.

»Unsere Vorträge von heute sind ebenfalls Kunst. Sie haben ihren Geist, ihren Witz, ihre Improvisation und ihre Wissenschaft. Sie unterhalten, locken, bilden.«³⁰

Der Begriff »Filmbegleitung« kann als Beitrag ersten Ranges für das Filmverständnis und für die Ökonomie – im weiteren Sinne – der ersten Vorstellung gewertet werden. Doch erkennt man bereits auch im Keim die ästhetischen und moralischen Tugenden – denn es gibt glücklicherweise noch einige Theoretiker, die sie wahrnehmen – dessen, was sich später als »siebte Kunst« durchsetzen soll, die Richtung, in der sich das Kino entwickeln wird.

(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)

Anmerkungen

1 Jean Châteauevert zieht hier den Ausdruck *conférencier* dem Begriff *bonimenteur* vor, da er die Ausdrucksweise der Jahrhundertwende respektieren möchte: Der erste Begriff sei häufig verwendet worden, der zweite hingegen nur gelegentlich.

Conférencier ließe sich mit (Kino-)Rezitator oder (Kino- bzw. Bilder-)Erzähler wiedergeben, zwei Bezeichnungen, die in den zeitgenössischen deutschen Fachzeitschriften gleichwertig gebraucht wurden (siehe u.a. Albert Walter, »Der Kino-Rezitor«, in: *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 6, 12. 2. 1916, S. 33 und 36). *Bonimenteur* hingegen enthält einen werbenden Beiklang, erinnert an den Jahrmarkt, an den Ausrufer einer Budenvorstellung; man könnte deshalb vielleicht vom Filmanpreiser oder Filmbegleiter sprechen, was jedoch keine zeitgenössischen Wortschöpfungen sind. *Rekommandeur*, ein damals geläufiger Ausdruck, den ich Bernd Poch verdanke, entspricht wörtlich dem *bonimenteur*; seine Aufgabe beschränkte sich allerdings auf das Anlocken des Publikums. Ein Artikel von A. Genencher (»Die Erziehung des Publikums«, in: *Der Kinematograph*, Nr. 463, 10. 11. 1915) spricht von »verkappten Jahrmarktsausrufern«, die sich als Rezitatoren verdingten. Doch auch dies wird dem *bonimenteur* im Sinne von Jean Châteauevert nicht gerecht (Anm. d. Übers.).

2 Eine detaillierte Studie des in der »Stumm«filmzeit verwendeten Tonmaterials findet sich in Rick Altman, »Naissance de la réception classique«, in: *Cinémaèque*, Nr. 6, 1994, S. 98-111.

3 Siehe Rick Altman, »Reading positions. The cow bell effect and the sounds of silent film«, in: *Cinemas*, Vol. 2, Nr. 2-3, 1992, S. 19-32.

4 »Speak only on the scenes that invite and need comments. Never lecture on a subject that requires no lecture.« (W. Stephen Bush, »Lectures on moving pictures«, in: *The Moving Picture World*, 27. 8. 1908, S. 137.)

5 Es gab Projektoren, die mit einem sogenannten Schlitten für die abwechselnde Vorführung von Glasdiapositiven und von Filmen ausgerüstet waren, so daß nur eine Lichtquelle benötigt wurde.

6 Charles Le Fraper, »Les conférenciers«, in: *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 11, 23. 9. 1911, S. 3.

7 Bush, 27. 8. 1908, S. 137.

8 Van C. Lee, »The value of a lecture«, in: *The Moving Picture World*, 8. 2. 1908, S. 9.

9 Ich nehme hier nur die Arbeiten von Martin Sopocy, vor allem dessen hoffentlich bald erscheinendes Buch über Kinopraktiken wieder auf. In seinem Werk analysiert Sopocy die verschiedenen Hilfsmittel der Filmvorstellung (wie die Geräusche, den Rezitator, die Laterna

magica-Bilder) als Summe von Verfahren, die, jedes auf seine eigene Art, zur Verständlichkeit des Kinoschauspiels beitragen.

10 Siehe Altmann, 1994, S. 100-101.

11 Lyle C. True, »Music for the picture« (Kolumne), in: *The Moving Picture World*, Band II, Nr. 12, 23. 3. 1912, S. 1048-1049.

Zahlreiche Auflistungen dieser Art finden sich in *The Moving Picture World*. Besonders bezeichnend ist der programmatische Charakter der Liste von George Webber Vail, »Playing the pictures«, auf die hier hingewiesen werden soll. (Siehe George Webber Vail, »Playing the pictures«, in: *The Moving Picture World*, Band II, Nr. 8, 24. 2. 1912, S. 659).

12 W. Stephen Bush, »Music and sound effects for Dante's Inferno«, in: *The Moving Picture World*, 27. 1. 1908, S. 283.

13 Das Metallblech, das auch heute noch manchmal im Theater verwendet wird – man bezeichnet es gemeinhin als »Donnerblech« –, erzeugt tiefe Frequenzen, die der des Donners entsprechen, aber auch materialbedingte hohe Frequenzen, die im Gewitter nicht vorkommen.

14 Ich beziehe mich hier auf die Arbeiten von Charles Musser (siehe Charles Musser, »Les débuts d'Edwin S. Porter«, in: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Nr. 29, Winter 1979, S. 127-146.) André Gaudreault nahm die Analyse wieder auf und kommentierte sie (siehe André Gaudreault, »Temporalité et narrativité: le cinéma des premiers temps«, in: *Études littéraires*, Band 13, Nr. 1, April 1980, S. 109-138).

15 Bush, 27. 8. 1908, S. 137.

16 Sigmund Lubin, *Passion Play lecture*, Chicago 1903. Es handelt sich hier um das zweite Bild der 13teiligen Serie DIE PASSIONSSPIELE IN LEBENDEN BILDERN.

17 Bush, 7. 8. 1908, S. 137.

18 Jean Follain in seinem Roman *Canisy*, Gallimard, Paris 1942; wiederveröffentlicht in Jérôme Prieur, »Le spectateur nocturne«, *Les Cahiers du Cinéma*, Paris 1993, S. 40-41.

19 Siehe Noël Burch, *La lucarne de l'infini*, Nathan, Paris 1990, S. 182.

Paul Cowen, ein Psychologe an der Universität du Québec in Montréal, hat Tests zur Wahrnehmung des Filmmaterials durchgeführt. Entweder ging der verbale Vortrag dem Film voraus, oder er begleitete ihn, oder er wurde ihm nachträglich übergestülpt. Seine Forschung ergab u.a., daß der begleitende oder vorausgehende Vortrag den Blick »lenkt«, daß die Zuschauer, die dieser Rede beigewohnt hatten, Elemen-

te bemerkten, die den Augen der anderen Zuschauer entgangen waren (siehe Paul Cowen, »Visual memory, verbal schemas, and film comprehension«, in: *Empirical Studies of the Art*, Vol. 10, Nr. 1, 1992, S. 33-55).

20 Siehe Germain Lacasse, *Le bonimenteur de vues animées*, Dissertation im Département d'histoire de l'art an der Université de Montréal, 1993. Der Autor wurde angeregt durch die von David Bordwell in *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema* (Harvard University Press, Cambridge, London 1989) vorgeschlagenen Definitionen, die zwischen *interpretation* als »concerned with revealing hidden, non obvious meanings« (S. 14) und *comprehension* als »concerned with apparent, manifest meanings« (S. 13) unterscheiden.

21 Christian Vandendorpe, »Comprendre et interpréter«, in: *La lecture et l'écriture. Enseignement et apprentissage*, Editions Logiques, Montréal 1991, S. 165 und folgende.

22 Burch, 1990, S. 182.

23 Le Fraper, 23. 9. 1911, S. 3.

24 Ganz symptomatisch für diese »Tugenden« präsentierte *The Moving Picture World* eine Chronik mit dem Titel »The Moving Picture Educator«.

25 Charles Le Fraper, selbst Kinoerklärer und Verfasser von mehreren Artikeln über seinen Beruf, sieht eine direkte Verbindung zwischen dem Filmrezitator und dem Laterna magica-Schausteller.

26 Bush und Le Fraper bestehen auf der Notwendigkeit für den Filmklärer, sich vor der Vorstellung vorzubereiten, d.h. die Filmbeschreibung (scénario) zu lesen, sich aber auch Informationen zum Thema zu besorgen, um so das Wissen des Rezitators herauszustellen (siehe Bush, 27. 8. 1908, S. 137 und Le Fraper, 23. 9. 1911, S. 4).

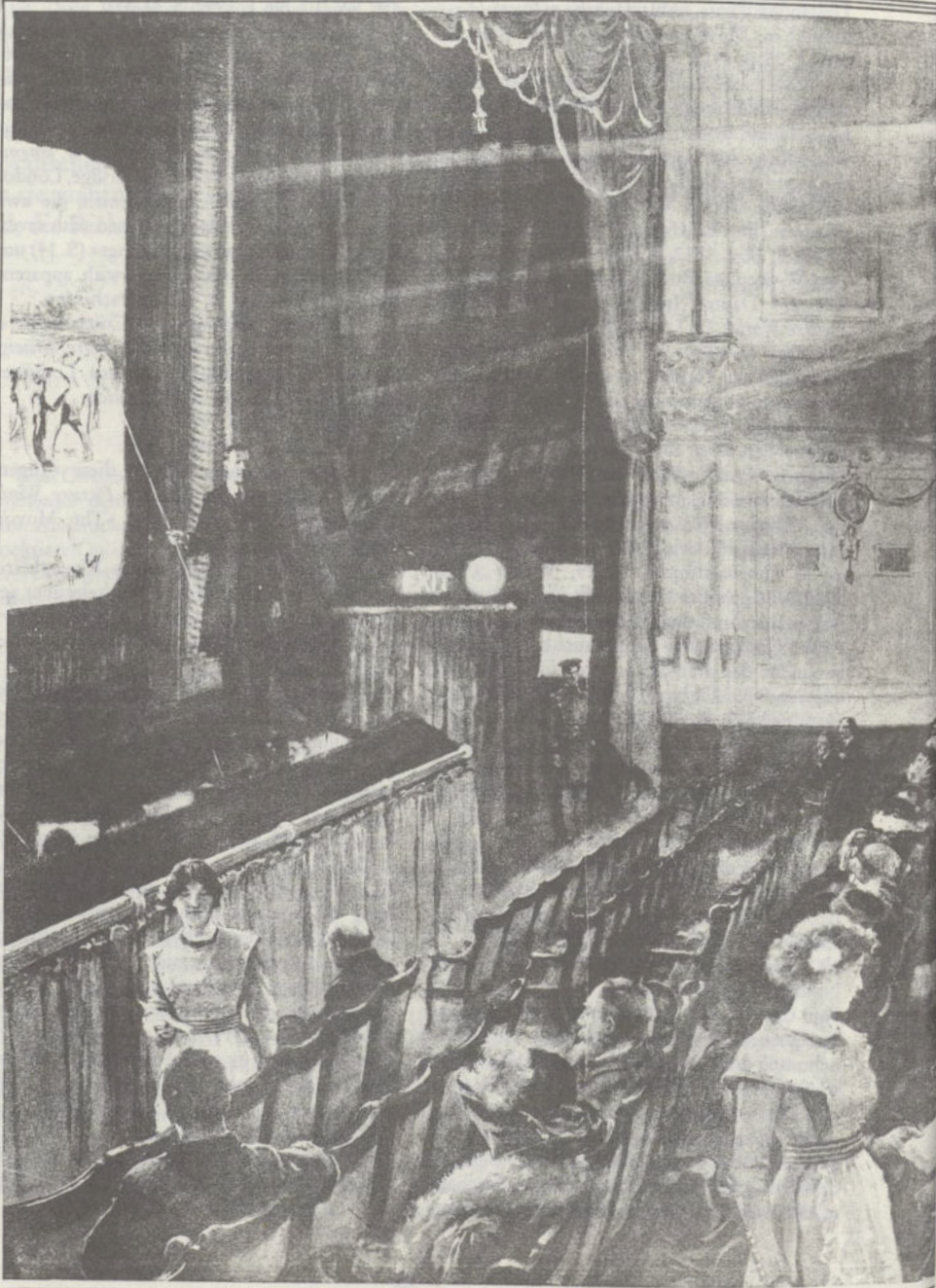
27 Ich möchte mich in diesem Zusammenhang bei Stephen Bottomore bedanken, der über das Kino der Frühzeit in der Illustration arbeitet und der mir einige Bilder von Filmvorführungen zur Verfügung stellte. Einige der sprechendsten erschienen in *The Sphere* (Band 53, 12. 4. 1913, S. 45, vgl. S. 94-95 in diesem Band) und in zwei Amsterdamer Zeitungen *De Notenkraker* (27. 3. 1910) und *De Weveld* (17. 11. 1911, vgl. S. 83 in diesem Band).

28 Le Fraper, 23.9.1911, S. 3.

29 Georges Dalbe, Brief in: *Le Courrier Cinématographique*, Nr. 14, 14. 10. 1911, S. 5.

30 Le Fraper, 23. 9. 1911, S. 4.

A REMARKABLE FEATURE OF MODERN TIMES : THE WONDERFUL SPREAD OF THE "PICTURE PALACE."



Kinotheater und Kinopersonal in Indien.

(Brief aus Delhi)

Wir haben schon wiederholt darauf hingewiesen, daß in exotischen Ländern, wie z.B. in Indien, Kinotheater besonders beliebt sind, weil man hier nicht, wie in Europa, eine Fülle anderer artistischer Vorführungen ständig zur Verfügung hat. Dabei brauchen die hiesigen Kinotheater durchaus nicht einmal sehr große Summen für neue, aktuelle Filme ausgeben, weil man in dieser Beziehung hier nicht auf dem Laufenden ist wie in Europa. In der Tat haben sich in den gesamten Ländern des näheren und fernerer Ostens, wie in den Spalten dieses Blattes schon erwähnt worden ist, überall Kinotheater mit sehr gutem Erfolg aufgetan. Und daß sie trotzdem verhältnismäßig wenig Lebensdauer haben und ihre Pforten immer wieder schließen, um sie immer wieder von neuem zu öffnen, liegt nicht an materiellen Mißerfolgen, sondern geradezu am Mangel an entsprechendem *Kinopersonal*. Unter Kinopersonal verstehen wir ebenso die Elektrotechniker wie die Arrangeure und Vorführer und ganz im Besonderen die Pianisten und Rezitatoren. Daß diese letzteren natürlich nur Sinn haben, wenn sie in *Englisch* Erklärungen geben, braucht kaum erwähnt zu werden. Aber *Engländer*, die diesen Posten ausfüllen könnten, gibt es in diesen Gegenden wenige, da die Europäer hier durchwegs gut situiert sind. Man hat sich daher schon lange auf englisch sprechende Ausländer beschränken müssen, unter denen *Deutsche* besonders häufig vertreten sind. Durchwegs sind das mehr oder minder entgleiste Existenzen, die da glauben, durch solch eine Stelle als Rezipitator sich weiterzuhelfen, und die da weder Talent noch Stimme noch Vortragskunst besitzen. Ganz abgesehen davon aber sprechen sie ein fürchterliches *Englisch*, in dem die Deutschen besonders groß sind, und das zum Teil so ist, daß es nicht nur jede Erklärung hinfällig macht, sondern zum Teil ganz unverständlich ist oder gar Lachstürme hervorruft.

Da man, wie gesagt, mit Engländern hier nicht allzuviel als Rezipitatoren wird rechnen können, die deutschen Verhältnisse aber solche sind, daß jeder gern Stellung im Auslande annimmt, so sollten sich Deutsche, die solch eine Stellung suchen oder annehmen wollen, dafür regelrecht ausbilden. Das würde am besten geschehen, wenn sie in London oder sonstwo in England erst einmal

richtige Sprachkurse durchnehmen würden, um richtig englisch sprechen zu lernen und vor allen Dingen nicht den fürchterlichen deutschen Akzent in ihr Englisch zu verpflanzen. Erst wenn sie richtiges, verständliches Englisch sprechen, wird ihnen ein gutes Engagement sicher sein. Trotzdem muß Figur, Stimme und Vortragsart des Betreffenden ebenfalls so sein, daß er als Rezitator befähigt ist. Er hat ja keine schauspielerische Rolle zu spielen, aber er darf auch nicht steif wie ein Stück Holz dastehen und auswendig gelernte Erklärungen herunterleiern. Ein in der von uns angedeuteten Weise richtig englisch sprechender Mann mit allen übrigen Eigenschaften kann hier bei wenig Arbeit leicht entsprechende Stellung finden, gegen ein Monatsgehalt von 300 bis 500 Mk.

Zur Frage der Kinopianisten oder -pianistinnen muß betont werden, daß diese ebenfalls in keiner Weise den Ansprüchen genügen. Da glauben Ungezählte, ihre Freistunden mit dem abendlichen Klavierspielen im Kinotheater ausfüllen zu müssen, und sie halten sich dazu berechtigt, wenn sie nur gerade notdürftig und nach vielem Üben die betreffenden Stücke spielen. Von musikalischem Verständnis kann gar keine Rede sein. Hier beziehen sie doch in den geringsten Fällen 150 bis 250 Mk. pro Monat, und wären die Kräfte danach, so würde man wahrscheinlich auch noch mehr zahlen. Leider verwechseln gewöhnliche Kneipen- und Tanzbodenspieler ihre Tätigkeit mit dem Musizieren im Kino, und die vielen Inserate in den Tageszeitungen in hiesigen Gegenden, wonach die Kinotheater *wirklich* leistungsfähige Klavierspieler immer wieder suchen, beweist, wie groß der Mangel an tüchtigen Kräften ist. Schlechte Rezitatoren und schlechte Pianisten verhunzen das Geschäft *hier* noch weit mehr als in Europa, und die Kinotheater werden hier weit bessere Geschäfte machen und eine weit bessere Zukunft haben, wenn regelrechtes, geschultes Kinopersonal gegen entsprechende Bezahlung seinen Weg nach hier finden wird. Am besten werden natürlich Stellengesuche durch Inserate in hiesigen Zeitungen oder durch direkte Anfragen bei den einzelnen Kinotheatern ihr Ziel erreichen.

Der Kinematograph, Nr. 335, 28.5.1913





Der Benshi Nishimura Rakuten (aus Katsudô gahô, März 1917)

Meister des stummen Bildes: Die Position des Benshi im japanischen Kino*

Kino als Erzählkunst

Vorbemerkung der Übersetzerin

Von japanischem Stummfilm oder einer Stummfilmzeit in Japan zu sprechen, ist unsinnig; wie Hiroshi Komatsu und Frances Loden ausführen, war in Japan Film auch vor der Einführung des Tonfilms nie eine stumme visuelle Kunst, sondern im Gegenteil eine Erzählkunst. Es bildete sich eine Aufführungspraxis aus, welche aus dem Zusammenwirken von kunstvoll gestaltetem Erzählvortrag, Film und Musik bestand: das Benshi-Kino. Die japanische Filmerzählung erreichte rasch ein hohes Niveau, weil bereits bestehende Formen von Theater, Geschichtenerzählung und Balladenrezitation erstens einen Reichtum an perfektionierten Sprech- und Erzähltechniken und zweitens – das betrifft die Rezeption ebenso wie die Produktion – viel Erfahrung mit dem besonderen wirkungsästhetischen Potential der Kombination verschiedener Medien bereitstellten.

In Japan bestand von jeher die Grundtendenz, Künste zu kombinieren; schon im 8. Jahrhundert wurden Stellschirme mit gleichformatigen und einander zugeordneten Landschaftsbildern und Gedichtblättern dekoriert; die großen Romane des Mittelalters kursierten entweder in Form reich illustrierter Rollen und Alben (*Die Geschichte vom Prinzen Genji*) oder in der Darbietung einer instrumental begleiteten Rezitation (*Die Geschichte der Taira-Dynastie*). Beide Romane lieferten übrigens Stoff zu zahllosen Bühnenstücken des Nô, des Bunraku und des Kabuki – Schaukünsten, welche erzählenden und dialogischen Text, Instrumentalmusik und visuelle Darbietung kombinieren. Fiktionale Literatur entwickelte sich in Japan grundsätzlich in Interaktion mit Musik (in Form von Instrumenten, Gesang oder Rezitation) und mit belebten oder unbelebten Illustrationen (in Gestalt von Schauspielern, Tieren, Puppen oder

*) Dieser Beitrag wurde für eine Sondernummer der Zeitschrift *IRIS* zum Thema ›Kinoerklärer‹ geschrieben, die Ende 1996 erscheinen wird. Wir danken der Redaktion für die freundliche Genehmigung, den Artikel bereits vorab in einer deutschen Übersetzung veröffentlichen zu dürfen.

Bildern). Bei vorgetragenen Formen ist das visuelle Element das entbehrlichste, bei schriftlichen entfällt der Ton. Im Benshi-Kino hatte die Erzählung des Sprechkünstlers eindeutig den Vorrang, und im Gegensatz zum Film war sie für sich allein existenzfähig: Filmerzählungen (*eiga monogatari*) fanden gedruckt und später als Schallplatte und Radiosendung weite Verbreitung.

Die japanische Filmproduktion hat eine der weltweit schlechtesten Überlieferungsraten¹. Die stichhaltigste Erklärung für den katastrophalen Befund sehe ich im Benshi-Kino: Das Konzept von Überlieferung und Übermittlung bezog sich in Japan auf die Kunstausübung des Erzählers, der Schüler ausbildete, und nicht auf sein Requisite, das ja fortlaufend wechselte, vergänglich und ersetzbar war. Tatsächlich hat nach dem Wechsel zum Tonfilm um 1935 die Filmerzählung marginal bis heute überlebt: als Schaustellerei, Kindervorstellung, Hobby und Nischenberuf.

Die japanische Aufführungspraxis läßt sich an eine lange Genealogie gleich strukturierter Unterhaltungskünste anschließen, doch sollte der Begriff »traditionell« mit Vorsicht oder möglichst gar nicht benutzt werden: Er verführt zur falschen Vorstellung einer Opposition von statischer, nichtwestlicher (theatralischer) Tradition und dynamischer westlicher (filmischer) Moderne; *traditionell* besagt dabei eigentlich nicht mehr als *nichtwestlich, japanisch*. Das Benshi-Kino war keineswegs konservativ, sondern in ständiger Entwicklung und spätestens nach 1923 ein tragendes Element der modernen urbanen Massenkultur Japans. Auf seine Vorzüge zu verzichten war weder erstrebenswert noch denkbar, und keine innere Entwicklung bereitete sein Ende vor. Die sinnliche Unmittelbarkeit des Bildes gepaart mit der unbegrenzten Evokationskraft der Sprache bringt maximalen Genuß; daß der Filmerzähler bald das Versinken in die Fiktion fördert, bald sich präsentierend dem Publikum als Sprechkünstler darbietet, erzeugt eine genußreiche ästhetische Spannung, eine Vielfalt von Beziehungsformen. Einmal ans Benshi-Kino gewöhnt, kommen uns unkommentierte Stummfilmvorführungen spröde und ausdruckslos vor.

Die zwei Medien, Bild und Stimme, trennen und vereinen sich; sie zeichnen streckenweise – wo sie wie Zahnräder ineinandergreifen, wo der gesprochene Text eine Lücke des Films füllt und umgekehrt – zusammen eine Linie; sie trennen sich zu zwei disparaten selbsttragenden Strängen, oder sie bilden sich gegenseitig ab, synchron und mimetisch oder reizvoll versetzt und verwandelt. Der Film ist nicht nur Bild, sondern auch Erzählung, der Erzähler nicht nur Stimme, sondern auch ein dramatisches visuelles Element – seine Mimik und Körpergestik sind mehr oder weniger sichtbar. Die Kunst der kombinierten Kunst spielt ein maximales Spektrum von Verschiebungen, Verbindungen und Trennungen aus.

Vermischen statt trennen, Kommunikation statt Opposition: Das Vorstellungsbild des Benshi-Kinos mit seiner narrativen Verdoppelung könnte nicht nur dem Vorstellungsbild eines westlichen Films mit seiner ökonomischen und autonomen Narration gegenübergestellt werden, sondern als Erkenntnisraster

für die *ähnliche* ästhetische Identität anderer Stummfilmkinos dienen, zumal für das europäische Kino der zehner Jahre, welches an allem anderen als einer ökonomischen Narration interessiert war, vielmehr ausgeprägten Aufführungscharakter hatte – Schauspielkunst, dekorative Bildkunst, applizierte Farben – und oft erzählte oder zeigte (und nicht dramatisch handelte). Historisch gesehen ist das japanische Benshi-Kino singular. Daß jedoch die ästhetische Möglichkeit nicht singular ist, geht bei einer distanzierenden Zuschreibung von Exotik und Einmaligkeit verloren. Letztere haben natürlich Unterhaltungswert, und aus bekannten Gründen entwerfen wir Westler und wir Japaner uns gern möglichst japanisches japanisches Kino, wozu sich das Benshi-Kino anzubieten scheint. Jedenfalls ist es ein ebenso attraktives wie beliebtes Forschungsgebiet.²

Mariann Lewinsky

Joseph Anderson schreibt: »Film war ein Requisite für das, was ich als Benshi-Kino bezeichne.«¹ In den Anfängen war die Aufgabe der japanischen Filmrezeption, der Benshi², eine neue Technologie und einen unvertrauten Repräsentationsmodus zu erklären, doch sollten sie in der Folge nicht einfach begleitende Kommentatoren werden. Aus mehreren Gründen ist 1912 ein entscheidendes Jahr in der japanischen Filmgeschichte. (Unter anderem vereinten sich zu diesem Zeitpunkt mehrere Produktionsfirmen zum Nikkatsu-Trust.) Danach nahm die einheimische Produktion zu, und das Kinopublikum sah sich zum ersten Mal mit unbekanntem Filmstoff konfrontiert. Es ist anzunehmen, daß es 1912 in der japanischen Filmproduktion zu einer ähnlichen Krise der Repräsentation kam wie 1907 in der amerikanischen. Um für das Publikum verständlich zu sein, verlangten die neuartigen Filme entweder selbsttragendere Narrationen oder eine stärkere Unterstützung durch den Benshi. Aufgrund verschiedener Faktoren fiel die Entscheidung zugunsten des Benshi, und von da an war seine Präsenz unverzichtbar und produktiv.

Wir werden hier eine Reihe von schriftlichen Quellen aus den Jahren 1910-1911 vorstellen, welche die Funktion des Benshi beschreiben, um aufzuzeigen, weshalb er in so hohem Maß konstitutiver Teil des Kinoerlebnisses war. Wir werden darlegen, daß die Beziehung zwischen Publikum und Benshi wichtiger war als jene zwischen Publikum und Film. Schließlich möchten wir mit einigen theoretischen Analogien die Dominanz des Benshi beleuchten.

Im Nô-Theater, das sich im 14. Jahrhundert ausbildete, lag die gesamte Kontrolle beim Hauptspieler (*shite*); er verkörperte die Hauptfigur, er führte Regie, er spielte – maskiert – die Zweitrolle³ einer Frau, eines Greises, eines Dämons oder Totengeistes. Das Drama war um seine zentrale Präsenz angelegt, und man kann ohne weiteres sagen, daß der Benshi so zentral für das japanische Kino der Stummfilmzeit war wie der *shite* für das Nô. Er dominierte in ver-

gleichbarer Weise die Rezeptionserfahrung des Publikums und war in der Tradition japanischer Erzählkünste verwurzelt. Seine Erzählung bestimmte, was der vorgeführte Film erzählte, und sie erweiterte den Vorstellungsraum über die auf der Leinwand präsentierten Bilder hinaus.

Bekanntlich haben seit der Einführung des Films in Japan stets Benshi die Filmvorführungen kommentiert, und davor haben bekanntlich Kommentatoren die Vorstellungen von Laterna magica und anderen Projektionskünsten (*utsushi-e*) mit Erzählungen begleitet.⁴ Die Tätigkeit des Benshi wurde nicht speziell für den Stummfilm erfunden; die Funktion des sprechenden Subjekts in der Schaukunst folgt der Tradition solcher Künste in Japan.

Einige der ersten Benshi waren Amateure der Balladenrezitation (*gidayû*). Die Lieder der *gidayû* erzählten (wie jene der deutschen Moritatensänger) inhaltlich mehr oder weniger sentimentale Geschichten, wie es dem populären Geschmack des japanischen Publikums entsprach. Die Kunst des *gidayû* entstand im 17. Jahrhundert in Osaka. Neben der berufsmäßigen Ausübung breitete sie sich im 19. Jahrhundert als Amateurpraxis aus und drang, wie schon die Haiku-Dichtung, bis in alle Schichten. Vielleicht gründet die Vorliebe und Empfänglichkeit des japanischen Kinopublikums für die Stimme des Benshi in der enormen Popularität solcher gesungener Erzählkünste. Von der »melodisierten« Stimme die Geschichte der Filmbilder erzählt zu hören, war wohl zwingend für ein Publikum, welches die bewegten Bilder ohne Worte betrachtete – denn das geschriebene Wort in Form von Zwischentiteln hatte in Japan eine andere, eine nichterzählende Funktion, wie wir noch sehen werden.

Als Inahata Katsutarô⁵ im Januar 1897 im Theater »Minami Enbujo« in Osaka den von ihm in Lyon gekauften *Cinématographe Lumière* zum ersten Mal in Japan präsentierte, war ein Benshi namens Ueda Hotaiken an der Vorstellung beteiligt, ein ehemaliger Amateur des *gidayû*, den die Leidenschaft, vor Publikum zu erzählen und zu singen, zum berufsmäßigen Sprecher und Erzähler werden ließ. Laut seiner (1916 von einem Ghostwriter verfaßten) Autobiographie hatte Ueda vor der ersten Begegnung mit dem Film zwanzig Jahre lang *gidayû* rezitiert und war zudem als talentierter Erzähler bekannt und gefragt gewesen, unter anderem, um Zirkusnummern zu präsentieren.⁶ Selbstverständlich ging man in Japan davon aus, daß für eine Darbietung wie Film ebenfalls ein Vortragskünstler notwendig sei. Übrigens war Ueda auch bei der ersten Vorstellung des Kinetoskops Ende 1896 in Osaka aufgetreten. Einzelheiten über diese Auftritte und Vorträge sind nicht bekannt; möglicherweise sprach er nur vor (und nicht während) der Projektion und gab eine Einführung zum Inhalt der Filme.

In der ersten Phase der Filmgeschichte in Japan hielt der Benshi eine einleitende Rede (*maekôjô*); er begrüßte das Publikum und erläuterte die Filme mit einem blumig-elaborierten Vortrag. Manchmal bot er mit markanter Stimmführung *Beredtheit um der Beredtheit willen* dar, indem er von Dingen sprach, die überhaupt nichts mit dem Filmprogramm zu tun hatten. Seine

lebendige menschliche Stimme war unverzichtbar angesichts der wahrnehmbar »nichtmenschlichen« Elemente der Filmvorstellung, des industriellen Produkts, des mechanischen Projektorlärms. Ohne Benshi wäre dem japanischen Publikum eine Filmvorführung vollkommen fremd geblieben, weit entfernt von den ihm vertrauten Darbietungsformen. Mit einem Sprecher, einem Benshi, konnte es die Vorstellung als ein Ereignis im Rahmen der einheimischen Aufführungspraktiken rezipieren.

In den Anfängen war die Anwesenheit des Benshi die direkte Folge einer Eigenart der frühen Kinematographie: Die Filme waren sehr kurz. Als im März 1897 das *Vitascope* zum erstenmal im Theater »Kabukiza« in Tokyo vorgeführt wurde, ergänzte ein einleitendes *maekôjô* das Programm. Da die Filme nur eine halbe Minute dauerten und stumm waren, hätte die Projektion eines Films keine »Vorstellung« im Sinne der Publikumerwartung ergeben. Die menschliche Stimme war gewissermaßen aus zeremoniellen Gründen notwendig, als Gegengewicht zu der kurzen, stummen und mechanischen Projektion. Zeremoniell deshalb, weil es sich um eine denkwürdige, *spektakuläre* Präsentation der neuesten ausländischen Technologie handelte, die im »Kabukiza« feierlich begangen wurde, in Anwesenheit von geladener Prominenz wie Kabuki-Stars, bekannten Geschäftsleuten und Politikern. Ein gewisser Jûmonji Daigen wurde damit betraut, vor der Projektion zu sprechen. Der Überlieferung zufolge dauerte sein Vortrag über die Erfindung des Films und der Filmtechnik länger als die vorgeführten Filme. Es scheint, daß er nicht so sehr eine Filmvorführung veranstaltete als eine wissenschaftliche Vorlesung, die vom präsentierten Apparat illustriert wurde. Doch Daigen benutzte eine typische Strategie, die den Benshi überzeugender erscheinen ließ: Er verlieh dem Anlaß Feierlichkeit, unter anderem indem er die Bühne über den *hanamichi* (»Blumenweg«) betrat.⁷ So mag er den Eindruck erweckt haben, eine führende Autorität für die neuesten technischen und wissenschaftlichen Erfindungen zu sein; möglicherweise hielt er auch seinen Vortrag in der hochgetragenen Art eines Schauspielers. In Wirklichkeit war er weder in wissenschaftlicher noch künstlerischer Hinsicht eine Autorität, vielmehr ein jüngerer Bruder des Importkaufmanns Jûmonji Shinsuke, und er hielt den Vortrag nur deshalb, weil die Organisatoren jemanden brauchten, der vor Publikum sprechen konnte. Da Shinsuke mit importierten elektrischen Generatoren handelte, wie sie für das *Vitascope* benutzt wurden, kam man auf die Idee, Daigen als Vortragsspezialist zu lancieren. Ein weiterer Bruder strebte offenbar eine Politikerkarriere an. Im Fall von Daigen liegt der Schluß nahe, daß seine Strategie nicht der Tradition der Erzähl- und Schaukünste entstammte, sondern jener der politischen Rede, von der er eine gewisse Ahnung hatte.

In der Frühzeit trugen die Benshi die förmliche japanische Männerkleidung (*hakama* und *haori*) und später das westliche Pendant, den Gehrock. Auch dies kann als Mittel betrachtet werden, um sich Autorität zu verleihen. Als einer der ersten begann der erwähnte Ueda Hotaiken den Gehrock zu tragen:

Damals wollte ich alles anders als die andern machen. Ich glaube, es war während meines Engagements am »Nakaza«, daß ich zum ersten Mal im Gehrock auf der Bühne stand. Bald danach ahmte mich Komada Kôyô nach und begann ebenfalls, den Gehrock zu tragen. Eda [Fushuiki] und Ôyama arbeiteten bereits als Benshi, aber ich war der erste, der im Gehrock auftrat.⁸

Das war in der Zeit vor 1910. Als der Stil der Benshi sich in zwei klar unterschiedene Richtungen differenzierte, die japanische und die ausländische, trugen Spezialisten für japanische Filme normalerweise *haori* und *hakama*, solche für importierte Filme dagegen den Gehrock. Das war jedoch keine unverbrüchliche Regel, gelegentlich kam auch das Umgekehrte vor. Erst als die Aufführungspraxis des *kakeai* (»Dialog im Wechsel«) für japanische Filme populär und üblich wurde, wirkte der Gehrock eindeutig unpassend, denn diese Form der Aufführung stand dem einheimischen Theater sehr nahe.

Bei *kakeai* saßen fünf bis sieben Benshi in formeller japanischer Kleidung in einer Reihe vor dem Publikum wie die Musiker oder Rezitatoren bei einer Kabuki-Aufführung. Sie sprachen mit verteilten Rollen für die Filmfiguren, wobei Männer den weiblichen Rollen – im Film von männlichen Frauendarstellern (*oyama*) gespielt – ihre Stimmen verliehen. Da die Stimme des Benshi im Prinzip ungeschlechtlich ist, gab es keine Spezialisten ausschließlich für weibliche Stimmen. Zwar traten auch einige Frauen als Benshi auf, doch es waren wenige.⁹ Normalerweise spielte ein Benshi durch entsprechenden Wechsel der Stimmfärbung sowohl männliche wie auch weibliche Rollen.

Stimmwechsel war die Grundlage der Erzählkunst des Benshi, durch Stimmwechsel konnte alles dargestellt werden: Alter, Geschlecht, Charakter, Situation, Gefühl usw. Mit ihren wechselnden Modulationen übernahm die Stimme des Benshi die Führung in der Kinovorstellung; die Hegemonie verlagerte sich vom sichtbaren Bild zur akustischen Bewegung der Stimme. Einen Film zu sehen bedeutete, ihn zu *hören*, wobei die Stimme des Benshi mit dem Film verschmolz.

Die Popularität des *kakeai* führte dazu, daß diese Praxis sich stark auf die Produktion auswirkte und die japanischen Filme im Hinblick auf eine derartige vielstimmig-dialogische Aufführungsform konzipiert wurden. Solche Filme förderten umgekehrt die Darbietung von Stimmfärbung und Stimmwechsel der Benshi, so daß Aufführung und Produktion in einem Zirkel von gegenseitigem Anreiz und Erfolg kurzgeschlossen waren. In den zehner Jahren, als *kakeai* die dominante Aufführungsform war, bildete also die akustische Bewegung der Stimme(n) das zentrale Element der Kinoerfahrung und bestimmte in hohem Maß die Beschaffenheit der Filme. Auch als *kowairo narimono-iri* bezeichnet (»Stimmfärbung mit Instrumenten«), war diese Art des Erzählens nahezu identisch mit Bühnendialog.

Es folgt als Beispiel ein Ausschnitt aus einem Benshi-Libretto für den Kokkatsu-Film JIRAYA; ursprünglich ein Kabukistück, wurde dieser Stoff viele Male verfilmt. Das Libretto enthält zahlreiche eigenhändige Anweisungen des Benshi für die Stimmführung; die meisten sind von den Rezitationsverfahren des Kabuki abgeleitet und haben den Zweck, die Dialoge zu beleben und die vermutlich ziemlich fade Darstellung auf der Leinwand emotional zu vertiefen. Ein *jiraya* ist ein verwandlungsfähiger Ninja, meist im Dienste des Guten tätig; gewöhnlich tritt er in Gestalt eines wandernden Samurai von niederem Rang auf. Die vierte Szene beginnt folgendermaßen:

JIRAYA 4. Szene: Der Samurai und der verdächtige Eta

Ein Eta (30jährig) liegt krank am Straßenrand. Jiraya (25jährig) kommt zu ihm und spricht ihn an.

Jiraya: Eta, was ist dein Leiden? Du scheinst krank zu sein. Sicher hast du Schmerzen. (*Gesungene Intonation*) Hier hast du Geld, kauf dir etwas Warmes zu essen und laß dich pflegen. (*Bietet ihm Geld an.*)

Eta: (*weist unter Qualen das Geld zurück*) Wie freundlich von Ihnen, doch wie Sie sehen, bin ich so krank, daß ich mich nicht erheben kann. Auch wenn ich Geld besäße, könnte ich doch nicht hingehen und mir etwas kaufen, deshalb muß ich es zurückweisen. Ich bitte Sie, seien Sie so gut und geben Sie mir eine Arznei.

Jiraya: Aber gewiß will ich dir das geben, hier. (*Er packt die Arznei aus, wirft sie ihm zu und geht ab.*)

Eta: Meinen Dank (*Während Jirayas Abgang kniet der dankbare Eta und hält eine lange, altmodische Dankesrede.*)

Noch 1921 waren die narrativen Verfahren des *kakeai* die gleichen wie während der zehner Jahre; nach dem großen Kantô-Erdbeben von 1923 wirkte diese Art der Erzählung jedoch anachronistisch und verschwand bald aus dem Repertoire.

Um 1910 kam es zu einigen Experimenten bei Aufführungen importierter Filme in Japan. Ein Rezensent beschreibt, wie 1911 zwei Benshi eine Pathé-Tragödie mit *kakeai kowairo* aufführten. Die Erzähler saßen beidseits der Leinwand und sprachen abwechselnd mit verteilten Rollen. Das war so üblich für japanische Filme, aber möglicherweise wurde es hier zum ersten Mal bei einem ausländischen Film praktiziert. Der Rezensent schreibt dazu: »Sie benutzten diese Art der Aufführung für europäische Tragödien und ruinierten damit ein Meisterwerk der Pathé Frères. Die Geschichte dieses Films hätte eigentlich tiefe Rührung erfordern, doch die Art der Darbietung provozierte unvermeidlich Gelächter.«¹¹

Die ausländischen Filme verlangten nach einer andere Behandlung durch den Benshi. Ein Zitat aus einer sehr positiven Kritik einer Vorstellung von *QUO VADIS?* (Italien 1912) gibt Anhaltspunkte dafür, was von einem Benshi der Spitzenklasse erwartet werden konnte:

Ein wunderschöner Film – ein Film von hoher Poesie und geheimnisvoller Tiefe – namens *QUO VADIS?* ist nach Japan gelangt. Seine Schönheit wurde noch eindringlicher durch die kunstvolle Erklärung des Benshi, der ihn wahrhaftig verstanden hat. [...] Seine Erzählung verstärkte die Wirkung der Schlußszene, als Petronius in einem Regen von Rosen einen schönen Tod erleidet, und ich sah mich ganz und gar in die herrliche Stimmung hineingezogen. Und so starb zuletzt Nero, der große Künstler, heftig wie ein Sturmwind. Eine passende Erzählung eines derart souveränen Benshi macht einen Film unvergeßlich.¹²

Im Gegensatz zur Erzählung eines japanischen Films wurde jene eines ausländischen gewöhnlich von einem einzigen Benshi in einem modernen Stil vorgelesen. Doch auch hier gehörten elaborierte rhetorische Tropen und Archaismen zur Darbietung; die Benshi im Gehrock hatten schließlich ihre Wurzeln unter anderem in der Tradition der politischen Rede. Manche traten mit einer gewissen Arroganz, einem gewissen Snobismus auf, doch das japanische Publikum genoß die hochtrabenden Wendungen und Ausschmückungen, wie sie hier unzulänglich übersetzt zum Beispiel Somei Saburô bei der letzten Szene von *MARCANTONIO E CLEOPATRA* (Italien 1913) entfaltetete:

Unser Held liebte die sinnliche Liebe und der starke Mann in ihm liebte die starken Getränke. Ungezählt sind von Alters her die Beispiele von Helden, welche in Wollust und den Ausschweifungen des Alkohols ihren Untergang fanden. Selbst der gefeierte Mark Anton, einer der drei Konsuln von Rom und von höchster Abkunft, wurde von der hinreißenden Verführungskraft der blütengleichen Kleopatra in Bande geschlagen. Uneingedenk der Pflichten gegenüber der Heimat, verlebte er ziellos die Tage, unwürdig eines Regenten des großen Reiches. Sein Haupt ruht im Schoß der Schönen, die Tag und Nacht üppige Feste in ihrem ägyptischen Palast ausrichtet. Oktavius Caesar unternahm es, Mark Anton zu besiegen und das Kaiserreich zu begründen; er sammelte seine Truppen und schiffte sich stolz ein, um Ägypten zu belagern. Seine Männer erreichten die Ufer des Nil und griffen an. Der Schauplatz von Mark Antons Wollust verwandelte sich in eine Stätte voll Blut und Leichen; der Palast wurde zum Höllenschlund, von zehnfachen Reihen von Kriegern so dicht umstellt, daß nicht einmal eine Ameise hätte entrinnen können. Der heldenhafte Mark Anton sah sein sicheres Ende nahe und erteilte sich den Tod mit eigener Hand. Hochmut kommt vor dem Fall, heißt ein altes Sprichwort. Caesar, hochgemut und siegreich, drang in den Palast ein und nahm die Königin gefangen; er drängte sie dazu, seinen Triumphzug als edle Beute zu schmücken. Doch die Königin empfand es als untilgbare Schande, Gefangene des

Feindes zu sein, weshalb sie einem Diener den Befehl gab, ihr eine Giftschlage aus dem Nil zu holen. Sie drückte sie an ihren Busen und hauchte ihr Leben aus wie im Schlaf. Oktavius Caesar kehrte im Siegestriumph nach Rom zurück, jubelnd gefeiert von seinen Untertanen, und es wurde ihm im Alter von 42 Jahren mit dem Titel Augustus die höchste kaiserliche Würde verliehen. Das hundertjährige Römische Kaiserreich nahm hier seinen Anfang. Und wie die Sterne wandelten auf ihren Umlaufbahnen und wie alles hienieden sich wandelte zu seiner Zeit und wie die Jahreszeiten sich wandelten, zweitausend Jahre lang, ist diese Geschichte durch die Überlieferung aller wandernden Völker auf uns gekommen. Das römische historische Drama ANTONY AND CLEOPATRA [Engl. im Orig.] endet hier mit einer Apotheose.¹³

Selbst bei importierten Filmen, die an sich für die Vermittlung des Inhalts keine zusätzliche narrative Unterstützung gebraucht hätten, hielt man den Benshi für notwendig. So schreibt ein Rezensent über eine Pathé-Verfilmung von Schneewittchen (LA PETITE BLANCHENEIGE, 1910):

Die Stiefmutter geht zweimal in die Berge, um Schneewittchen umzubringen. Jedesmal sehen wir die furchtbare Grimasse ihres Gesichtes, wenn sie erfährt, daß Schneewittchen nicht tot ist. Doch wir möchten, daß es uns auch erzählt wird; obwohl es klar ist, möchte der naive Zuschauer eine zusätzliche Erklärung haben.¹⁴

Zeitgenössische Kritiken gehen selbstverständlich davon aus, daß zum projizierten Bild die Stimme des Benshi gehört, ganz unabhängig davon, wie »selbsttragend« der Film auch sein mochte. Seine Worte gaben den Bildern die letzte Bekräftigung und verliehen dem, was das Publikum sah, letztlich Bedeutung. Er eliminierte Mißverständlichkeiten aus importierten Filmen und bündelte die Kinoerfahrung zu einem Konsens. Wie die Bemerkungen des Autors Maeda Shozan von 1911 beweisen, konnte der Vorzug eines geschickten Benshi sogar darin liegen, daß er die ursprünglichen Intentionen eines ausländischen Films mißachtete und verzerrte:

Meiner Meinung nach ist der Vortrag des japanischen Benshi höchst raffiniert. Besonders schätze ich spielerische Verdrehungen, wenn also der Benshi eine von den Zwischentiteln eines importierten Films völlig abweichende Erklärung gibt, die seltsamerweise perfekt zu den Bildern paßt. Nur ein Japaner würde so etwas tun.¹⁵

Die Beliebtheit eines Benshi beruhte nicht zuletzt auf seiner Fähigkeit, bei jeder Vorstellung desselben Films eine andere Geschichte zu erzählen, etwa einmal eine erotischere und ein anderes Mal eine sensationellere. Dieses Talent war entscheidend für den Geschäftsgang eines Kinos, wenn mittelmäßige Filme

liefen. Ein Benshi konnte langweilige Filme spannend machen; akkurate Treue zum Film galt keineswegs als eine Tugend.

Normalerweise ersetzten die japanischen Filmimporteure die Zwischentitel nicht, was dank dem Vortrag des Benshi auch gar nicht notwendig war. (Ausgenommen sind hier die speziell für Kinder hergestellten Kopien.) Sprachschwierigkeiten ergaben sich für das Publikum nicht, da der Benshi über eine übersetzte Titelliste des Verleihers verfügte. So funktionierten die fremdsprachigen Zwischentitel – meist waren sie Englisch, auch bei Filmen anderer Herkunft – als eine Form von visuellem Reiz. Das lateinische Alphabet war ein Zeichen des Fremdländischen, und das japanische Publikum genoß es in gleicher Weise, diese exotischen Zeichen zu sehen, wie es die fremden Landschaften, die fremdländischen Kleidungen und Gesichter genoß. Die fremde Schrift wurde nicht gelesen, vielmehr gesehen als ein Teil eines ganzen Zeichensystems des Fremden, und die gewöhnlichen Zuschauer zogen es vor, daß die Zwischentitel unverändert in den Filmen verblieben – vorausgesetzt natürlich, daß parallel dazu die Erklärung des Benshi zu hören war. Zwar hatten die Benshi, wie gesagt, eine genaue Übersetzung vor sich, doch wichen sie gern mehr oder weniger stark von den Titeltiteln ab. In zeitgenössischen Rezensionen von Filmerkklärungen (*benshi bihyō*) und Filmen klagen japanische Intellektuelle gelegentlich über die Abwandlungen und Fehlinterpretationen.

Zuschauer, die nicht besonders auf die ausländischen Zwischentitel achteten, vertrauten der Lesart des Benshi und genossen sie einfach so. Für jene, die die Titel lesen und verstehen konnten, ergab sich ein zusätzlicher Genuß daraus, die Diskrepanz zwischen ursprünglicher Intention und der Abwandlung des Benshi zu entdecken und ihre Angemessenheit zu beurteilen. Die ganze Darbietung wird reicher und vielschichtiger, wenn sie das visuelle Artefakt als gemacht und veränderlich ausweist. Indem er den ontologischen Status des Films offen in Frage stellt, gewinnt der Benshi Autorität, während der Zuschauer ein Gefühl der Überlegenheit erhält, indem er die Differenz von Filmintention und Vortrag wahrnimmt.

In der japanischen Aufführungspraxis brauchte das Publikum die Texte der Zwischentitel nicht automatisch zu lesen; das galt auch für die japanischen Filme. Das *kakeai* wirkte sich gegen Zwischentitel in japanischen Filmen aus, denn deren funktionale Rollen Beschreibung, Kommentar und Dialog wurden ja von den Erzählern *gespielt*. In den japanischen Filmen der zehner Jahre dienten Zwischentitel dazu, den Beginn einer jeden Szene zu markieren; enthielt ein Film zwanzig Szenen, dann enthielt er auch zwanzig Zwischentitel, knapp und einfach formuliert wie Kapitelüberschriften in einem Roman. Wenn ein Zwischentitel auf der Leinwand erschien und den Fluß der Bilder unterbrach, konnten die Erzähler kurz Atem schöpfen. Vermutlich lasen sie den Text nicht laut vor, und vermutlich setzte auch die Musik hier aus: ein Augenblick völliger Stille. Da die Filmbilder stumm waren und die Benshi kontinuierlich sprachen, waren diese kurzen Pausen außerordentlich effektiv und bewirkten



Die Belegschaft des Kinos Ushigome Bunmei-kan in Tokio, 1. Januar 1915: unter anderen der Kapellmeister Munekichi Fukuda und die Benshi Kiyû Tsukada, Yûsei Kodama, Yûsei Yasuda, Raiyû Ikoma und Shunyou Shimada.

eine deutliche Strukturierung. Im Umfeld der exzessiv bedeutungstragenden und dialogischen Stimmen signalisiert die totale Stille »nichts«, und zwar in sehr positivem Sinn. Die Zwischentitel im japanischen Kino der zehner Jahre waren somit Zeichen des akustischen Nichts.

1910 wurden im Kino »Teikokukan« versuchsweise zu importierten Filmen mittels Diapositiven japanische Zwischentitel projiziert; das Publikum mochte diese Praxis aber nicht, so daß das Experiment bald abgebrochen wurde.

Kino in Japan war in erster Linie eine *Hörerfabrikation*. In der einheimischen Produktion wurden Zwischentitel auf ein Minimum reduziert, so daß es nur wenig zu lesen gab. Die Funktionen, denen Bedeutung und emotionale Befriedigung entsprangen, kamen vor allem anderem dem Benshi zu.

Im »Operakan« im Tokioter Vergnügungsviertel Asakusa trat übrigens ein Amateurbenshi namens Kadota Shôtô auf, der in den Vereinigten Staaten an der Indiana University abgeschlossen hatte und dessen Stil als *haikara* (»high color«) galt, also von extravaganter ausländischer Chic. Bei einem französischen Kostümfilm las er einmal die englischen Zwischentitel laut *auf Englisch* vor, worauf sich mindestens ein Kritiker beschwerte, Kadota »schneide auf« – hier war das Spiel mit dem Zeichen des Ausländischen offensichtlich zu weit getrieben worden.

1910 nannte ein anonymes Fan des beliebten Benshi Ôyama Takayuki vier Bedingungen für die Qualität eines Benshi: 1) Gutes Verhältnis zum Publikum. 2) Gute Stimme. 3) Attraktivität, Liebenswürdigkeit. 4) Fähigkeit, die Menschen zu rühren, aufmerksamer Scharfsinn. Der Fan erwähnt Ôyama als idealen Benshi. Für ihn – und er kann in dieser Hinsicht als repräsentativ gelten – gehörte zu den wichtigsten Anforderungen an den Filmerzähler die Fähigkeit, das Publikum hinzureißen.

Somei Saburô, ein außerordentlich beliebter Benshi, publizierte einen Artikel, der uns Einblick in die Alltagsroutine, Hinweise auf wichtige Punkte der Filmerzählung und technische Ratschläge gibt. Somei war legendär – ein Kollege, Matsuda Shunsei, erzählte von ihm: »Hätte man seinerzeit in Asakusa einen Schuljungen nach den wichtigsten Persönlichkeiten gefragt, so wäre die Antwort folgendermaßen ausgefallen: Der größte Mann ist der Kaiser von Japan, [...] der zweite Matsunosuke [der Filmstar Onoe Matsunosuke, Anm. d. Übers.] und der dritte [...] Somei Saburô!«¹⁶

Someis Bemerkungen über die Publikumsreaktionen belegen, daß er beim Vortragen mit sensibler Intuition fortlaufend auf sie reagierte und einging. Er warnt davor, Applaus allzu direkt als Anerkennung der Vortragstechnik zu interpretieren; damit meint er wohl, daß das Lob des Publikums sich ebenso sehr auf die Filmfiguren beziehen kann wie auf die Erzählqualität, da das Bewußtsein der Zuschauer bald in der Fiktion aufging, bald aufmerksam die Darbietung des Benshi wahrnahm.

Wenn während eines Stromausfalls das Publikum klatscht, um das Licht wieder in Gang zu bringen, sagt sich Somei, daß Klatschen nichts nütze; daß er nun die Unterbrechung ankündigen und entschuldigen muß, gibt ihm das Gefühl, ein Zugschaffner zu sein: ein passender Vergleich für jemanden, der eine Gruppe von Menschen im Lauf einiger Stunden von einem Punkt A zu einem Punkt B »transportiert«. Zu technischen Störungen bemerkten Anderson und Richie: »The audience always thought [technical breakdowns] the fault of the benshi, since the responsibility for everything else was so plainly his, and he was forced into abject apologies.«¹⁷ Diese allumfassende Verantwortung für das Gelingen der Vorstellung war Bürde und Vorteil zugleich, und die Benshi nahmen sie willig auf sich.

Somei erwähnt kritisch, daß gewisse Benshi sich mit unverschämter Angeberei (*kôganmuchi*) aufspielten und in ihre Erzählung Selbstlob und Prahlereien einbauten. Das mochte Someis Stil nicht sein, doch es gehörte zum festen Repertoire vieler Benshi und erweiterte das Spektrum des Vortrags.

In einer faszinierenden Beschreibung einer Vorstellung von HOTOOGISU (*Der Kuckuck*, 1911) zeigt Somei die Wechselwirkung von Benshi und Publikum auf. Der Film – eine der vielen Verfilmungen dieses bekannten Shimpamelodrams¹⁸ – handelt von einer bösen Stiefmutter, und während der Vorstellung sah er zwei Zuschauerinnen in der ersten Reihe, die die Stiefmutter Keiko und die Stieftochter Namiko hätten sein können. Er stellte Vermutungen über

das Verhältnis der beiden Frauen und ihre Einschätzung der fiktionalen Vorgänge an und benutzte ihren wechselnden Gesichtsausdruck als Indikator der Publikumsreaktion. Dies beeinflusste seine Erzählung, so daß ein interaktiver Zirkel entstand. Der Selbstmord der armen Namiko am Schluß des Films erschütterte dann den Benshi ebenso tief wie das Publikum.

Somei spricht mit besonderer Sympathie und Zuneigung von bestimmten Zuschauergruppen. Er schätzte die Arbeiter, welche die gerissenen Filmgangster mit lauten Zurufen unterstützten; sie verkörperten für ihn den Handwerkerstolz und die Vitalität des Japaners. Er gab sein Bestes für die Lehrlinge, die an ihren einzigen zwei freien Tagen im Jahr ins Kino strömten. Mit offenem Mund verfolgten sie die ausländischen Komödien, die sie so liebten, und entflohen »wie Vögel aus dem Käfig« für kurze Zeit ihrem harten, schweren Arbeitsalltag. Somei fühlte sich ihnen gegenüber verpflichtet, die Erzählung so unterhaltend wie möglich zu gestalten, als Trost für diese »zukünftigen Kaufleute und Herren«.

Bei einer Analyse der Funktionen des Benshi und bei theoretischen Überlegungen müssen wir stets als wichtigste Dynamik die Beziehung zwischen Benshi und Publikum bedenken.

In seinem Aufsatz »Montage der Filmattraktionen« von 1924 findet Sergei Eisenstein im Theater eine ähnliche Aufgabenstellung wie im Film, »den gemeinsamen Grundstoff – Zuschauer – und die gemeinsame Zielstellung – die Bearbeitung dieses Zuschauers – in einer gewünschten Richtung mittels einer Folge voausberechneter Druckausübungen auf seine Psyche«¹⁹. Oder wie David Bordwell schrieb: »[E]very artistic decision is to be guided by how the film will affect the spectator. More drastically, Eisenstein views the spectator as putting up a material resistance that must be overcome by violence. The audience must be attacked [...]«²⁰

Wie wir gesehen haben, studierte Somei Saburô sein Publikum sorgfältig und beobachtete dessen Leben außerhalb des Kinos – privater Alltag, Beruf, Verhältnis zu anderen Personen, und er benutzte dieses Wissen, um den Widerstand des Publikums zu überwinden und den freien Fluß der Anteilnahme zu ermöglichen. »Attackieren« ist in seinem Fall ein etwas starker Ausdruck, doch ohne Zweifel war der »Schock des Wiedererkennens« Teil seiner Strategie, und seine Beliebtheit zeigt, wie wirksam der Schock war.

Wenn das Publikum »attackiert« oder »schockiert« werden muß, was sind die entsprechenden Verfahren? Bei Eisenstein finden wir als Grundeinheit der Stimulierung der Zuschauer die »Attraktion«. In dem etwas früheren Text »Montage der Attraktionen« (1923) gibt er dafür folgende Definition: »Eine Attraktion (bezogen auf das Theater) ist jedes aggressive Moment des Theaters, das heißt jedwedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer sinnlichen oder psychologischen Einwirkung aussetzt [...]«²¹ Wir sind der Meinung, daß die Attraktion im Benshi-Kino der Schock war, der von der menschlichen Stimme ausging, der Stimme, welche die Bilder auf der Leinwand durchschnitt und das

Publikum mit ihrer Menschlichkeit, Gefühlshaltigkeit und Gemeinschaftlichkeit affizierte. Gute Erzähler wie Somei setzten ihr Wissen über ihr Publikum in der Erzählung um und trafen damit die Zuschauer mitten ins Herz. Die emotionale Reaktion der Zuschauer übertrug sich dann auf den Benshi, der sie wiederum in seine Darbietung einfließen ließ. Unabhängig davon, was für ein Film auf der Leinwand lief, beruhte die gelungene Beziehung zwischen Publikum und Benshi auf einer Dialektik von gegenseitiger Stimulierung.

Man kann ohne Übertreibung sagen, daß der Benshi, Erzähler und zugleich Repräsentant des Publikums, dem japanischen Kinogänger eine ergreifendere Filmerfahrung verschaffte als sie das westliche Publikum erlebte. Den Nachweis dafür erbringt ein Vergleich des Benshi-Kino mit Michel Chions *acousmètre*²². Der *acousmètre* ist eine Figur, die wir nie sehen; wir hören nur ihre Stimme. Da wir die Stimme nicht auf einen Ursprung zurückführen können, scheint sie von allen Seiten zu kommen und mit überirdischen Kräften ausgestattet zu sein: »allgegenwärtig, allessehend, allwissend, allmächtig«.²³ Die am häufigsten erwähnten Beispiele von *acousmètre* sind Hal, der Computer in 2001 ODYSSEE IN SPACE, die Mutter in PSYCHO, der Zauberer in THE WIZARD OF OZ und die Sprechstimmen in INDIA SONG. Zwar steht der Benshi anders als diese Figuren außerhalb des Films, aber die Kombination von Eisensteins »Verdoppelung der Verfahren« (siehe unten) und dem *acousmètre* resultiert in einer vergleichbaren Situation: Der Benshi wird zu einer Figur des Films und zu dessen einziger hörbaren Stimme. Das Publikum gerät in den Sog eines Sprechers, der scheinbar alles zu sehen, zu wissen und zu beurteilen vermag. Wir möchten die Anwesenheit dieser Stimme mit den Worten von Régis Durand als »Anwesenheit an sich« bezeichnen. Hinzukommt, daß diese Stimme uns manipuliert, indem sie sich im Lauf der Erzählung in verschiedenster Weise aufdrängt, hier episch schildert, dort mit männlicher Stimme für eine Frau weint, dann die Aufrichtigkeit der Gefühle einer Filmfigur zum Ausdruck bringt oder einen abfälligen Kommentar über das Aussehen einer andern abgibt. Der Benshi spielt »unaufhörlich Verstecken mit dem Blickfeld [des Publikums]«²⁴ und schwankt unaufhörlich zwischen Verschmelzen mit der Fiktion und Offenlegen der Kunstleistung, zwischen Erzählung und präsentierender Darbietung.

Sergei Eisenstein zeigt sich fasziniert von dem, was er als »monistisches Ensemble« des Kabuki-Theaters bezeichnet: »Ton, Bewegung, Raum und Stimme *begleiten einander nicht* (und stehen nicht einmal parallel zueinander), sondern werden als gleichwertige Äquivalente behandelt«. Diese gleichwertigen Elemente, so fährt er fort, kommen für die »Verdoppelung der Verfahren« zum Einsatz.

Gelegentlich [...] verdoppeln die Japaner die Verfahren. Es stehen ihnen auf der Bildebene und der Tönebene zwei *vollkommen* gleichwertige Möglichkeiten zur

Verfügung, und plötzlich setzen sie beide gleichzeitig ein, erheben den Effekt »ins Quadrat« und versetzen den Hirnenhälften des Publikums einen brillant kalkulierten Stoß mit der Billardqueue. Ich wüßte nicht, wie ich anders die einzigartige Kombination beschreiben könnte, wenn Itsikawa Ensio²⁵ die *Hand bewegt*, um sich beim Harakiri die Kehle aufzuschlitzen und gleichzeitig hinter der Bühne ein *Stöhnen erklingt*, das *graphisch* mit der Bewegung des Dolches übereinstimmt.²⁶

Stimme und Körperbewegung vereinigen sich zu einer Wirkung auf verschiedenen sinnlichen Ebenen. Mit seiner Stimme schuf der Benshi für den Zuschauer die ganzheitliche Präsenz des Filmbildes.

Eisenstein lobt am Kabuki (und damit indirekt am Benshi-Kino), was auf der Basis der westlichen Narrationskultur auch als überflüssig oder exzessiv kritisiert werden könnte: eine pleonastische Mehrstimmigkeit, eine überladene Redundanz. Seit 1907 ging der Trend im Westen in Richtung selbsttragender Filmnarrationen: Allenfalls von Musik begleitet, sollte die Kombination von Bild und Titeln eine vollständige Filmerfahrung bieten, die auf keine zusätzlichen Requisiten angewiesen war. Doch in den japanischen Kinos war die Stimme des Benshi der Katalysator des Publikumsverständnisses. Was andernorts als überdeterminiert und redundant hätte erscheinen können, war hier konstitutiv für die Bedeutungsproduktion.

In der Stummfilmzeit lauschte und schaute das japanische Publikum, während verschiedene mögliche Bedeutungen zu einer einzigen zusammengezogen wurden – Ergebnis der Interpretation des Benshi und nicht der ursprünglichen Intentionen der Filmautoren. In diesem Dreiecksverhältnis war die Beziehung des Publikums zum Benshi stärker als zum projizierten Bild, und der Benshi benutzte das filmische Bild für seine Darbietung, welche sich an den Zuschauern orientierte, die er unterhielt.

(Aus dem Englischen von Mariann Lewinsky)

Anmerkungen zur Vorbemerkung

1 Von der gesamten Produktion von den Anfängen bis zur Gegenwart sind nur 7% im staatlichen Filmarchiv konserviert (Penelope Houston, *Keepers of the Frame. The Film Archives*, BFI, London 1994, S. 169). Für die Zeit vor 1930 kann nach meiner Schätzung mit maximal 1% gerechnet werden.

2 Die beste Beschreibung, Analyse und Bibliographie ist Joseph L. Anderson zu verdanken,

der nicht nur seit langem als Historiograph, sondern auch als Amateurbenshi tätig ist.

Joseph L. Anderson, »Spoken Silents in the Japanese Cinema; or Talking to Pictures: Essaying the *katsuben*, Contextualizing the Texts«, in: Arthur Nolletti, David Desser (Hg.), *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Indiana University Press 1992, S. 259-311.

Anmerkungen

- 1 Appendix A, »Second and Third Thoughts About the Japanese Film«, in: Joseph L. Anderson, Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry* (Expanded Edition), Princeton University Press 1959; 1982, S. 1439.
- 2 Der Filmerzähler hieß in Japan ursprünglich *katsudō shashin benshi* (»Vortragsredner bei bewegten Photographien«) oder kurz *katsuben*, nach 1923 bekam dieser Ausdruck einen abwertenden Beiklang; üblich war nun *setsumeisha* (»Erklärer«). In der westlichen Literatur wird meist die Bezeichnung *Benshi* verwendet; Anderson wechselte in seiner neuesten Publikation zu *katsuben*. Anm. d. Übers.
- 3 In vielen zweiaktigen Nô-Stücken enthält die Hauptfigur ihre wahre Identität erst im zweiten Akt, so daß der *shite* gewissermaßen in zwei Rollen auftritt. Anm. d. Übers.
- 4 Aus der *Laterna magica* entwickelten sich in Japan Projektionskünste von großer technischer Raffinesse; dabei wurde mit mehreren Projektoren gearbeitet, was eine bewegliche Figurenführung erlaubte. Anm. d. Übers.
- 5 Bei japanischen Namen geht wie in Japan üblich der Familienname dem Eigennamen voraus. Anm. d. Übers.
- 6 *Shin engei* (Mai 1916), Neuabdruck in *Eiga shiryô*, No. 11 (Januar 1964) S. 9-11.
- 7 Der »Blumenweg« führt als erhöhter Aufgang links durch das Auditorium zur Kabukibühne; er wird für die oft spektakulär in Szene gesetzten Auf- und Abgänge der Hauptdarsteller und als Nebenbühne benützt. Anm. d. Übers.
- 8 *Shin engei*, (vgl. Anm. 6).
- 9 1919 arbeiteten 87 Frauen als *Benshi*, »wenige Prozent der Gesamtzahl« (Misono Kyôhei, *Katsuben jidai*, 1990, S. 67). 1926 waren von 7576 hauptberuflichen Filmerzählern 312 Frauen (Japanisches Filmbranchenjahrbuch [*Nihon eiga jigyôsokan*] 1929 1930, S. 158). Sie traten in *kakeai*-Vorstellungen oder allein auf und waren oft auf Kinderfilme spezialisiert. Anm. d. Übers.
- 10 Eta = Angehöriger der Pariakaste. Anm. d. Übers.
- 11 *Katsudô shashinkai* No. 17 (1911), S. 18.
- 12 *Kinema Rekord* No. 6 (Januar 1914), S. 8-9.
- 13 *Nippon ohon onpu monku zenshû*, (Tokyo 1917), S. 339-340.
- 14 *Katsudô shashinkai*, No. 11 (Juli 1910), S. 17.
- 15 *Katsudô shashinkai* (März 1911), S. 7.
- 16 Hiroshi Komatsu und Charles Musser, »*Benshi Search*«, *Wide Angle* 9 (1987), S. 78.
- 17 Anderson und Richie, *The Japanese Film*, S. 29.
- 18 *Shimpa* im engen Sinn bezeichnet die populärste Theaterform der Jahrhundertwende. Das Repertoire bestand hauptsächlich aus Übertragungen westlicher Stücke und Adaptionen japanischer Romane, darunter *Hototogisu* (*Der Kuckuck*, Tokutomi Roka, 1899), *Onore ga tsumi* (*Meine Sünde*, Kikuchi Yuho, 1900) und *Konjiki Yasha* (*Der goldene Dämon*, Ozaki Koyo, 1905), die alle viele Male verfilmt wurden. Im weiteren Sinn bezeichnet *Shimpa* in den zehner Jahren sowohl Filme als auch Theaterstücke mit zeitgenössischem Inhalt (im Gegensatz zu historischen Stoffen). Anm. d. Übers.
- 19 Sergej Eisenstein, *Das Dynamische Quadrat, Schriften zum Film*, Leipzig 1988, S. 17.
- 20 David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Harvard University Press, 1993, S. 15.
- 21 Eisenstein, *Das Dynamische Quadrat*, S. 12.
- 22 Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris 1982.
- 23 Ebenda, S. 35.
- 24 Ebenda, S. 30.
- 25 Eisenstein meint Ichikawa Ennosuke III., der mit seiner Kabuki-Truppe 1928 ein Gastspiel in Moskau gab. Anm. d. Übers.
- 26 »*An Unexpected Juncture*«, übersetzt nach Richard Taylor (Hg.), *Eisenstein Writings 1922-1934*, Volume I, S. 117.

Vom Kino in Japan

Von Heinrich Greter

Kein Volk kann vernarrter in die Bilder der Kinematographie sein, als das japanische. In den Städten Japans trifft man die Kinotheater nicht vereinzelt hier und da an, sondern sie stehen in Reihen beisammen und bilden ganze Straßen für sich. Oben an den Fassaden, an dem schreienden kitschigen Äußern der großen Jahrmarktsbuden sind Galerien der schlimmsten Malsudeleien in Öl oder Öldruck hingezogen, und was sie schildern, ist so ungefähr das Schaurigste, was ein Gehirn ausdenken kann. Kein Volk scheint so auf Grausamkeiten in Bildern, auf Mord und Selbstmord, blutigen Zweikämpfen, auf das lauernde Verbrechen in Situationen erpicht zu sein, wie das japanische. Und in den Kinostraßen schlendert das Volk, steht und geht in Betrachtung dieser Bilder, und ist so ruhig dabei, als sehe es die friedlichsten Idyllen.

Im Kino selbst verhält es sich nicht viel anders. Ein Europäer, der unvorbereitet unter die Zuschauermenge tritt, mag hier nicht selten den Eindruck haben, daß etwas Ähnliches wie eine Maskerade sich abspielt. Man hat öfter Gelegenheit zu beobachten, wie spannende Auseinandersetzungen zwischen zwei Personen des Bildes noch dadurch sinnfälliger gemacht werden, daß links und rechts vom Prospekt Sprecher sich postieren und mit erhobenem Pathos die Dialoge deklamieren, wobei die Betreffenden ein außerordentliches Geschick zeigen, ihren Wortlaut den Bewegungen der kinematographischen Gestalten anzupassen. Gefechte mit Schwertern werden durch geräuschvolles Klappern mit Bambusstäben markiert.

Auch das Skandieren der Rede wird geübt und belebt, indem jemand jedesmal, wenn die Stimme von neuem in erhöhtem Rhythmus anzusetzen hat, an ein Becken schlägt. Ein eigenartiges Beispiel dieser Methode sah ich einmal auf einem Tempelplatze in Hongkong. Der Redner hantierte, indem er exaltiert sprach, in wunderlichen Bewegungen mit einem langen Bambusstab, hinter ihm, in einiger Entfernung, saß der Mann mit dem Becken. Um die beiden staute sich im Kreise das Volk und lauschte in behagter Stummheit. So wird manch ein Mittel benutzt, um die Wirkung, vor allem das Grausame in Wort und Bild, noch zu verschärfen.

Mit Verwunderung sieht der Fremde immer wieder das japanische Kinopublikum. Ganze Familien richten sich in den Reihen der anderen Zuschauer

ein, trinken Tee, schmausen Leckerbissen, die sie vor sich ausbreiten, rauchen, und beschäftigen sich jeder auf seine Art. Kleine Japanerinnen warten auf und teilen leichte bunte Papierfächer aus, deren Griff, ein kurzes Bambusrohr, kaum ein Gewicht hat. Dann wieder in manchen spannenden Momenten sitzt das Publikum vollkommen hypnotisiert da oder es klatscht spontan Beifall. Hier und da sind die Kinos in primitiven Schuppen untergebracht, die ein kleiner Sturm bald zusammenwerfen kann. Aber das Volk lebt hier so stark in einem elementaren, wenn auch naiven Trieb der Sinne, daß die Spukgestalten der Lichtspiele alle hohen Geister des Ahnen- und Götterkults zu verscheuchen drohen. Und viele sind vom Kino schon so sehr besessen, daß alles andere daneben seine Anziehungskraft verliert.

In der Nähe von Muroran auf Hokkaido besuchte ich einmal ein Kino, dessen Gebäude, besonders am Abend, Schrecken einflößte. Es war in dem düftigsten Zustande. In einem stallartigen Raum hingen die abgelegten Holzsandalen zu hunderten. Als ich (ohne Schuhe) unter die Zuschauer trat und meinen Blick ganz instinktiv nach dem Hintergrunde lenkte, traute ich meinen Augen kaum. Es wurde die Odyssee aufgeführt. Eben klomm der Riese Polyphem an den Rand der Klippen, löste den Felsblock und warf ihn ins Meer, dem Schiffe des Irrfahrers nach, das Wasser rauschte wundervoll auf, und in dem unheimlich gedrängten japanischen Publikum regten sich plötzlich die Hände zu rasendem Beifall. Auch wurden begeisterte Rufe ausgestoßen. Aber ich hielt es keinen Augenblick länger in dieser Atmosphäre aus, denn mich wollte schon eine Ohnmacht befallen. Solch einen Eindruck von einem vollen, dämmerigen, dunstig-heißen Raum mit der Unmasse gelblicher Köpfe hatte ich nie.



»Vielen Dank und auf Wiedersehen«

Mitteilungen an das Publikum in den Kinoprogrammen
der Frühzeit

In Rahmen seines überaus fruchtbaren Projekts einer »Geschichte des *Endes im Kino*« betont Noël Burch sehr richtig, daß die emblematische Einstellung als ein »entscheidender Schritt hin zu einem formalen Abschluß« gesehen werden kann.¹ Um aber hier von einem Fortschritt reden zu können, vernachlässigt Burch, daß eine »Geschichte des Endes im Kino« nicht auf eine »Geschichte des *Filmendes*« reduziert werden kann, da es möglich ist, die Untersuchung auf andere Gestaltungsformen mit anderen Figuren und Verfahren auszudehnen. Das abschließende Emblem, das sich in den Jahren 1905-1906 auf kodifizierte Weise herausbildet, zeugt tatsächlich von der Absicht, »den Film auf eine Weise zu beenden, die es dem Zuschauer erlaubt, sich »behutsam« aus der diegetischen Erfahrung zurückzuziehen, überzeugt, daß er dort nichts mehr zu erwarten habe, aber nicht mit dem Gefühl, er werde mit Schlägen oder Tritten aus dem Traum vertrieben.«² Parallel hierzu entstehen Verfahren, die mehr oder weniger die gleiche Funktion erfüllen, jedoch nicht auf der Ebene des Films (was bei der SchlußEinstellung immer der Fall ist), sondern bei der *Zusammenstellung des Programms*.³ Sie sind weit weniger erforscht, da sie sehr viel schwieriger zu erfassen sind, doch schon ihr Prinzip führt zu der Überzeugung, daß das Projekt einer »Geschichte des Endes im Kino« auch die Geschichte der Zeichen und Signale für das *Ende des Programms* einbeziehen muß.

Zunächst wäre festzuhalten: Das Ende eines Films oder das Ende eines Programms zu markieren sind zwar verwandte, aber in ihrer Funktion keinesfalls identische enunziative Verfahren. Während das Filmende (das historisch vorübergehend in Gestalt der emblematischen Einstellung auftritt) tatsächlich darauf abzielt, den Zuschauer »behutsam« aus der diegetischen Erfahrung zu entlassen, fordert ihn das Signal zum Programmende mit einer weit radikaleren Konsequenz zum Verlassen des Saals auf: Der Zuschauer soll – vorübergehend – *die kinematographische Erfahrung selbst beenden*. Zwar bewirkt auch das Filmende einen Rückzug, es verspricht aber gleichzeitig auch eine neue Diegese (die sogleich, nach einer kurzen Unterbrechung, folgen wird). Das Programmende eröffnet keine solche Perspektive: Man hat nichts mehr zu erwarten, es gibt nichts mehr zu sehen. Das Signal hat die gleiche Funktion wie der sich schließende Vorhang. Etwas bezeichnet das Ende der Vorstellung und bedeutet dem Zuschauer, daß er seinen Sitz zu verlassen hat, den Saal räumen muß, um ihn denen zu überlassen, die seinen Platz einnehmen werden.

In seinem voluminösen Werk *La théorie et la pratique des projections* aus dem Jahr 1906 sieht sich Georges-Michel Coissac genau der gleichen Frage gegenübergestellt, allerdings in bezug auf Vorträge, die mit Laterna-magica-Bildern illustriert werden: »Wichtig ist es, dem Zuschauer einen guten Eindruck mitzugeben; am besten entscheidet man erst während der Vorführung je nach ihrer Stimmung, wie man die Vorstellung beenden will.« Der Verfasser entwirft dabei die folgende Strategie: »Sowie das letzte Bild von der Leinwand verschwunden ist, muß man augenblicklich überall für strahlend helle Beleuchtung sorgen und das Verlassen des Saals so ordnen, daß kein unangenehmes Gedränge entsteht. Jegliche Unordnung, zumal nachts, kann sofort den guten Eindruck der Vorstellung auslöschen.«⁴ Auch hier geht es darum, den Übergang zwischen der Vorführung der Bilder und dem Ende der Vorstellung so reibungslos wie möglich zu gestalten.

Daß Lumière und seine Operateure sich bereits während der ersten Monate der kommerziellen Auswertung des *Cinématographe* um den *Abschluß des Programms* kümmern, mag überraschen. Dennoch läßt sich bei Lumière ein Schlußsignal im Programm schon sehr früh feststellen. Dieses nimmt zwei unterschiedliche, in etwa gleichzeitig auftretende Formen an (in der Praxis liegen nur wenige Monate zwischen ihnen). Die erste Strategie ist die bekanntere: Eine Aufnahme wird ausgewählt und durch eine einfache Manipulation während der Projektion in ein konventionelles Signal zum Programmende verwandelt. Es handelt sich dabei um das berühmte Verfahren der *Umkehrung des Films*, das abwechselnd Alexandre Promio und Félix Mesguich zugeschrieben wird.⁵ Die klassische Filmgeschichtsschreibung spricht dabei oft vom »ersten Filmtrick«, der bei mehreren Aufnahmen angewandt wird, vor allem aber bei *DÉMOLITION D'UN MUR* (Katalog Lumière Nr. 40) und *BAINS DE DIANE À MILAN* (Katalog Lumière Nr. 277). Man beginnt mit dem Filmende und dreht die Kurbel rückwärts: Diese Umkehrung wird vor allem bei zwei Aufnahmen eingesetzt, die gewissermaßen für diesen Zweck *vorbestimmt* scheinen. In beiden Fällen handelt es sich um relativ abrupte Bewegungen (Einsturz und Sprung), bei denen Vertikale und Horizontale deutlich markiert sind und die zudem noch auffällige Nebenwirkungen besitzen (Staubwolke und Wassergarben). Das bedeutet, daß die Figur der Umkehrung nicht zufällig eingesetzt wird, sondern bei Aufnahmen, die den Effekt besonders spektakulär zur Geltung kommen lassen (bei »Familienbildern« wie *LE DÉJEUNER DE BÉBÉ* oder *RONDE ENFANTINE* hätte das Verfahren keinen Sinn – und findet auch keine Anwendung). Daß die Mauer sich abrupt und burlesk wieder aufrichtet, daß die Springer wie von einer plötzlichen Angst ergriffen rückwärts aus dem Wasser auf das Sprungbrett fliegen, ist aber nur ein Teil der Attraktion. Die Umkehrung der Filme, ihre *widersinnige* Voführung, bewirkt, daß die expansive Bewegung sich in ihr Gegenteil verkehrt: Die Mauer scheint den Staub in sich aufzusaugen, das aufschäumende Wasser zieht sich unter die Oberfläche zurück.⁶



BAINS DE DIANE (Lumière-Katalog Nr. 277) © Association frères Lumière / Coll. CNC

Erst so wird die Bedeutung der Filmumkehrung für das Programmende in vollem Umfang deutlich: Es handelt sich nicht nur um eine zusätzliche Attraktion oder, als Höhepunkt zum Abschluß, um einen spielerischen Hinweis auf das Funktionieren des Apparats, der die Vorführung möglich macht; indem Schritt für Schritt der Ablauf des Films zurückverfolgt wird, erscheint dessen Ausgangspunkt als Ziel. Indem man »die Zeit rückwärts laufen läßt« (wie es bei Vertov in einem Zwischentitel heißt), schließt sich der Kreis auf eine einzigartige, weil paradoxe Weise: Man beginnt mit dem Ende, beendet die Vorführung mit einem Beginn, weil *der Film auf den Kopf gestellt wird* – die Kategorien von Anfang und Schluß fließen ineinander. Die Umkehrung wird, mit anderen Worten, eben darum zum Schlußsignal, weil sie den Zuschauer zu einem Punkt *vor* dem Schauspiel der Aufnahme hinführt und nicht zu einem *Danach*. Das Ende, das hier zum Ausdruck gebracht wird, verweist durch die gegenläufige Bewegung auf einen Beginn. Der *abschließende Filmanfang* erscheint so als das Versprechen eines Wiedersehens für den Zuschauer, der nun tatsächlich »behutsam« entlassen wird.

Lumière und seine Operateure ziehen offenbar schon sehr schnell ihre Lehren aus dieser einfachen Manipulation bei der Vorführung, indem sie die Figur der Umkehrung für *von vornherein zum Programmschluß vorgesehene Filme* wie *ECRITURE À L'ENVERS* (Lumière-Katalog Nr. 42) verwenden. In einer

äußerst kargen Umgebung vor einem eher hellen Hintergrund, der den Blick auf die Tiefe verstellt, schreibt eine clowneske Gestalt (schwarzes Kostüm mit weißem Kragen und hellen, hochfrisierten Haaren) die folgenden Worte *rückwärts* auf eine Tafel: »*Mesdames et Messieurs, mes remerciements.*«⁷ Schon die Tatsache, daß es sich hier nicht um eine »Naturaufnahme« handelt (die in der Lumièreschen Ästhetik ja eine herausragende Stellung einnimmt), weist auf eine Wandlung der ursprünglichen Figur hin. Die Umkehrung, auf die bereits der Titel der *vne* hinweist (auch das ist ein Zeichen), wird nicht allein durch die Vorführung bewirkt: Sie wurde schon *beim Drehen eingeplant*. Hier handelt es sich keinesfalls mehr um einen »Streich« des Operateurs (wie es bei Mesguich heißt), sondern um das gut durchdachte Produkt einer bewußten *Inszenierung*. In *ECRITURE À L'ENVERS* findet die Umkehrung nur auf der Ebene des Profilmischen statt: Der Darsteller ist sozusagen »richtig« gefilmt, aber er schreibt (ganz ohne »Trick«) rückwärts. Die Figur der Umkehrung wirkt sich allerdings auf alle Aspekte des Schreibens aus: Die Botschaft wird nicht nur gegen alle abendländischen Schreibgewohnheiten von unten nach oben und von rechts nach links buchstabiert, sondern der Schreibende befindet sich auch *hinter* und *oberhalb* der Tafel (und nicht, wie üblich, ihr gegenüber auf gleicher Höhe).

Auch die Tafel, die frontal zur Kameraachse steht und sich von dem hellen Hintergrund deutlich abhebt, ist auffällig. Zweifellos tragen auch ihre Form (ein Rechteck) und ihre Funktion (eine glatte Fläche, auf der Zug um Zug etwas erscheint) hierzu bei. Es wäre wohl kaum überzogen, hierin einen einzigartigen Fall von Verdoppelung und Verschachtelung zu sehen, in welchem schon eine latente Reflexivität zutage tritt: Im Zusammenhang mit der Geste des Clowns weist die Tafel alle Züge einer *zweiten Leinwand* auf. Darüber hinaus zeigt sich hier, daß die *Schrift* auf der Leinwand schon sehr viel früher auftritt, als man allgemein annimmt, in jedem Fall vor dem Aufkommen der gewohnten (kodierten) Formen wie Zwischen- oder Untertitel – nämlich auf dem (per Definition) peripheren Gebiet der Signale zum Programmschluß. Das Geschriebene erscheint hier im übrigen auf durchaus eigentümliche Weise: als Akt und nicht in bereits vollendeter Gestalt; es ist einer »diegetischen« Figur und nicht einer enunziativen Instanz zugeordnet; schließlich ist es *Teil des Bildes* und befindet sich nicht auf einem neutralen Untergrund, der zwar auch oft schwarz ist, aber meist zwischen zwei Einstellungen eingeschnitten wird.

Die Aufmerksamkeit wird von der Tafel und dem »Auftritt« der Schrift regelrecht gefesselt: Als ob der Kontrast mit dem Hintergrund nicht ausreichte, zeigt der Clown immer wieder mit dem Finger auf sie, mit einer »deiktischen« Geste, welche das ohnehin deutlich Sichtbare noch unterstreicht. Die Tafel, genau *vis-à-vis* dem Zuschauer aufgestellt, scheint *sich ihm zuzuwenden*. Das Geschriebene ist in dieser Hinsicht eindeutig. Es richtet sich ausdrücklich an einen kollektiven Adressaten (»*Mesdames et Messieurs*«) und verknüpft in einem symbolischen Akt das *Erkennen* und die *Anerkennung*: Der Zuschauer



ECRITURE À L'ENVERS (Lumière-Katalog Nr. 277) © Association frères Lumière / Coll. CNC

wird als solcher erkannt, als eine Instanz auf der anderen Seite der Leinwand; gleichzeitig bezeugt man ihm zum Programmende eine Anerkennung, man zeigt sich *erkenntlich* und dankt ihm (»mes remerciements«). Bemerkenswert ist auch, daß die umgekehrt geschriebene Botschaft keinerlei zeitliche Markierung aufweist. Die gewählte Form ist einfach und sehr wirkungsvoll: Indem jede zeitliche Zuordnung unmöglich ist und allein der symbolische und illokutionäre Akt (Danksagung an den Zuschauer und Programmschluß in einem) übrig bleibt, ist die Aussage *unter allen Umständen* gültig, ganz egal, wann die Vorstellung stattfindet (tagsüber oder abends). Es handelt sich gewissermaßen um eine *standardisierte* Ankündigung.

Das Verfahren der Umkehrung erscheint hier in einer eigentümlichen Gestalt, aber das Schlußsignal wird hier wortwörtlich in einer schriftlichen Mitteilung geäußert. In *DÉMOLITION D'UN MUR* und *BAINS DE DIANE À MILAN* ist die Umkehrung nur arbiträr, über eine Konvention, mit dem Gedanken des Programmendes verbunden, wohingegen *ECRITURE À L'ENVERS* zwischen dem Bild und seiner Funktion eine *Motivation* herstellt. Dieses Schlußsignal kontrastiert zudem mit allen Aufnahmen, die möglicherweise das Programm bilden: Inszenierung im Atelier gegenüber der »Naturaufnahme«, Betonung der Bildfläche gegenüber der Bildtiefe, eine »typische« Figur gegenüber den anonymen Passanten usw. Ihre ästhetische Besonderheit in bezug auf ein belie-

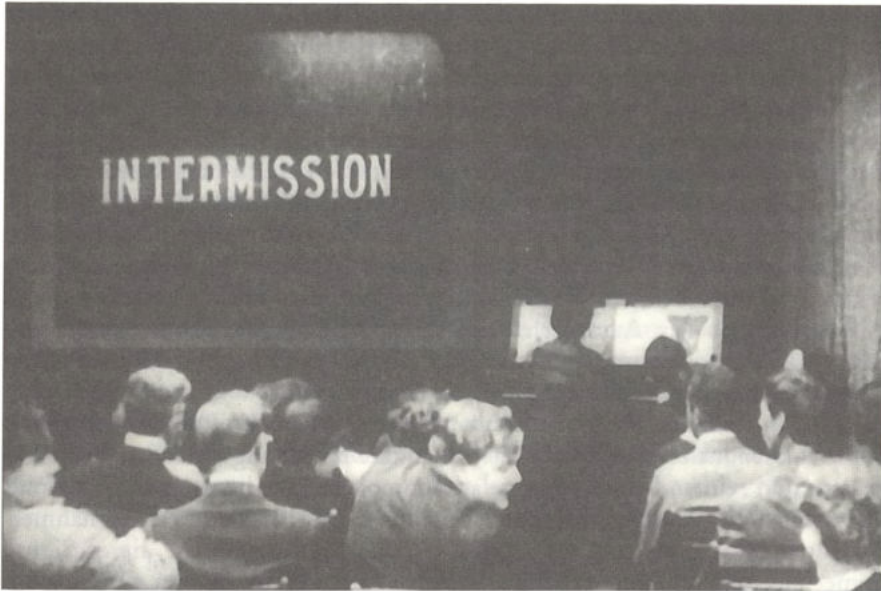
biges Programm von Lumière-Filmen unterstreicht ihre herausgehobene Stellung und die Funktion, die sie ausübt.

Der Überlieferung zufolge ist *ECRITURE À ENVERS* mehrfach selbst *rückwärts* vorgeführt worden, entsprechend der bei *DÉMOLITION D'UN MUR* und *BAINS DE DIANE À MILAN* angewandten Praxis.⁸ Der profilmischen Umkehrung wird also unter bestimmten Umständen eine Umkehrung bei der Projektion hinzugefügt, wobei sich beide natürlich nicht gegenseitig aufheben. Rückwärts vorgeführt, wird die umgekehrte Geste des Clowns eben nicht »zurechtgerückt«. Wichtig ist allerdings, daß die Botschaft, nachdem sie vollständig zu sehen war, nun schrittweise ausgewischt wird – und zwar *in Schreibrichtung* (von links nach rechts und von oben nach unten). Diese paradoxe Auslöschung des Geschriebenen deutet ganz offensichtlich bereits auf eine andere Form des Schlußsignals hin.

Die Idee eines *Programmschlusses* taucht also bereits in den Anfängen der kinematographischen Vorführungen auf. Bei Lumière wird sie nur auf relativ isolierte Weise umgesetzt. In den USA dagegen nimmt sie in den ersten Jahren der Auswertung der bewegten Bilder eine eigentümliche – um genau zu sein: *kritische* – Wendung, vor allem im *Vaudeville*, dem amerikanischen Variété, damals die hauptsächliche Abspielstätte von Filmen in den USA. Dieses Phänomen hat übrigens eine sehr lebhaft diskutierte Diskussion unter amerikanischen Filmhistorikern ausgelöst, die hier zumindest im Überblick dargestellt werden muß.

Die ganze Debatte läßt sich im Kern auf ein einziges Wort zurückführen: *chaser* (von *to chase*: verjagen). Aus der Sprache des *Vaudeville* hervorgegangen, bezeichnet der Ausdruck ganz allgemein eine Nummer am Ende des Programms, während der ein großer Teil des Publikums für gewöhnlich den Saal verläßt, um einer neuen Zuschauergruppe Platz zu machen. Ursprünglich ist der Begriff überhaupt nicht negativ konnotiert: Er verweist einfach auf eine abschließende Nummer, die das Ende eines Programms anzeigt. Um ihre Zugnummern nicht zu verschleißen, gehen die *Vaudeville*-Direktoren allerdings schon bald dazu über, diesen Programmplatz den billigeren und wohl auch eher mittelmäßigen Darbietungen zu überlassen. Damit bekommt der Ausdruck »*chaser*« seine volle Bedeutung: Indem man die weniger populären (wo nicht langweiligen) Nummern auf solche Weise im Programm plaziert, soll der Zuschauer mit dieser Anzeige des Endes durch die »Rausschmeißer«-Nummer tatsächlich »verjagt« werden.

Wie es scheint, gibt es zahlreiche Belege für die *chaser*-Praxis in den ersten Jahren kinematographischer Vorstellungen in den USA. Laut einer von der klassischen amerikanischen Filmgeschichtsschreibung von Terry Ramsaye über Lewis Jacobs bis hin zu George C. Pratt vertretenen Auffassung wird die Vorführung bewegter Bilder nach einer beispiellosen Blüte im *Vaudeville* schon sehr bald – bereits ab 1898 – an das Programmende verbannt.⁹ So schreibt ein Chronist 1908:



MABEL'S DRAMATIC CAREER (1913).

When pictures first came out people said it was only a craze – that it would not last – that the people would soon tire of it and after a few years it did seem that the public was really getting tired of moving pictures. One illustration of this seeming indifference was the habit the people got into walking out of the vaudeville theatre as soon as the moving pictures, which closed the show, would be put on.¹⁰

Aus diesem und ähnlichen Zeugnissen haben verschiedene amerikanische Historiker geschlossen, daß die Vorführung lebender Bilder etwa zwischen 1897 und 1903 (die Daten variieren je nach Autor) so sehr an Anziehungskraft für das Publikum der *Vaudevilles* verlieren, daß diese Darbietungen nur noch als *chaser* eingesetzt werden können, gerade gut genug, den Zuschauer am Programmende zum Verlassen des Saals zu bewegen.

Unlängst versuchte Robert Allen, diese von der traditionellen Historiographie vertretene Auffassung zu revidieren.¹¹ Er stützt seine These auf zwei für ihn wesentliche Argumente: In der Fachpresse der Jahre 1897-1903 findet man keinerlei Hinweise auf die Verwendung des Films als *chaser*, dafür gibt es andererseits eine Reihe von übereinstimmenden Hinweisen auf die große Beliebtheit bestimmter kinematographischer »Genres« im *Vaudeville*, insbesondere der Lokalbilder und Panorama-Ansichten. Im Rahmen des hier behandelten Themas kann es nicht darum gehen, die Ansichten Robert Allens einer detaillierten kritischen Betrachtung zu unterziehen.¹² Festzuhalten wäre aller-

dings folgendes: Es mag zwar für die Periode 1897-1903 keine entsprechenden Zeugnisse geben, doch offenbar wird in den Artikeln späterer Jahre, welche die explosionsartige Ausbreitung der *nickelodeons* behandeln, die Verwendung von Filmen als *chaser* als eine überholte Praxis beschrieben, die man mit den nicht-spezialisierten Abspielstätten, insbesondere dem *Vaudeville*, verbindet.¹³

Wie dem auch sei, ganz offensichtlich wird die Vorführung lebender Bilder in den USA sehr bald zu einem *Schlußsignal*, welches das Ende eines *Vaudeville*-Programms ankündigt und so zum raschen und stetigen Wechsel des Publikums beiträgt. Dies alles gehorcht natürlich in erster Linie der ökonomischen Notwendigkeit; als Teil eines Rotationsprinzips markiert das Signal unmißverständlich den Austausch der Zuschauer. Bemerkenswert aber ist vor allem, daß das kinematographische Bild *selbst* hier, und sei es nur zeitweilig, als konventionelles Zeichen das Programmende anzeigt.

Der Unterschied zu den Verfahren, die im System von Lumière zum Einsatz kommen, ist offensichtlich. Hier bleibt die Beziehung zwischen dem Programm und seinem Schlußsignal relativ homogen: Eine bestimmte Aufnahme übernimmt die Aufgabe, in einem Ensemble, das aus weiteren Aufnahmen besteht, den Schlußpunkt zu setzen. Gewiß, bei Lumière ist dieses Signal immer aus dem Programm herausgehoben, entweder durch den »Trick« (die Umkehrung) oder aufgrund eines radikal anderen Darstellungsmodus (die »Inszenierung«, die Figur des Clowns, der neutrale Hintergrund in *ECRITURE À L'ENVERS*). Doch das Schlußsignal erscheint letztlich *im gleichen Medium* wie das übrige Programm. Dies ganz im Gegensatz zur Praxis im amerikanischen *Vaudeville*, vielleicht gerade wegen des »unspezifischen« Charakters dieser Vorführstätte. Zunächst einmal wird hier die Heterogenität des Materials auf die Spitze getrieben: Schon das Programm selbst setzt sich aus verschiedenen Darbietungen zusammen (Sänger, Zauberer, Akrobaten, Jongleure, Tänzer, Dressurakte usw.), das Schlußsignal wird bevorzugt durch das bewegte Bild gegeben. Dieser materielle Unterschied, der Bruch, verdankt sich möglicherweise einer sehr einfachen Intuition: Das Ende kann umso deutlicher markiert werden (dies ist für eine möglichst reibungslose »Rotation« des Publikums wichtig), da es sich prinzipiell (und »ontologisch«, so ist man versucht hinzuzufügen) von den Nummern, die das übrige Programm ausmachen, abhebt. Der bewußte Bruch zwischen der *live*-Darbietung und den »lebenden Photographien« genügt also in dieser Periode und in diesem Kontext, um *zum Ende zu kommen*. Besteht das Schauspiel aus Bildern – besser gesagt: *nur noch* aus Bildern –, dann nähert sich der Programmschluß. Hier wird also die kinematographische Aufnahme als solche (ganz egal welche) zum Schlußsignal und nicht ein Verfahren (die Umkehrung) oder der Inhalt (der, wie in *ECRITURE À L'ENVERS*, auch schriftlicher Art sein kann). Hier ist das bewegte Bild also ganz und gar keine abschließende Attraktion, sondern ein allzu bekanntes und wenig fesselndes Schauspiel. Im *Vaudeville* arbeitet man hier zum Programmende mit dem Gegenteil einer Logik der Apotheose: Der Blick des Zuschauers wird

nicht mit einem krönenden Abschluß entlassen, sondern eher in einem Moment der *Ent-Spannung*.

Einige Jahre später, als um 1906-1908 die Zahl der ortsfesten und spezialisierten Abspielstätten anwächst, tritt das Problem des Schlußsignals erneut und sehr viel deutlicher in Erscheinung. Damit entsteht offenbar ein Bedürfnis nach einem regelrechten *Adressierungsdispositiv* zur Vermittlung zwischen dem Vorführenden und dem Zuschauer. Von diesem System sind nur noch ein paar Überreste erhalten, so daß jegliche Verallgemeinerung schwierig, wenn nicht unmöglich ist. Diese Spuren lassen jedoch die Frage nach dem Schlußsignal und seinen vielfältigen und komplexen Beziehungen mit dem historisch bedingten Entstehen eines Kinopublikums in einem ganz besonderen Licht erscheinen. Es steht außer Frage, daß die Kinobesitzer sich schon sehr früh eines Adressierungsdispositivs bedienen, das auf gemalten oder fotografischen Laternenbildern beruht. Zahlreiche Quellen belegen die Ausbreitung dieser Praxis um 1906/07, zumindest für den damals expandierenden Bereich der *Nickelodeons*:

It makes little difference what time of day you go to a 5-cent theater. [...] Each ›performance‹ lasts fifteen minutes. At the end of each a sign is thrown from the cinematograph on the canvas announcing that those who came late may stay for the next ›performance‹.¹⁴

In einem wichtigen Artikel von Russell Merritt zur Entwicklung der *Nickelodeons* ist ein solches »Hinweiszeichen« abgebildet: Auf einem fotografischen Projektionsbild mit einem reich ausgestalteten Rahmen sind zwei sitzende junge Frauen in angeregter Unterhaltung abgebildet, während im Bildhintergrund ein junger Mann seine Finger zum Mund führt, als wolle er pfeifen. Im oberen Teil des Bildes erscheint auf schwarzem Grund die Aufschrift: »*Loud Talking and Whistling Not Allowed*«. ¹⁵ Andere Laternenbilder ähnlicher Art fordern die Damen auf, ihre Hüte abzunehmen, verbieten das Rauchen, bitten um Geduld (während des Spulenwechsels) oder erinnern daran, daß auch Kinder im Besitz einer Eintrittskarte sein müssen. ¹⁶

Dieses Adressierungsdispositiv deutet darauf hin, daß sich hier ein eigentümlicher Paratext¹⁷ herausbildet, der bislang noch kaum analysiert worden ist: Ein eskortierender Diskurs, der das Programm begleitet und dem Zuschauer elementare Verhaltensmaßregeln übermittelt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß auf die gleiche Weise auch das Programmende angezeigt wird, um für die reibungslose Rotation der Zuschauer zu sorgen. Damit wird im Kinematograph also nur das im *Vaudeville* gebräuchliche Verfahren unter umgekehrten Vorzeichen fortgesetzt. Auch hier handelt es sich um einen materiellen Unterschied: Nun ist allerdings das bewegte Bild die wesentliche Darbietung und das starre Projektionsbild markiert deren Abschluß.

Anscheinend begreifen die Produzenten sehr schnell, daß sie aus dieser Praxis zusätzlichen Gewinn schlagen können. Schon um 1906 stellen die meisten der großen Firmen derartige Aufnahmen mit Hinweisen an das Publikum her, die in Konkurrenz zu den Laternenbildern treten. Dieser periphere Produktionszweig verdankt sich ganz offensichtlich kommerziellen Motiven. Die meist kurzen und damit preiswerten Aufnahmen erschließen den Herstellern zusätzliche Einkünfte, während die Theaterbesitzer in ihnen eine Möglichkeit sehen, ihre Programme mit einer zusätzlichen Attraktion zu krönen.

Zahlreiche Filme aus dieser Epoche lassen sich im Licht dieses Phänomens neu betrachten. Ein schlagendes Beispiel stellt *THOSE AWFUL HATS* dar, den D. W. Griffith 1909 für Biograph dreht. Kaum 50 Meter lang und in einer Einstellung zeigt dieser Film das Innere eines Kinematographentheaters. Das Publikum, von hinten gesehen, wohnt einer Vorführung bei (die zweite Leinwand mit dem Film im Film füllt den gesamten Bildhintergrund aus). Dann betreten einige Frauen mit enormen Hüten den Saal und lassen sich in der ersten Reihe nieder, so daß sie den anderen Zuschauern die Sicht versperren. Nach einem Wortwechsel erscheint plötzlich eine große Baggerschaufel am oberen Bildrand, die unter dem Beifall des übrigen Publikums zunächst eine der störenden Kopfbedeckungen, dann eine weitere sogar mitsamt ihrer Trägerin entfernt. Sodann folgt ein Titel mit der Aufforderung: »*Ladies Will Please Remove Their Hats*« (vgl. die Fotos, S. 10 und 11 in diesem Band). Die Wirkung der Reflexivität hier läßt sich mit Filmen wie *THE COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAPH* (R.W. Paul, 1901), *UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW* (E. S. Porter, Edison, 1902) oder *THE STORY THE BIOGRAPH TOLD* (Biograph 1904) vergleichen, so daß man diese Arbeit Griffiths meist als belanglosen Scherz aufgefaßt hat, an dem sich vor allem die »unglaublichen Fortschritte« seiner späteren Biograph-Produktionen ermessen lassen. Aber erst wenn man den Film in seinen ursprünglichen Aufführungskontext stellt, zeigt sich seine ganze Bedeutung: Er ist nicht nur ein Beleg für das Adressierungsdispositiv, sondern er zeugt auch davon, daß eigens zu diesem Zweck produzierte Filme allmählich die Projektionsbilder ersetzen. Die Beschreibung von *THOSE AWFUL HATS* in einem *Biograph Bulletin* läßt hieran keinen Zweifel: »This is a comedy picture too funny for description, and it would make a splendid subject to start a show with instead of the customary slide.«¹⁸ Indem Griffiths Film einen Ort inszeniert, wo Filme gezeigt werden, und sein Sujet in der Figur des Zuschauers selbst findet, erscheint die Aufforderung hier in einer komplexeren, humorvolleren und zweifellos auch wirksameren Gestalt, wobei gleichzeitig in dieser burlesken Form die neue Beziehung zwischen Theaterbesitzern und Publikum metaphorisch sichtbar wird.

Die Praxis, mit Hilfe von Filmen dem Publikum Hinweise zu übermitteln, erstreckt sich natürlich auch auf die Signale zum Programmende. Hier ist sie von umso größerer Bedeutung, als sich die Frage nun in aller Deutlichkeit stellt: Wie kann man das Publikum, »in der Dunkelheit gebannt« (*spellbound in dark-*

ness), um den Ausdruck eines damaligen Chronisten zu verwenden, dazu bringen, nach Ablauf des Programms den Saal zu verlassen? Man sieht, wie sehr die emblematische Einstellung am Filmende und diese Hinweise ans Publikum miteinander verbunden sind. In pragmatischer Hinsicht unterscheiden sie sich lediglich darin, daß erstere für einen befriedigenden Abschluß eines *Films* sorgt, während es im anderen Fall um das *Programm* geht. Eine »Geschichte des Endes im Kino«, wie Burch sie vorgezeichnet hat, läßt sich nur dann schreiben, wenn man sich nicht einfach auf den Schluß von Erzählungen beschränkt.

Edwin S. Porter dreht 1906 *THREE AMERICAN BEAUTIES*, ein Film von kaum vierzig Sekunden in drei Einstellungen, die durch Überblendungen miteinander verbunden sind: Auf die Großaufnahme einer roten Rose (die den Namen *American Beauty* trägt) folgt die Nahaufnahme einer jungen Frau (vor einem neutralen Hintergrund), die an einer Blume riecht, und zum Abschluß erscheint die amerikanische Flagge. Dieser Film ist somit die Variante einer gängigen Praxis in *Laterna-magica*-Schauen, das Programm mit einem Bild des Sternenbanners zu beschließen. Gleichzeitig aber wird deutlich, wie weit das seßhaft gewordene Kino sich vom *Vaudeville* entfernt hat: Im Übergang von der Blume zur Frau und dann zur Fahne – die zeitgenössische Kopie ist im übrigen farbig – werden nicht nur allgemeingültige Werte (die Natur, die Frau, das Vaterland) bestätigt, sondern diese Folge gewährt auch eine Spanne der Kontemplation, die keinerlei Ähnlichkeit mehr mit der brüskten Verabschiedung durch den *chaser* hat.

Im gleichen Jahr produziert die italienische Firma Ambrosio nicht weniger als sechs Filme, die alle eine Variation ein und desselben Themas darstellen: *BUONA SERA ALLA FINESTRA* (17m), *BUONA SERA BAMBINA E BURATTINAIO* (13m), *BUONA SERA FOTOGRAFO!* (18m), *BUONA SERA PITTORE!* (16m), *BUONA SERA SIGNORINA* (9m) und *BUONA SERA SIGNORINA BONELLI!* (11m).¹⁹ Gleiches findet man in der französischen Produktion dieser Zeit. Im Katalog der Firma Gaumont von 1908 stellen die »*annonces au public*« unter dieser Bezeichnung eine eigenständige Kategorie dar. In einem einleitenden Satz meldet man stolz: »Wir haben für diese Hinweise äußerst reizende Szenen in Farbe [*sic*] arrangiert, die im Programm als eigenständige Nummer erscheinen und vom Publikum sehr geschätzt werden.« Diese »*annonces*« sind in vier Gruppen eingeteilt: »*Bonsoir*« (5 Filme), »*Entr'Acte*« (2 Filme), »*Au Revoir et Merci*« (2 Filme) und »*Demain Matinée*« (2 Filme). Auch wenn sie nicht länger als 20m sind, zeigen diese Filme eine kurze Spielhandlung, an deren Ende eine Schrift erscheint, die ihrem Titel entspricht. Hier einige Beispiele:

In einem Garten lustwandeln zwei kleine Mädchen. Es wird spät, und es beginnt zu regnen. Sie spannen ihre Schirme auf, und dort liest man die Aufschrift »*Bonsoir*«. Ein Mädchen spielt in einem Park mit ihrem Jojo. Mit einer gekonnten Drehung setzt sie die Spule in Bewegung, die sich in dem Moment, in dem sie wieder aufgefangen wird, in ein Band mit der Aufschrift »*Entr'Acte*« verwandelt.

Zwei Kinder angeln in einem Boot und anstelle der Fische ziehen sie die Worte: »*An Revoir et Merci*« aus dem Wasser.

Bemerkenswerterweise nehmen einige dieser Filme in veränderter Form gewisse Elemente aus *ECRITURE À L'ENVERS* von Lumière wieder auf. Dies ist vor allem bei *BONSOIR* [*LA FÉE AUX FLEURS*]²⁰ (ca. 1906) der Fall: Auf einem schwarzen Hintergrund erscheint durch eine Überblendung eine weißgekleidete Fee in der Bildmitte; mit dem Zauberstab in ihrer Rechten läßt sie nacheinander in farbigen Blüten das Wort »*Bonsoir*« erscheinen. Sie bemerkt, daß der Punkt auf dem »i« fehlt und vervollständigt das Wort mit einer letzten Blüte. Sie grüßt noch einmal und verschwindet dann mit einem Schlag, so daß nur noch die Schrift auf schwarzem Grund zu sehen ist. In diesem kurzen Film kann man eine feerienhafte – und funktionalisierte – Variante des Trickfilms sehen. Die Fee erscheint als ein direkter Nachkomme des Clowns aus *ECRITURE À L'ENVERS*: Wie er ist sie eine »fremdartige« und etwas schimärenhafte Figur. Der schwarze Hintergrund tritt an die Stelle der (ebenfalls schwarzen) Tafel. Das Schreiben geschieht allerdings nicht durch eine einfache Umkehrung vor der Kamera, sondern als filmisches Phänomen mit Hilfe des Stopptricks (der Zauberstab ersetzt somit in gewisser Weise die prosaische Kreide des Clowns). Auch die Tatsache, daß die Fee durch eine Überblendung erscheint und dann plötzlich wieder verschwindet, ohne jemals die seitlichen Begrenzungen des Bildes zu überschreiten, deutet darauf hin, daß es sich in solchen Filmen um einen nach allen Seiten hin abgeschlossenen Raum handelt, der zentripetal organisiert ist und auch etwas Ungreifbares hat. Man kann ihn weder betreten noch nach den Seiten hin verlassen. In diesem Punkt gleicht er dem abgeschlossenen Raum sowohl in *ECRITURE À L'ENVERS* als auch in den emblematischen Einstellungen. Es gibt weder ein *Off* noch eine Bildtiefe: Die Filme mit Ankündigungen für das Publikum sind reine Bildfläche, die sich nur nach vorne hin öffnet, hin zum Zuschauersubjekt, das sich *betrachtet* und *anerkannt* weiß.

Die Verfeinerung und Verstärkung der Verfahren aus *ECRITURE À L'ENVERS* erscheint noch deutlicher in einer Aufnahme mit dem Titel *BONSOIR* ([*TABLEAU FLEURI*], ca.1906). Auf eine frontal gegenüber der Kamera aufgestellte Tafel werfen zwei junge Frauen Blumen, aus denen sich das Wort »*Bonsoir*« bildet. Eine zweite Leinwand, die beschrieben wird: Die Tafel bewirkt eine Zentrierung und eine Überkadrierung, die der in *ECRITURE À L'ENVERS* durchaus vergleichbar ist. Zunächst ist die Haltung der beiden Frauen nahezu ebenso seltsam wie die des Clowns. Sie stehen vor der Tafel und kehren dieser den Rücken zu, werfen die Blumen also gewissermaßen blindlings hinter sich – auch hier eine Umkehrung. Der Effekt entsteht allerdings weder durch einen Eingriff bei der Vorführung (wie bei *DÉMOLITION D'UN MUR*) noch vor der Kamera (wie bei *ECRITURE À L'ENVERS*). Wie in *BONSOIR* [*LA FÉE AUX FLEURS*] spielt alles im Register des Filmischen.

In diesem Zusammenhang muß noch angemerkt werden, daß die Wahl der in diesen Vignetten dargestellten Figuren nichts weniger als unschuldig ist. Von den elf im Gaumont-Katalog von 1908 aufgeführten Aufnahmen stellen drei feenhafte Charaktere dar. In den acht anderen, die unwillkürlich an ähnliche Szenen Lumières erinnern, treten Kinder auf, meist Mädchen. Es fehlen also in diesen Filmen mit Ankündigungen *nur die erwachsenen Männer*. Vielleicht kann man in diesen scheinbar naiven Vignetten gar ein regelrechtes *Prisma* sehen, in dem zwei Bilder sich brechen: zum einen in der Umkehrung, gewissermaßen verdrängt, der Kinobesitzer; zum anderen die idealisierte Darstellung des weiblichen und/oder kindlichen Publikums, das erreicht werden soll. Ein Film wie *BONSOIR [LOGE DE THÉÂTRE]* (Gaumont, ca. 1908) macht dies deutlich. Kaum fünf Meter lang, zeigt diese Aufnahme eine junge Mutter und ihre beiden Mädchen, die in einer Theaterloge einer Aufführung beiwohnen. »Zum Ende der Darbietungen«, so heißt es im Gaumont-Katalog von 1908, »applaudieren diese reizenden Zuschauerinnen, und bevor sie sich zurückziehen halten sie zwei Tafeln hoch, auf denen man das Wort *BON...SOIR* lesen kann.« Dieser Film unterscheidet sich von allen anderen darin, daß hier die Instanz des Zuschauers selbst diegetisiert wird. In dieser Hinsicht steht er *THOSE AWFUL HATS* näher als etwa *THREE AMERICAN BEAUTIES* oder *BONSOIR [LA FÉE AUX FLEURS]*. Die Reflexivität wird hier auf die Spitze getrieben: Es entsteht nicht nur ein *vis-à-vis* von diegetischen Zuschauern und Saalpublikum, sondern das *Ende einer Vorstellung* wird hier thematisiert. Der Film zeigt also genau das Verhalten, das von den tatsächlichen Zuschauern in diesem Moment erwartet wird – ein nahezu unverblümter Wink. Doch hierin liegt gleichzeitig auch eine gewisse Ambivalenz, da es ja diegetische Zuschauer (und nicht »außenstehende«, clowneske oder feenhafte Figuren) sind, die sich zum Sprachrohr des Kinobesitzers machen. In dieser Hinsicht nimmt die Aufforderung, den Saal zu verlassen, sogar eher eine »sanfte«, abgemilderte Form an: Die Verabschiedung des Blicks wird vom Inhalt eben jenes Bildes getragen, das diese Funktion erfüllt. Das Signal zum Programmende ist alles andere als eine Austreibung; es will lediglich eine *vorläufige Entlassung* bewirken, in der schon das Versprechen – oder die Hoffnung – einer erneuten Begegnung liegt. Denn der Sinn all dieser Filme liegt für die Kinobesitzer ja darin, ein *Stammpublikum* zu gewinnen. In der Bezugnahme auf das Theater muß man natürlich auch den Willen einer Legitimierung des Kinos sehen – dessen Darbietungen ja umso reputierlicher sind, als sie sich an ein *Familienpublikum* einschließlich der Kinder richten, welche selbst abends ohne Risiko mitgenommen werden können (hierin liegt die Bedeutung des Zeitbezuges – »*Bonsoir*« -, der beim Prototyp von Lumière fehlt). Der Spiegeleffekt wird bis in die letzte Konsequenz fortgeführt: Die Zuschauer sehen sich von *einer Brechung ihres eigenen Bildes* angeblickt.

Dies zeigt auch, daß das nahezu zeitgleiche Auftreten der emblematischen Einstellung am Filmende und des Signals zum Programmschluß nicht zufällig ist. Beide Figuren sind in formaler wie in pragmatischer Hinsicht miteinander

verwandt. Sie begrenzen, jede auf ihre Art, die Erfahrung des kinematographischen Schauspiels und legen das Protokoll des Filmkonsums fest, dem sich die neue Zuschauerinstanz unterzuordnen hat.

(Aus dem Französischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 Noël Burch, *Life to those shadows*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1990, S. 193-196.

2 Burch, S. 193. Zu dem immer noch zu wenig diskutierten Problem der »emblematischen Einstellung« vgl. auch die Ausführungen von Tom Gunning, »The Non-Continuous Style in Early Film (1900-1906)«, in: Roger Holman (Hg.), *Cinema 1900/1906. An Analytical Study by the National Film Archive and The International Federation of Film Archives*, FIAF, Brüssel 1982, S. 227-228; sowie Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London 1992, S. 54-55 und 323.

3 Einen Versuch, die Beziehung zwischen den Einheiten, die der *Film* und das *Programm* in der Produktion der Frühzeit darstellen, zu artikulieren, macht Frank Kessler, »Le cinéma des premiers temps. Problèmes de segmentation«, in: Jürgen E. Müller (Hg.), *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*, Bd. 2, Nodus, Münster 1995, S. 195-205.

4 Georges-Michel Coissac, *La théorie et la pratique des projections*, Maison de la Bonne Presse, Paris o.J. [1906], S. 432.

5 Promio wird vor allem von Jean Mitry zum Erfinder des Verfahrens ernannt (*Histoire du cinéma*, Bd.1, Editions Universitaires, Paris 1967, S. 113), während dieser selbst – obgleich er im allgemeinen nicht zögert, seine Verdienste herauszustreichen – in seinem *carnet de route* (ein Reisetagebuch) dies an keiner Stelle erwähnt (vgl. Georges-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe, de ses origines à nos jours*, Editions du Cinéopse/Librairie Gauthier-Villars, Paris 1925, S. 195-199). Félix Mesguich reklamiert in seinen Memoiren die Vaterschaft dieses Tricks sehr nachdrücklich für sich: »In Boston [in der zweiten Hälfte des Jahres 1896; L. B.] führte ich im Grand Opera House vor einem ausverkauften Saal eine neue Aufnahme

vor, die ich gerade erhalten hatte: LES BAINS DE DIANE À MILAN. Hier wagte ich zum ersten Mal den Streich, die ins Wasser Springenden wieder auftauchen zu lassen, indem ich die Kurbel rückwärts drehte. Der Saal bricht in einen unwiderstehlichen Beifall aus, und der Erfolg ist so groß, daß er sich auch bei meinen Einkünften bemerkbar macht. Auf diese Überraschung war ich nicht gefaßt: das beweist, daß es bisweilen nützlich ist, mit dem Ende zu beginnen.« (Félix Mesguich, *Tours de Manivelle*, Grasset, Paris 1933, S. 12).

6 Die Umkehrung von BAINS DE DIANE À MILAN läßt unwillkürlich an die vergleichbare Sequenz in KINO-GLAZ (Dziga Vertov, 1924) denken, wo die Sprünge »rückwärts« von verschiedenen Punkten aus aufgenommen sind – natürlich auch vom Sprungbrett aus, wobei ein offen didaktischer Standpunkt (*kino-glaz* zeigt, wie man richtig springt) eingenommen wird, während an anderer Stelle die propagandistische Absicht zutage tritt (*kino-glaz* kehrt die Zeit um).

7 Den Clown gibt Félicien Trewey, Freund Antoine Lumières und ein bekannter Zauberer und Schattenspieler. Er ist später auch als Konzessionär des *Cinématographe* in Großbritannien tätig. Trewey erscheint in einer Reihe von Lumière-Filmen, z. B. in ASSIETTES TOURNANTES (Lumière-Katalog Nr. 1), PARTIE D'ÉCARTÉ (Lumière-Katalog Nr. 73) und CHAPEAUX À TRANSFORMATION (Lumière-Katalog Nr. 105).

8 Laut Jacques Rittaud-Hutinet läßt sich in Lyon die Umkehrung dieser Aufnahme für den März 1897 nachweisen. Vgl. Jacques Rittaud-Hutinet, *Auguste et Louis Lumière: Les 1000 premiers films*, Philip Sers Editeur, Paris 1990, S. 152.

9 Vgl. Terry Ramsaye, *A Million and One Nights*, Schuster and Simon, New York 1926 (insbesondere S. 414); Lewis Jacobs, *The Rise*

of the American Film, Teacher's College Press, New York 1939; George C. Pratt, *Spellbound in Darkness. A History of the Silent Film*, Graphic Society, New York 1973 (insbesondere S. 43).

10 *Billboard*, 27. Juni 1908, S. 8. Zitiert nach Charles Musser, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. Scribner, New York 1990, S. 298.

11 Vgl. dazu von Robert Allen, »Contra the Chaser Theory«, in: John L. Fell (Hg.), *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1983, S. 105-115, sowie »The Movies in Vaudeville: Historical Context of the Movies as Popular Entertainment«, in: Tino Balio (Hg.), *The American Film Industry*, University of Wisconsin Press, Madison 1985, S. 57-83 (zum Thema *chaser* vgl. S. 71-75).

12 Für eine kritische Auseinandersetzung mit den von Allen vertretenen Thesen vgl. Charles Musser, »Another Look at the »Chaser Theory«, in: *Studies in Visual Communication*, vol. 10, no. 4, 1984, S. 24-44.

13 Vgl. dazu den wichtigen Artikel von Joseph Medill Patterson, »The Nickelodeons«, in: *Saturday Evening Post*, vol. 180, no. 21, 23. 11. 1907, S. 10-11 (abgedruckt in Pratt, S. 46-48).

14 *The Moving Picture World and View Photographer*, vol. 1, no. 9, 4. 5. 1907, S. 140 (abgedruckt in Pratt, S. 44). Der Autor bemerkt, daß auch die Titel der Filme auf dieselbe Weise vor der eigentlichen Vorführung projiziert werden. Hinzuzufügen wäre, daß das Prinzip einer Interpunktion der kinematographischen Aufnahmen durch Projektionsbilder schon sehr früh in Großbritannien zur Anwendung kommt (also wohl nicht zufällig im Land der bedeutendsten Laterna magica-Tradition). Cecil Hepworth (*Animated Photography. The ABC of the Cinematograph*, Hazell, Watson & Viney Ltd, London 1897, S. 73-75), stellt sich die Frage, wie man die Unterbrechung, die notwendigerweise zwischen zwei Filmen entsteht, füllen kann. Es sei unbedingt zu vermeiden, daß das Publikum im Dunkeln sitzt, weil es sonst »Zeit zum Nachdenken« bekommt und vielleicht gar die vorgeführten Filme zu kritisieren beginnt. Für Hepworth besteht die beste Lösung darin, ein oder zwei Laternenbilder zwischen die kinematographischen Aufnahmen einzuschalten. Dies habe den großen Vorteil, daß sich die durch die »bewegten Photographien« häufig ermüdeten Augen ausruhen können. Im übrigen unterscheiden sich beide Arten von Bildern

so, daß sie den Zuschauer nicht zum Vergleich anregen und damit seine Aufmerksamkeit auch nicht auf eventuelle »Unvollkommenheiten« der Filmaufnahmen gelenkt wird. Für Hepworth sind die Projektionsbilder allerdings einfach ein »Zwischenspiel« und keine Mitteilungen ans Publikum wie in den Kinematographentheatern ab 1906.

15 Russell Merritt, »Nickelodeon Theaters, 1905-1914: Building an Audience for the Movies«, in: Tino Balio, S. 95.

16 Für weitere Projektionsbilder dieser Art vgl. Richard Griffith/Arthur Mayer, *The Movies. The Sixty-Year Story of the World of Hollywood from Pre-Nickelodeon Days to the Present*, Spring Books, London 1957, S. 13 und 17-18. In den bescheideneren Kinematographentheatern wurden solche Ermahnungen offenbar durch einfache Hinweisschilder an den Wänden übermittelt. In seinem Artikel aus dem Jahr 1907 bemerkt Joseph Medill Patterson (vgl. Anm. 13), daß Rot die vorherrschende Farbe in den Sälen ist, während an den Wänden schwarzweiße Schilder mit Aufschriften wie »No Smoking«, »Hats Off«, »Stay as Long as You Like« usw. angebracht sind.

17 Ich verwende den Begriff »Paratext« in Anlehnung an Gérard Genette, *Seuils*, Le Seuil, Paris 1987. Thierry Lefebvre, »Le paratexte du film dans le cinéma des premiers temps: définitions et hypothèses«, in: Michèle Lagny et al. (Hg.), *Les vingt premières années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1995, versucht ebenfalls, diesen Begriff für eine Untersuchung des frühen Films fruchtbar zu machen.

18 *Biograph Bulletin* no. 3524 (25. 1. 1909) in: Eileen Bowser (Hg.), *Biograph Bulletins 1908-1912*, Octagon Books: New York 1973, S. 57.

19 Vgl. Aldo Bernardini, *Archivio del cinema italiano*, Bd. 1: *Il cinema muto 1905-1931*, Edizioni ANICA, Roma 1991, S. 8. Ich danke Sabine Lenk für ihren Hinweis auf diese Filme.

20 Der Zweititel hat hier wie bei den folgenden Bildern eine rein beschreibende Funktion. Es handelt sich dabei um Zuschreibungen der Cinémathèque Royale de Belgique, die für die Restaurierung dieser Aufnahmen verantwortlich ist, um die Filme voneinander zu unterscheiden. Ich danke Gabrielle Claes, der Direktorin der Cinémathèque Royale, für die freundliche Genehmigung, diese Filme zu sichten.

Der Kinematograph

Fach-Zeitung für die



ges. Projektionskunst

Bezugspreis: Vierteljährlich bei der Post bestellt im Inland Mk. 2,10, im Ausland treten die Postgebühren hinzu. Unter Kreuzband zugesandt im Inland vierteljährlich Mk. 4,-, im Ausland Mk. 6,-.

Schluss der Redaktion und Anzeigenannahme: Montag Abend.
Anzeigenpreis: Nonpareille-Zelle 20 Pfg.
Stellen-Anzeigen die Zelle 10 Pfg.

Vertreter für Berlin: Ludwig Jegel, Berlin W. 8, Mohrenstrasse 6.

No. 458.

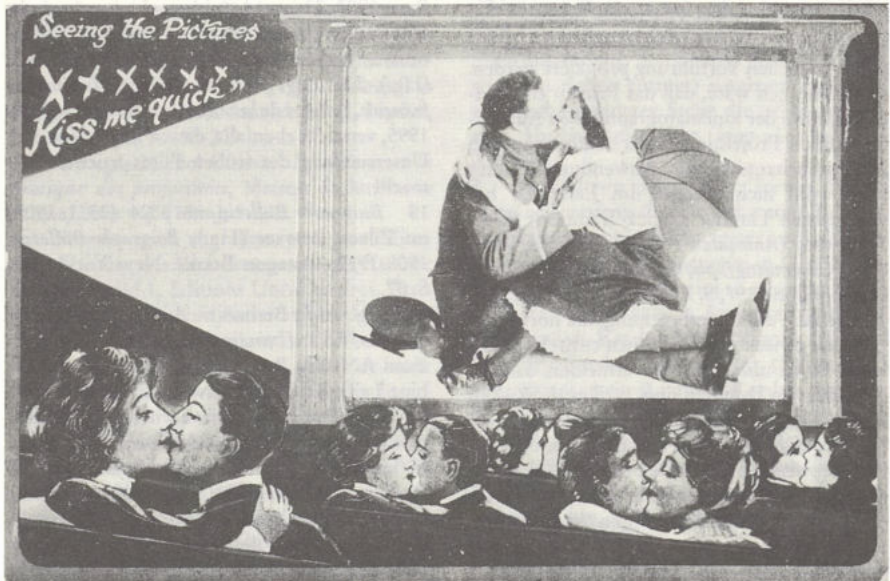
Telegr.-Adr.: „Kinoverlag“.
Fernsprecher 303.

Düsseldorf, 6. Oktober 1915.

Erscheint jeden Mittwoch.

Nachdruck des Inhalts, auch auszugsweise, verboten.

Die Erziehung des Publikums.



Bildpostkarte © The Cinema Museum, London.

»Die Erziehung des Publikums«

Auch eine Vorgeschichte des Weimarer Kinos

Seit der Wiederentdeckung des frühen Kinos ist eine Fülle von Studien entstanden, die seiner ästhetischen und sozialen Eigenheit und Bedeutung gewidmet sind. Die kürzlich erschienene Bibliografie von Domitor, der Gesellschaft zur Erforschung des frühen Kinos, ist ein kleines Buch geworden.¹ Doch während ein eigener Forschungszweig sich entwickelt hat, ist wenig darüber nachgedacht und geschrieben worden, warum sich das Kino von den zehner zu den zwanziger Jahren hin so immens verändert hat, und welche Folgen die Wiederentdeckung des frühen Kinos für unsere Wahrnehmung und unser Urteil über den Stummfilm der zwanziger Jahre hat. Diese Frage stellt sich besonders für das deutsche Kino, dem der Weimarer Autorenfilm Weltruhm gewann. Zu sehen, daß diese viel bewunderte Kinematographie auf der Verdrängung eines anderen Stummfilmkinos beruht, rückt sie in eine Perspektive der Kritik.

Das Studium der deutschen Filme und der Filmzeitschriften der Kriegszeit macht der Vorstellung ein Ende, die Blüte des Weimarer Kinos sei allein das Produkt technologischen und ästhetischen Fortschritts in der Filmproduktion gewesen. An ihre Stelle tritt die Einsicht, daß es in erster Linie die Zerstörung und gleichzeitige Indienstnahme der Kinoöffentlichkeit durch den Staat war, die den Künstlern des Weimarer Kinos den Weg in den Film ebnete.

Das wilhelminische Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg war ein guter Absatzmarkt für ausländische Filmproduktionen – sehr zum Leidwesen der national gesinnten Bürger. Der Ausbruch des Krieges änderte die Lage. Ein Einfuhrstopp von Filmen aus feindlichen Ländern wirkte sich förderlich auf die heimischen Produktionsfirmen aus. Zum ersten Mal sah sich die deutsche Filmindustrie von der Staatspolitik begünstigt. In einem Rückblick des *Kinematograph* auf das Jahr 1915 heißt es:

Wer dereinst die Geschichte der Kinematographie zu schreiben hat, wird beim Jahre 1915 ein neues Kapitel beginnen müssen, denn hier ist der Anfang zu finden zu der Entwicklung der angesehenen deutschen Filmbranche zur Großindustrie. Was trotz emsigen Fleißes und eifrigen Mühens aus kapitalistischen Gründen nicht erreicht werden konnte, der Krieg hat es mit einem Schlage gebracht.²

Der Autor dieser Zeilen hatte recht: für die deutsche Filmgeschichtsschreibung wurde und blieb der wirtschaftliche Aufschwung das entscheidende Phänomen

der Kriegszeit. Ihm folgte dann, so die Legende, der künstlerische Aufschwung des Weimarer Kinos. In den Branchenzeitschriften der Kriegszeit aber finden wir auch andere Beiträge, die dokumentieren, daß der wirtschaftliche Erfolg nur *eine* Erfahrung der Branche unter anderen und weniger erfreulichen war.

Zuerst mußte die Filmindustrie erkennen, daß ihre Bereitschaft zu Kriegsanfang, sich die vaterländische Sache zueigen zu machen, nicht die erhoffte Anerkennung fand. Die Produktionsfirmen hatten im ersten Kriegsjahr eine Unmasse »feldgrauer« Spielfilme auf den Markt gebracht und darüberhinaus ein Interesse bekundet, sich mit Kriegs-Aufklärungsfilmen in den Dienst des Staates zu stellen. Dieses Angebot wurde zwar freundlich zur Kenntnis genommen, aber nicht durch ein Entgegenkommen der staatlichen Zensurstellen belohnt. Die Hoffnung der Filmbranche versuchte Horst Emscher Ende November 1914 im *Kinematograph* noch zu schüren. In seinem Beitrag »Arbeiten und nicht Verzweifeln« lenkt er den Blick auf die Zentralstelle für Auslandsdienst, mit der er offenbar über Kinematographie als Werbemittel gesprochen und »volles Verständnis« gefunden hat:

Was aber noch mehr besagen will, ist der Umstand, daß die in Frage kommenden Dezernenten immer und immer wieder betonen, daß sie nicht nur selbst das Bestreben hätten, die deutsche Filmkunst nach Möglichkeit zu fördern, sondern daß sie auch obendrein von »oben« her die Weisung bekommen hätten, die Interessen der deutschen Filmindustrie soviel als irgend möglich zu berücksichtigen.³

Drei Wochen später jedoch stellt Emscher der von ihm behaupteten Offenheit der »leitenden Stellen des Reiches« die Borniertheit der Berliner Zensurbehörde entgegen, die »das Menschenmögliche [tut], um die Filmproduktion in Deutschland völlig zu unterbinden.« Weiter heißt es in dem Artikel:

Und es ist nicht übertrieben, wenn man sagt, dass *von hundert Kriegs-Filmideen*, die die Fabriken auf Grund ihrer bisherigen Erfahrungen mühsam herausgesucht haben, *nur eine* die Billigung des Zensors findet.[...] Es sind einfach unmögliche Anforderungen, die man zurzeit zu stellen beliebt. Der Krieg löscht doch nicht mit einem Schlag alle menschlichen Leidenschaften aus, und wenn der Zensor das tausendmal mit dem Rotstift seines Amtes in der Hand glauben machen will, so wird er doch mit seiner Ansicht allein dastehen.⁴

Der Zensor streicht nicht nur die Leidenschaften weg, er erzwingt, wie Emscher schreibt, eine Ausblendung auch der äußeren Realität, und eben nicht nur der Realität des Krieges. Beides – die Repräsentation von Wünschen und Triebverhältnissen wie die technische Reproduktion der Wirklichkeit – hatte den ästhetischen Reiz der frühen Filme gebildet. Der nicht zu leugnende wirt-

schaftliche Aufschwung wurde daher vielfach mit dem Verlust ästhetischer Qualität erkaufte, in dem die Filmbranche zurecht den des Publikumsinteresses fürchtete. Eine Unzahl harmlos fader Komödien entstand, die das krampfhaft Bemühen zeigen, das Publikum zu unterhalten.

Zum anderen wurde die Hoffnung auf eine Förderung heimischer Filmkultur durch das Einfuhrverbot enttäuscht. Im Oktober 1914 hatte Edgar Költch noch Vorstellungen über »Die Vorteile durch den Krieg für die Kintheater« entwickelt. Ihm schien, daß die Ausschaltung der Importe dem Experiment und der Aneignung der damals noch kurzen Filmgeschichte zugute kommen könne: »Jetzt ist Muße für Experiment, Proben, Einfallsgestaltungen aller Art.[...] Erst jetzt, wo man frühere Filme vorzeigt, und dieselben Zuschauer dieselben Filme zum zweiten und dritten Mal sehen, setzt eine *Kultur des Kinogenusses* ein [...].⁵« Von solchem Optimismus ist später nichts mehr zu hören. Man realisiert vielmehr, daß die Ausschaltung der Importe der nationalistischen Knebelung des Kinos Vorschub leistet, d. h. dem Einfluß jener, die schon vor dem Krieg für eine Reinigung des Kinos vom »Schmutz und Schund«, zumal ausländischen Ursprungs, plädiert hatten. Einfuhr- und Ausfuhrbeschränkung traten der Zensur zur Seite, um die Autonomie der Wirtschaft zu brechen. Unter der Überschrift »Die Verdeutschung der Lichtspielbühne. Ein gelehrter Kriegsirrtum« wendet sich Emil Hartmann gegen solche Tendenzen mit der Frage: »Was soll das deutsche Publikum mit einer verdeutschten Lichtspielbühne beginnen?«, und antwortet selbst:

Gerade die Vermittlung *fremden* Wesens war es, die dem Kino in Deutschland zu seiner jetzigen Weltstellung verhalf. [...] Eine Verdeutschung der Lichtspielbühne wäre nicht nur ihr gänzlicher Ruin, und damit auch der Ruin der deutschen Filmindustrie, sie wäre auch dem deutschen Publikum nichts weiter als eine Knebelung des Geistes und der Lernbegier.⁶

Aus diesen Zitaten wird deutlich, wie die Filmbranche damals noch im kulturellen Ruin zugleich den wirtschaftlichen fürchtete, und wie sie das Kino als Zusammenspiel von Produktion und Rezeption begriff.

Vor dem Krieg setzte sich die Filmproduktion, wenn auch mühsam, als Wirtschaftszweig durch, ohne sich den Nationalstaatsinteressen zu unterwerfen. Sie war international orientiert und hatte ihre Stütze in einem Publikum derer, die die bürgerliche Gesellschaft ausschloß: der Frauen, der niederen Stände, der Arbeiter. Für sie bildete das Kino eine Art Gegenöffentlichkeit gegenüber der bürgerlichen Öffentlichkeit. Diese Öffentlichkeit des Kinos wird durch die kriegsbedingten staatlichen Maßnahmen zerstört – jedoch nur soweit, daß sie in Dienst genommen werden kann. War einmal das Zusammenspiel der Filmwirtschaft mit dem Publikum unterbrochen, waren die Produktionsfirmen in staatliche Abhängigkeit gebracht, hatte man auch die Verfügung

über einen dem Film eigenen Zugang zum Publikum gewonnen und das heißt: zu einer durch das Kino gestifteten Publikumsbildung. Der negative Effekt der Zerstörung ästhetischer und sozialer Qualitäten des frühen Kinos wird daher von vornherein von einer höchst zweifelhaften positiven Wirkung überlagert und geleugnet, der Herausbildung einer einheitlichen, fortan dann als das ›deutsche‹ Kino bekannten nationalen Filmproduktion. Hinter der Entstehung der Ufa und des Weimarer Autorenkinos verbirgt sich eine Umbildung des Kinopublikums, die bisher übersehen wurde. Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatten die Frauen einen bedeutenden Anteil am Kinopublikum. Die Umbildung des Publikums trifft sie nun an erster Stelle. Denn während die Männer an der Front sind, füllen überwiegend die Frauen die Filmtheater. Malwine Rennert, Autorin der Zeitschrift *Bild und Film*, eines Organs der Kinoreformbewegung, wundert sich 1914, daß die Kinos fortbestehen:

Ich frage mich, ob wohl die griechischen Theater während der Perser- oder der peloponnesischen Kriege auch noch so stark besucht waren wie im Frieden. Man kann mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß überhaupt nicht gespielt wurde. Das Theater war eine nationale Institution und erlitt den Wiederschlag der öffentlichen Ereignisse. Und die Frauen hatten weder die Freiheit noch die Bedeutung, die sie bei uns haben; für sie wäre kein Schauspiel in Szene gegangen. Es sind aber größtenteils Frauen, die jetzt Kinos, Theater und Konzertsäle füllen [...].⁷

Die Wogen einer ersten, um 1910 sich öffentlich entladenden Empörung über den Kinobesuch der Frauen hatten sich inzwischen geglättet; doch nun stellt ihre dominante Präsenz am Ort der Schaulust und vor dem Hintergrund des Kriegs eine erneute Provokation dar. Vereinzelt wird auf diese Herausforderung mit dem Verbot reagiert, das auszusprechen vor dem Krieg nicht möglich war. Überwiegend allerdings bieten die Frauen, allein gelassen, eine Chance, in die Öffentlichkeit des Kinos einzugreifen, ohne allzuviel Widerstand befürchten zu müssen. Gewöhnt an jahrhundertelange Unterdrückung der sinnlichen Erfahrung ihres Körpers wie der Mündigkeit ihrer Person, lassen sie sich von allen Kinobegeisterten am leichtesten mit einem entsinnlichten und reprivatisierten Kinoerlebnis abspesen.

Malwine Rennert hatte in ihren Filmkritiken schon 1912 die männlichen Bildungsideale des Bürgertums mit der weiblichen Anteilnahme an der Realität des Kinos zu verbinden gewußt und dem Kinoerlebnis die Bedeutung eines Ersatzes für das versperrte Leben zugesprochen. Während des Krieges verteidigt sie das Kino ausdrücklich unter diesem Vorzeichen, wobei das Pathos des eigenen Empfindens nicht zu überhören ist: Kinogänger(innen) sind »Zaungäste des Lebens«, wie der Titel ihres Beitrags lautet.⁸

Wie allerdings das nicht den Bildungsidealen sich verpflichtende Publikum die Veränderungen während der Kriegszeit erfuhr, ist nicht dokumentiert. Das

Publikum hatte nicht, wie die Filmproduzenten, seine Presse. Im *Kinematograph* der Kriegszeit habe ich kaum eine Autorin und nur einige wenige Leserinnenzuschriften gefunden. Gleichwohl ist die Perspektive der Zeitschrift auf die Kinogänger(innen) aufschlußreich. Die Kriegsjahrgänge zeigen deutlich, wie die Affinität der Branche zwischen der Schaulust und Neugier ›ihres‹ Publikums und den Machtansprüchen des Staates schwankt und wie sich über diesem Schwanken eine bevormundende Haltung durchsetzt.⁹ Als die Hüter von Bildung und Moral im Krieg einen erneuten Versuch starten, wenigstens den Frauen das Kino zu verbieten, reagiert der *Kinematograph* mit scharfem Einspruch. Die Zeitschrift spricht sich nicht nur selbstverständlich gegen solche kinofeindlichen Staatseingriffe aus, sondern nimmt sie zum Anlaß, gegen den Kulturanspruch der Zensoren das Kino »als Kulturbedürfnis« zu verteidigen,¹⁰ so in einem Beitrag von P. M. Grempe im September 1915:

Schon gelegentlich haben wir gehört, daß die Behörden den Frauen unserer im Felde stehenden Kämpfer, die Kriegsunterstützung beziehen, den Kinobesuch sehr verargt haben. So ist vor einiger Zeit nach dem Bericht des *Zeitler Volksboten* der Frau eines Kriegsteilnehmers passiert, daß sie der Pfarrer ihres Ortes wegen des Besuchs eines Kinos ermahnte. Aber damit hatte es kein Bewenden. Die Tatsache, daß die Kriegerfrau ganze 20 deutsche Reichspfennige für das Kino ausgegeben hatte, war ein genügend schweres Verbrechen, ihr die bis dahin gewährten Brote zu entziehen.¹¹

Grempe berichtet anschließend von einem ähnlichen Fall, um dann auf den Gipfel des Skandals zu sprechen zu kommen, eine amtliche Verfügung, die besagt, daß Frauen im Falle von Kinobesuch die staatliche oder kommunale Hilfe zu streichen sei:

Der Oberpräsident.

Magdeburg, den 1. März 1915

Vielfach sind bereits in der Öffentlichkeit Klagen darüber laut geworden, daß Frauen, deren Ehemänner im Felde stehen und welche auf Grund der Reichsgesetze vom 28. Februar 1888 und 4. August 1914 Unterstützung erhalten, *müßig gehen* und ein *leichtfertiges, zurzeit sogar unsittliches Leben führen*, anstatt mit den gewährten Beiträgen sparsam zu wirtschaften und durch eigene Kraft die Einnahmen womöglich zu erhöhen.

Andererseits ist vielfach die Erscheinung zutage getreten, daß Frauen der einberufenen Soldaten *besser gestellt* sind als in Friedenszeiten, wenn ihre Ernährer zu Hause sind. Manche Frauen, namentlich die *Frauen der Fabrikarbeiter*, erhalten Unterstützung vom Reich und von den Kommunen, ferner Unterstützung von den Fabriken, in denen ihre Ehemänner vor der Einberufung arbeiteten; außerdem schicken ihre Ehemänner Geld nach Hause und schließlich gehen die Frauen auch wohl noch selbst zur Arbeit in andere Fabriken. Diese *reichlichen* Geldmittel wer-

den dann, wie nicht selten beobachtet worden, unwirtschaftlich verwendet, namentlich in den Städten im Genusse von *Leckereien und Kuchen, auch in Restaurationen, Vergnügungslokalen, namentlich in Kinos vergeudet.*

Nordhausen, den 18. März 1915

Bei etwaigem Bekanntwerden von Fällen, wie in vorstehender Verfügung angegeben, *werden wir ohne weiteres die staatliche und städtische Beihilfe in Abzug bringen.* Das Wohlfahrtsamt.¹²

Grempe sieht in der Verordnung Anzeichen eines Rückfalls in die Barbarei, denn, wie er zum Schluß schreibt: »Der Kinobesuch ist heutzutage – ohne Übertreibung – ein unbedingtes Kulturbedürfnis!«¹³

Wird hier der Kinobesuch ohne Wenn und Aber als »unbedingtes Kulturbedürfnis« dargestellt, so macht der *Kinematograph* an anderer Stelle bereits Abstriche und fügt sich der Ansicht, daß erst der Einzug »höherer« Kultur das Kino zum Kulturerlebnis macht. Und vor allem kommen Stimmen zu Wort, die wieder zur »Erziehung des Publikums« aufrufen. Nun aber steht im Mittelpunkt des erzieherischen Interesses nicht wie noch in den Jahren 1910 bis 1912 die Moral, sondern, zumindest vordergründig, lediglich die Wahrung »korrekter Formen«. Es geht darum, die Menschen im Kino zu *der* disziplinierten, stumm in ihren Sesseln sitzenden, passiven Masse zu machen, als die wir das Kinopublikum kennen. Besonders aufschlußreich ist der Artikel von R. Genencher im *Kinematograph* vom Oktober 1915, der den Titel »Die Erziehung des Publikums« trägt.

Dieser Aufruf zur Erziehung ist an die Filmtheaterbesitzer adressiert und beginnt damit, die Spreu vom Weizen zu trennen und Kino von Kino zu unterscheiden. Es gibt solche, die ein »sagen wir »fertiges« Publikum besitzen und solche, deren Kundschaft unreif, oder, was besonders bei kleinen Vorstadtkinos zuweilen der Fall ist, direkt »ungezogen« ist«:

Große Lichtspielhäuser, deren Stammpublikum den guten Gesellschaftskreisen angehört, die bereits durch das Theater zur Wahrung korrekter Formen im Zuschauerraum herangezogen wurden, denen Takt und Ton oft gleich im Gefühl liegen, angeboren sind, brauchen sich nur selten über grobe äußere Verstöße ihrer Gäste zu beklagen, ebensowenig jene glücklicherweise in der überwiegenden Mehrzahl vorhandenen Lichtbildbühnen, deren Besucher zu den soliden, arbeitenden Kreisen unseres Volkes gehören und die dadurch die breite und durchaus gesunde Basis für die gesamte Entwicklung der Kinematographie bilden. Anders liegt der Fall dagegen oft bei den oben erwähnten Vorstadtkinos, deren Besucher mitunter zu recht zweifelhaften Elementen gehören. Hier muß der Theaterleiter oder sein Vertreter der Knigge seiner Gäste werden.¹⁴

Bemerkenswert ist zum einen, daß neben den gebildeten Kreisen auch die Arbeiterklasse von dem Erziehungsprojekt ausgenommen wird. Als die Klasse, die die »gesunde Basis« für die Kriegsführung bildet, muß sie auch als moralisch »gesund« dargestellt werden. Zudem ist dieses Lob wohlfeil, weil die Arbeiter kaum noch die heimatlichen Kinos füllen. Gefüllt werden die Kinos hingegen von den Frauen. Zum anderen ist daher merkwürdig, daß sie von Genencher im ganzen Text kaum erwähnt werden. Noch 1913 hatte Franz Hofer in seiner Komödie DAS ROSA PANTÖFFELCHEN einen weiblichen Wildfang gezeigt, der sich über »Knigge« lustig macht. Der Aufruf zur Erziehung von 1915 läßt die Kinogängerin in der Versenkung verschwinden. Die Frau taucht nun weder unter den Wohlerzogenen noch unter den Unmündigen auf, denen der Theaterleiter Manieren beibringen muß. Diese Lücke zeigt eine Verschiebung der Aufmerksamkeit an: vom realen weiblichen Publikum, das dem Kritiker im Kino auffällt, zum »idealen« Publikum, das den Filmen von den Produzenten eingeschrieben wird. Unter »idealem« Gesichtspunkt ist das weibliche Publikum keinem Part zuzuordnen: weder ist es mündig, noch der Erziehung bedürftig. In gut bürgerlicher Tradition wird von dem weiblichen Geschlecht vielmehr ein naturgegebenes, erziehendes Element erwartet. Als Mutter bringt die Frau den Kindern Manieren bei, als Ehefrau dem Gatten Anstand, insbesondere in sexuellen Dingen.

Dieser Anspruch an das naturhaft erziehende Wirken des weiblichen Publikums wird nicht bewußt ausgesprochen. Er ist auch in seiner Idealität als Projektion des männlichen Unbewußten zu verstehen, auf das das gesellschaftliche Verständnis und Selbstverständnis der Frauen in dem Augenblick zurückfällt, da die Filmwirtschaft das weibliche Publikum mit seinen physischen, psychischen und sozialen Bedürfnissen im Stich läßt. Nimmt man den Frauen die Mitbestimmung am Kino, die Erfahrung von Lust und Emanzipation durch die Filme, dann wird das Kino zum Privatraum, in dem ihnen als Ersatz verlorener Aktivität die Bestimmung über die Sitten bleibt, eine Disziplinierung ihrer selbst und der anderen. An die Stelle der Schaulust mag das Selbstgefühl der Kultiviertheit und die Freude des ungestörten Träumens treten. Mit ein paar Monaten Verspätung greift auch eine Autorin der *Lichtbildbühne* die von Grempe im *Kinematograph* angeprangerten Fälle amtlicher Sanktionierung des Kinobesuchs von Frauen auf. Sie nimmt sich der Kinogängerinnen ausdrücklich aus der Sicht der »Frauen-Emanzipation« an und verteidigt den Kinobesuch als die einzig mögliche Form gerade des »Weibs der unteren Stände«, an der »geistige(n) und kulturelle(n) Entwicklung der deutschen Frau« teilzuhaben. Und selbst wenn es auch mit der Bildung nicht weit her sein sollte, schreibt die Autorin am Schluß, »wenn das Kino gar nichts vollbracht hätte, als den Ärmsten der Armen, unseren schwer frohnenden Frauen, einen tröstenden Lichtstrahl in das öde Daseinsdunkel zu werfen. Wahrlich, es hätte seine Mission mehr als reichlich erfüllt.«¹⁵

Doch nahm das Publikum der Arbeiterinnen, Dienstmädchen, Angestellten wirklich in Selbstbescheidung das Licht des Kinematographen wie einen himmlischen Trost auf?

Genenchners Aufzählung der Unsitten manchen Kinopublikums beginnt zwar mit den »sauberen Herrchen«, endet aber beim »Tuscheln und Kichern«, dem Mitsummen von Melodien und schließlich der Frage der Hüte – unzweifelhaft alles »Unarten«, die den Frauen zuzutrauen sind, obwohl sie nur bei den Hüten Erwähnung finden – eine ob der notorischen Eitelkeit der Frauen verzeihliche Unart. Gennenchers Artikel enthält einen Rückblick auf das, was im Kintopp offenbar noch während des Krieges los war:

Es ist eine traurige Tatsache, daß es noch immer Kinobesitzer gibt, die dulden, daß solch saubere Herrchen beispielsweise die Vorgänge im Film durch freche, zweideutige Bemerkungen illustrieren, die Erklärungen des Rezitators durch unflätige Zwischenrufe unterbrechen, Küsse durch lautes Schmatzen markieren, Papier und andere Gegenstände gegen die Bildfläche werfen und dergleichen mehr. Derartige Gäste sollten dem Kino ruhig fernbleiben; sie kompromittieren es nur und verjagen das anständige Publikum, das es dem Theaterbesitzer oft danken würde, wenn er in solchen Fällen ohne weiteres von seinem Hausrecht Gebrauch machte. Ein Vorstadtkino ist natürlich kein Gesellschaftssaal. Als »Unterhaltungsstätte« des Volkes wird ihm der Arbeiter im blauen Kittel, der Soldat, das einfache Dienstmädchen gewiß jederzeit willkommen sein, nie und nimmer aber darf es sich zum Tummelplatz von Rowdys und zweifelhaftem Gesindel herabwürdigen, so daß sich, wie das leider in Berlin schon geschehen ist, die Polizei veranlaßt sieht, eine Razzia im Kino zu veranstalten. Solche Vorkommnisse wären eine Schmach für unsere gesamte Branche, wenn sich nicht alle anständigen Theater von derartig zweifelhaften Lokalen, die glücklicherweise nur ganz vereinzelt darstehen, entschieden losgesagt hätten.

Weit schwerer, als gegen die Rüpeleien halbwüchsiger Burschen einzuschreiten, ist es für den Theaterleiter, die kleinen Ungehörigkeiten des Durchschnittspublikums allmählich auszumerzen. Hierher gehört u.a. das Verlassen und Einnehmen der Plätze während der Vorführung. Es ist ungemein störend und rücksichtslos, wenn plötzlich mitten im Bild jemand sich von dem letzten Stuhl erhebt, sämtliche Zuschauer der ganzen Reihe zum Aufstehen zwingt und sich unter Schieben und Drängen nach dem Ausgange zwängt. Jeder kann solange warten, bis der betreffende Film oder Akt zu Ende ist, selbst wenn er einige Szenen zweimal sehen muß. Gegen diese Unsitte kann schon der Platzanweiser erziehend wirken, indem er die Besucher, die Anstalten zum Verlassen des Theaters treffen, nötigt bis Akt-schluß zu bleiben. Auch das Anbringen von Schildern an der Kasse oder im Flur ist zu empfehlen. Der Text könnte ungefähr folgendermaßen lauten:

»Um Störungen während der Vorführung zu vermeiden, werden die geehrten Gäste gebeten, den Theaterraum nur nach Schluß eines Stückes bzw. Aktes zu verlassen.« An diese Stelle gehört auch die Unsitte der lauten Unterhaltung während der Vorführungen. Bezieht sich dieselbe auf den Inhalt des Films (Ausrufe des Stau-

nens, des Beifalls, der Mißbilligung usw.), so ist sie als ein Zeichen des Interesses an der Handlung immer noch zu entschuldigen. Anders aber, wenn sich Besucher, wie man es bisweilen beobachten kann, völlig ungeniert über ihre Privatsachen unterhalten, tuscheln und kichern. Mögen auch im Kino Geräusche während der Vorstellung nicht gar so störend wirken wie im Theater, wo sie das gesprochene Wort und damit den Sinn des ganzen Stücks unverständlich machen, so lenken sie doch die Aufmerksamkeit der übrigen Zuschauer von der Handlung ab und werden daher als sehr lästig empfunden. Das Publikum äußert denn auch gewöhnlich selbst seinen Unwillen, indem es durch Zischen und Ruherufe die Störenfriede zurechtweist, die, was bei jungen blasierten Leuten häufig der Fall ist, durch ihr Benehmen nur interessant erscheinen und dartun wollen, daß sie über Kinovorstellungen erhaben sind. Der Theaterbesitzer und sein Personal müssen hiergegen einschreiten und nötigenfalls Ruhe gebieten. Auch hier dürfte das Anbringen von Plakaten (»Um Ruhe während der Vorführung wird höflich gebeten«) von Erfolg sein.

Das Mitsummen von Melodien ist selbstverständlich zu untersagen. Auch auf das Abnehmen der Hüte sollte strenger geachtet werden, und zwar nicht nur bei den Damen, sondern auch bei den Herren, unter denen es leider welche gibt, die es anscheinend besonders schick und imposant finden, wenn sie ihr Haupt bedeckt lassen. Ein Kinotheater ist keine Stehbierhalle.¹⁶

Der Schluß des Artikels verrät den Umschwung von der Bezugnahme der Filme, ihrer Produktion und Projektion auf die Wünsche des Publikums hin zur Beherrschung des Publikums durch die Filme, die ihm vorschreiben, wie sie zu rezipieren sind. Genenncher kommt auf den Sinn der Disziplinierung zu sprechen:

Die Erziehung zur Wahrung äußerer Formen ist, wie schon eingangs erwähnt, die natürliche Grundlage zu der weit wichtigeren Erziehung des Publikums zum Verständnis unserer Schöpfungen und zur seelischen Verwandtschaft mit unserer Kunst.¹⁷

Die »Wahrung äußerer Formen« impliziert die Unterdrückung der vielfältigen Äußerungen der Zuschauer und Zuschauerinnen als physischer und sozialer Personen. Sie sollen stattdessen den Anschein eines Ganzen, einer erziehbaren »Natur« bilden, in die dann die ästhetische Produktion anderer – »unserer Kunst« – formend eingreifen kann. Wird die Frau im Kino als das – die männlichen Kinogänger – versittlichende Element unterstellt, so ist sie zugleich die seelenvolle Natur, über der der Mann als Schöpfer-Regisseur steht, der sie – und damit das Publikum – nach seinem Bilde formt.

Der Kunstanspruch, der in dem Zitat anklingt, ist dabei behilflich, die geschlechtsspezifische Rollenverteilung beim Zerfall der Kino-Öffentlichkeit

in Produzenten und Rezipienten zu klären. Kunst wird von Männern gemacht und von Frauen lediglich rezipiert. (Massenkunst schaltet folgerichtig auch die Männer, die sich ihr hingeben, gleich; sie gehen in der Masse auf, die als weiblich angesehen wird.) Die Jubiläumsnummer des *Kinematograph*, zum zehnjährigen Bestehen am 13. Dezember 1916 herausgebracht, markiert diese Wende vom Kino zur ›Kunst‹. Das Heft ist den Frauen gewidmet:

Wenn wir aus Anlaß der nunmehr zehnjährigen ersprießlichen Wirksamkeit unseres Blattes die No. 520 als »Frauenheft« herausbringen, so wollen wir damit der unschätzbaren Mitarbeit der Frauen und dem felsenfesten Interesse der Frauenwelt für die Lichtspielhäuser unseren Dank darbringen [...].¹⁸

Das ist mehr als eine hübsche Geste. Die gesammelten Beiträge dieses Heftes beleuchten die Stellung der Frauen im Kino unter verschiedenen Aspekten. Sie zeigen, daß die Branche um die immense Bedeutung gerade auch der Zuschauerinnen für die Entwicklung weiß. Denn der Dank gilt nicht nur denen, die an der Herstellung der Filme in den verschiedensten Sparten mitarbeiten – ihnen widmet die Nummer einen eigenen Artikel, der einen statistischen Überblick gibt; der Dank gilt vor allem auch dem weiblichen Publikum, das »felsenfest« zum Kino stand.

Der Eröffnungsbeitrag zur Jubiläumsnummer von Emil Hartmann, »Die Frauenseele im Film«, beschreibt die revolutionäre Veränderung des frühen Kinos – von kurzen Trickstücken und dokumentarischen Streifen zum Spielfilm – als Folge des Eintritts der Frauen ins Kino. Kaum ist die Frau in der »Spuk- und Zauberwelt der technischen Gewaltsamkeiten« erschienen, so stellt Hartmann die Geschichte dar,

[...] tritt ein unumgängliches Ereignis zutage: *die Frauenseele sprengt den Rahmen!*
[...] Und kaum hatte man den unsagbaren Zauber des weiblichen Wesens zur Tür hineingelassen, als dies Wesen bereits mit selbtherrlicher Gebärde alle Macht an sich nahm und Beengung spürend, kurzerhand *den Rahmen sprengte*. Hinweg nun, holde Jugendeseele des Kinos! Hinweg Märchenstimmung und Zauberpoesie, hinweg mit den Experimenten der träumenden Techniker!¹⁹

Der Eindruck eines revolutionären Moments ist noch vorhanden, zugleich leistet seine Stilisierung ein Musterstück der Verdrängung. Die Rede konzentriert sich unvermerkt allein auf die filmischen Produkte und läßt auf diese Weise den Umstand vergessen, daß die Frau auf der Leinwand erschien und »den Rahmen sprengte«, weil vor der Leinwand die Zuschauerinnen saßen, die auf dieser ihresgleichen, ihr eigenes Leben sehen wollten. Im Ausblenden des Publikums fikionalisiert der Autor die Weiblichkeit und macht sie wieder zu

dem Rätsel Frau, dem die Männerkunst sich widmet. (Am Ende wundert er sich noch, daß die Beteiligung von Künstlerinnen am Kino so gering ist.)

Der Gedanke, daß die Zukunft des deutschen Films vom Regisseur abhängt, taucht im *Kinematograph* schon während der Kriegszeit auf. In einem Beitrag vom März 1916, »Der deutsche Film im Ausland«, heißt es beispielsweise: »Sicher ist, daß die deutsche Filmkunst da, wo sie sich auf *die deutsche Regiekunst* stützt, am ehesten beachtet wird, Aufsehen erregt und Erfolge erzielt.«²⁰

Doch erst gegen Kriegsende gewinnt dieser Gedanke Macht über die Produktionsverhältnisse. Der Regisseur wird zum Garanten einer Einheitlichkeit des Stils, die herzustellen nun der Produktion obliegt. Damit wird endgültig Abschied von der Diversität und Perspektivenvielfalt des Kurzfilmprogramms genommen. Der »neue Filmstil« hat ausschließenden Charakter. Ende Juli 1918 heißt es im *Kinematograph*: »Denn die Kinematographie kann zu einer wirklich edlen Kunstgattung nur durch *Stilisierung* emporsteigen. Durch Ausnutzung aller nur dem Film eigentümlichen Ausdrucksmittel muß ein vollständig neuer Stil gefunden werden, der als der allein richtige anzusprechen sein wird.«²¹

Den neuen Stil kennzeichnen »Logik« und »Kohärenz«, d.h. die Vermeidung von auffälligen Perspektivenwechseln und überhaupt Brüchen jeder Art. Voraussetzung für diesen Stil ist der »starke Regisseur« und die Kultivierung des langen abendfüllenden Spielfilms – weder der Kurzfilm noch die Serie sind die Form der Zukunft, sondern der »große Film«.

Für den »großen Film« tritt neben den alten Branchenzeitschriften *Kinematograph* und *Lichtbildbühne* eine neue Zeitschrift ein – ihr Name ist Programm: *Der Film*. Sie verlangt von Autor und Regisseur vor allem die Fähigkeit zur Vorausplanung: »Wir verlangen einen für den *Film* gedachten Entwurf [...] der *bis auf den Wortlaut der Zwischentitel vom Dichter ausgearbeitet* wird. [...] Dann ist da die Regie-Anweisung, der szenische Aufbau, der bis ins kleinste vorher durchdacht und festgelegt werden muß [...].«²²

Diese Anforderung hat politische Folgen. Eine Filmproduktion, die Improvisationen ausschließt, wird selbstverständlich kontrollierbarer. Aber die politische Kontrolle vermittelt sich ästhetisch. Sie nimmt die Künstler und die Gebildeten in ihren Dienst. Die Politik der Ufa ist es, der deutschen, bürgerlichen Kultur Geltung in der internationalen Massenkultur zu verschaffen – eine Vorherrschaft, die für die politische Enttäuschung des Nationalstaates entschädigen soll. Als Medium gewinnt noch einmal die Schrift Macht über die Visualität des Films, kehren als »Stile« – expressionistisch, impressionistisch – die traditionellen Künste in den Film zurück, gewinnen Autor und Regisseur Autorität gegenüber Kameramann und Schauspielern. Daher hat die Perspektive der Schauspielerin im Weimarer Kino keine Chance mehr, die filmische Erzählung zu bestimmen. Asta Nielsen mußte dies nach dem Krieg zum Beispiel in der Zusammenarbeit mit Ernst Lubitsch an RAUSCH, nach dem Stück von August Strindberg, erfahren.

Regisseure des frühen Kinos, Franz Hofer und Emerich Hanus wären zu nennen, war es nicht um Autorität zu tun. Franz Hofers Verhältnis zur Schauspielerin läßt sich eher als das eines Troubadours verstehen, der in seinen Liedern der geliebten Frau dient. Filme wie *KAMMERMUSIK* (1914), *HEIDENRÖSCHEN* (1916), aber auch Emerich Hanus' *DIE SÜHNE* (1916), *DIE LIEBE DER MARIA BONDE* (1918) entwickelten noch während des Krieges das frühe Erzählkino weiter. Die Geschichten dieser Filme, ihre Inszenierungen und Gestaltungen des filmischen Raums nehmen das narrative Interesse der Schauspielerin auf, reflektieren und vermitteln es. Doch wurden diese Regisseure gegen Ende des Kriegs marginalisiert. Künstler lösten sie ab, die den Film als Möglichkeit begriffen, ihrer Kunst ein breites Publikum zu verschaffen. Und sie nahmen die neue Technik als Reproduktion der Materialität der Kunst im industriellen Zeitalter. So konnte Lotte Eisner den Weimarer Autorenfilm zu recht als Fortsetzung deutsch-romantischer Tradition mit zeitgemäßen Mitteln sehen.

Durch seine Einordnung in die Künste gewinnt der Film die Achtung des bürgerlichen Publikums. Diese erstreckt sich jedoch nicht – bis heute nicht – über das Filmwerk hinaus auf das Kino. Dort ist – wenn auch bestenfalls unauffällig, unsichtbar, unhörbar – immer noch das alte Publikum anwesend. Gleich Kamera und Schauspielerin steht auch ihm keine Improvisation zu. Es soll im Kino nicht mehr erleben, sondern lediglich ›miterleben‹. Für die Eliminierung von Äußerungen eigener Erlebnisfähigkeit werden die Kinobesitzer zuständig erklärt. Die Repression der Erlebnisfähigkeit selbst ist Aufgabe der Regisseure. Für die Masse der Filme erwartet die Branche vom Regisseur nicht, daß er künstlerische Werke gestaltet, die den internationalen Ruf des deutschen Films begründen; es ist ausreichend, daß er ›Werke‹ schafft. Mit ihnen wird das heimische Massenpublikum dazu gebracht, eine Rezeptionshaltung zu entwickeln, die derjenigen des traditionell bürgerlichen Publikums gegenüber der Kunst gleichkommt. Diese Haltung besteht in der seelischen Erhebung über die eigene Realität und der Identifikation mit dem ›Idealen‹. Doch im Kino suchen die Massen nach wie vor Unterhaltung. Erhebung wird daher aus einer inhaltlich-moralischen Forderung zu einer der korrekten Form – jetzt nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich. Die Vorstellung eines idealen Wirkens der Frauen im Kinopublikum erfährt ihre Ergänzung, wenn nicht gar Konkretisierung durch die reale Wirkung des neuen Filmstils.

Die korrekte innere Form des Kinopublikums ist die des bürgerlichen Subjekts. Die klassische idealistische Philosophie hat das Subjekt als die allgemeine Konstitutionsform der Welt, die uns gegeben ist, in seiner Allgemeinheit bestimmt: es besteht aus den Formen der Anschauung, Raum und Zeit, Verstandeslogik und der reinen Vernunft. Diese Formen konstituieren die objektive Welt und sie wohnen jedem einzelnen Individuum inne, in jeder Wahrnehmung werden sie aktualisiert. Dieses Konstrukt des Subjekts ist eine theoretische Verallgemeinerung des bürgerlichen Individuums. Der Film macht es

möglich, diese Verallgemeinerung praktisch durchzuführen. Er kann Nutzen ziehen aus der Doppelung des Subjekts als Form einer objektiven Welt und als Form im Innern des Individuums. Mag die Masse des Kinopublikums die Welt anders wahrnehmen als das bürgerliche Individuum: Der Film kann sie mit latenter Gewalt dazu verführen, diese Form zu übernehmen.

Die bürgerlichen Kinogänger hatten in den zehner Jahren oft Schwierigkeiten, die Filme zu verstehen, weil sie ihren Formen der Anschauung, ihrer Logik und ihrer Vernunft widersprachen. Der Film des neuen einheitlichen Stils, der diese Formen verwirklicht, muß dem Stammpublikum des Kinos zuwider gewesen sein. Aber ihm blieb auf die Dauer nichts anderes, als sich über die Realität seiner Erfahrung, seiner Wünsche, seiner Phantasie zu erheben, um sich die idealen Strukturen des Films als Formen der Wahrnehmung anzueignen: die abstrakten Formen von Raum und Zeit, der Verstandeslogik und der reinen, identitätsstiftenden Vernunft. Erst dann stand ihm auch wieder die nun bürgerlich gewordene ›Welt‹ des Films offen für seinen Genuß: Es konnte sie ›mitemleben‹. In dem Artikel »Ein verkannter Regiefehler« behauptet der *Kinematograph* im Juli 1918 als die allein richtige Vorgehensweise, »daß die Aufnahmen immer vom gleichen, mit den Ereignissen logisch vereinbaren Standpunkt aus gemacht werden«. Der Autor, Victor Zwicky, erklärt die sprunghaften Perspektiven- und Szenenwechsel, die den frühen Filmen eigen waren, zum »Regiefehler« mit dem Argument, daß das »nicht nur den Fluß des Erzählens stört, sondern auch das *Mitemleben* des Zuschauers unterbindet.«²³

Der 1918 geforderte ›neue Stil‹ in Kunst und Unterhaltung ist der des schriftlich vorgeplanten Filmwerks, das unter der Regie eines mit bürgerlich-männlicher Autorität ausgestatteten Individuums realisiert wird. Mit ihm objektiviert sich die abstrakte Allgemeinheit des bürgerlichen Subjekts und reproduziert sich zugleich im Kinopublikum. In der formalen Gestaltung erlaubt der Stil individuelle Abweichungen im Sinne der künstlerischen Freiheit des Regisseurs; Abweichungen im Sinne des Publikumsinteresses hingegen beschränkt er auf den Inhalt. Als Inhalte dauern die Detektivgeschichten, die Abenteuergeschichten fort, nehmen die Geschichten der Frauen, der Liebesprobleme der ›neuen Frau‹ einen zentralen Platz in der Massenunterhaltung ein.

Anmerkungen

- 1 Elena Dagrada, *Bibliographie internationale du cinéma des premiers temps/International Bibliography of Early Cinema*, Domitor, o.O. 1995; zu Domitor vgl. Frank Kessler, »Domitor. Eine internationale Vereinigung zur Erforschung des frühen Kinos«, *KINtop 1* (1992), S. 123-126.
- 2 Anonym, »Das letzte Jahr«, *Der Kinematograph*, Nr. 472, 12. 1. 1916.
- 3 Horst Emscher, »Arbeiten und nicht Verzweifeln«, *Der Kinematograph*, Nr. 413, 25. 11. 1914. Die meisten Autoren der Branchenzeitschriften sind heute unbekannt. Über Horst Emscher weiß man, daß er mit anderem Namen Jos. Coböken hieß und Bühnenstücke schrieb (vgl. Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Verlag Robert Fischer + Uwe Wiederoither, Stuttgart 1986).
- 4 Horst Emscher, »Zensurschwierigkeit und kein Ende«, *Der Kinematograph*, Nr. 416, 16. 12. 1914.
- 5 Edgar Költsch, »Die Vorteile durch den Krieg für die Kinotheater«, *Der Kinematograph*, Nr. 407, 14. 10. 1914.
- 6 Emil Hartmann, »Die Verdeutschung der Lichtspielbühne. Ein gelehrter Kriegsirrhum«, *Der Kinematograph*, Nr. 438, 19. 5. 1915.
- 7 Malwine Rennert, »Kriegslichtspiele«, *Bild und Film*, IV (1914/15), H. 7/8, S. 139.
- 8 Vgl. Malwine Rennert, »Die Zaungäste des Lebens im Kino«, *Bild und Film*, IV (1914/15), H. 11, S. 217-218.
- 9 In vielen Beiträgen verteidigt *Der Kinematograph* entschieden die aus der Vorkriegszeit vertraute Produktion mit dem Hinweis auf den Geschmack des Publikums. Die Branche setzt ihre intime Kenntnis gegen das offizielle Bild. Man wehrt sich grundsätzlich gegen die Vorstellung, daß der Krieg ganze Genres wie den Detektivfilm, die Sensations- und Rührstücke verbiete, dagegen eine dem Ernst der Zeit angemessene Produktion verlange. Gerade die Soldaten, heißt es in dem Beitrag »Der Soldat und das Kino« (*Der Kinematograph*, Nr. 420, 15. 1. 1915), wollten keine »feldgrauen Filme« sehen, sondern die Palette des Vorkriegskinos, vor allem auch internationale Programme.
- 10 Weitere Beiträge im *Kinematograph* dazu: »Paßt das Kino in den Ernst der Zeit?« (Nr. 468, 15. 12. 1915) und »Der Kino vor, während und nach dem Kriege« von Ldst.-Leutn. Ludwig Brauner (Nr. 473, 19. 1. 1916).
- 11 P. M. Grempe, »Das Kino als Kulturbedürfnis«, *Der Kinematograph*, Nr. 453, 1. 9. 1915. Derselbe Autor hatte noch 1912 »Gegen die Frauenverblödung im Kino« geschrieben (siehe *Die Gleichheit*, 1912/1913, Nr. 5).
- 12 Ebenda.
- 13 Ebenda.
- 14 R. Genencher, »Die Erziehung des Publikums«, *Der Kinematograph*, Nr. 458, 6. 10. 1915.
- 15 Frau Laudien, »Kriegerfrauen und Kinobesuch«, *Lichtbildbühne*, 9. Jg. (1916), Nr. 1, S. 38.
- 16 R. Genencher (wie Anm. 14).
- 17 Ebenda. Kein Wunder, daß man einen Monat später im *Kinematograph* über eine Versöhnung der Branche mit dem Zensor beim Kgl. Polizeipräsidium, Karl Brunner, lesen kann, einem der ärgsten chauvinistischen Hetzer gegen das frühe Kino; vgl. »Professor Brunner über Kinoreform«, *Der Kinematograph*, Nr. 463, 10. 11. 1915.
- 18 Redaktionelle Notiz, *Der Kinematograph*, Nr. 520, 13. 12. 1916.
- 19 Emil Hartmann, »Die Frauenseele im Film«, *Der Kinematograph*, Nr. 520, 13. 12. 1916.
- 20 »Der deutsche Film im Ausland«, *Der Kinematograph*, Nr. 479, 1. 3. 1916.
- 21 »Vom Stil in der Filmdramatik«, *Der Kinematograph*, Nr. 603, 24. 7. 1918.
- 22 Dr. Meißner, Direktor der Projektions-AG »Union«, zitiert in der Umfrage »Der große Film«, *Der Film*, Nr. 44, 2. 11. 1918, S. 50.
- 23 Victor Zwicky, »Ein verkannter Regiefehler«, *Der Kinematograph*, Nr. 602, 17. 7. 1918.

Kinematograph und Alkohol

Eine Berliner Studie

Zu den Vorwürfen, die man dem Kinematographen macht, gehört auch der, daß der Bierausschank in den Kinolokalen den Alkoholkonsum vermehre. Wir wollen sehen, inwieweit dieser Vorwurf gerechtfertigt ist.

Soweit Berlin in Betracht kommt, wird in den meisten Kinos Bier ausgeschänkt. Branntweinartige Getränke sind zwar, soweit Konzession vorhanden ist, an den Buffets zu haben, werden aber niemals von den Kellnern angeboten, wie Bier oder Selters. Auch sind sie selten auf den an den Wänden hängenden Preisverzeichnissen zu bemerken. Wer sich ein paar Stunden in einem Kino aufhält, wird auch gewahr werden, daß Branntwein fast gar nicht verlangt, der Bierkonsum nur an sehr heißen Sommertagen und auch dann nur sonntags bedeutend ist. Der Besucher des Kinos ist sich eben beim Eintritt bewußt, daß er nicht hineinkommt, um etwas zu trinken oder zu verzehren, sondern hauptsächlich um zu schauen. Sich etwa unmäßig dem Alkoholkonsum hinzugeben, verbietet auch die geringe Zeit, welche der Durchschnittsbesucher im Kino zubringt. Will er dem Alkoholgenuß fröhnen, so geht er eben in das Restaurant, die Destille, wo er in diesem Genuß durch andere Reize, wie sie die Schaustellungen bieten, nicht gestört wird. Endlich sind auch die meisten Besucher der Kinos Frauen, Kinder oder Männer mit ihren Familien. Sie alle werden nicht in den Verdacht zu starken Bierkonsums gelangen.

Allerdings kostet das (recht kleine) Glas Bier im Kino nur 10 Pfg., aber die stets gleichzeitig vorhandenen alkoholfreien Getränke sind eben so billig oder sogar noch billiger, da man von ihnen für 10 Pfg. ein größeres Quantum erhält als Bier. Würde man verlangen, daß die Kinobesitzer den Bierausschank ganz aufgeben, so würden viele einwenden, daß sie ohne diesen nicht bestehen können. Die Kosten für Apparate, Bilder, Miete und Personal sind ja bedeutend genug. Dem gegenüber stehen recht kleine Eintrittspreise. Daß diese Eintrittspreise alle 1-2 Stunden bezahlt oder wiederholt werden müssen, gilt nur für den Sonntag, denn an den übrigen Tagen ist der Besuch fast überall so schwach, daß die abgelaufenen Nummern gar nicht ausgerufen werden, so daß die Besucher für ihr geringes Eintrittsgeld den ganzen Abend im Kino zubringen dürfen.

Was beim Bierausschank in manchen Kinos unangenehm auffällt, ist die Aufdringlichkeit, mit welcher die Kellner bisweilen das Bier anbieten. Gleich-

gültig, ob die genügende Zahl von Bierliebhabern oder -konsumenten vorhanden ist oder nicht, werden dem Kellner am Buffet eine Anzahl gefüllter Gläser übergeben, und nun muß er versuchen, sie an den Mann zu bringen, noch ehe der Schaum ganz vergangen ist. Kein Wunder, daß das Angebot nun mit einer Dringlichkeit geschieht, als ob das Leben davon abhängt. Für den Kinobesitzer, der ohne Bierzwang nicht auskommen zu können glaubt, bietet sich, wenigstens in Arbeitergegenden, ein Ausweg, indem er einfach die Eintrittspreise um 10 Pfg. erhöht, für diese 10 Pfg. aber jedem erwachsenen Besucher ein Glas Bier oder anderes Getränk gratis verabfolgen läßt. Dann müßte natürlich jedes weitere Animieren zum Trinken unterbleiben und weiteres Getränk nur auf Bestellung beim Kellner verabreicht werden.

Wenn wir vom ›Bierzwang‹ sprechen, so soll damit nicht ausgedrückt werden, daß die Besucher in irgendeinem Kino gezwungen werden, Bier zu trinken, wie das in jedem Restaurant, selbst in Speiselokalen durch die Bemerkung: »Speisen ohne Getränke 15 Pfg. mehr« geschieht. Wer im Kino auf die – übrigens nur in den Pausen erfolgende – Frage des Kellners: »Glas Bier gefällig?« stumm bleibt oder verneint, wird im ruhigen Anschauen der Bilder weiter nicht gestört werden.

Vermeehrt das Kino nun den Alkoholkonsum oder vermindert es ihn? Für uns besteht nicht der geringste Zweifel daran, daß es ihn beträchtlich vermindert. In Berlin bewegen sich viele Tausende, namentlich Fremde, in den Straßen, die entweder überhaupt kein augenblickliches Ziel haben oder irgendwo eine oder ein paar Stunden warten müssen, bis sie ihr Ziel erreichen können. Was fängt man nun mit dieser Zeit an, wenn man sich an den Schaufenstern satt gesehen hat oder müde ist? Vor etwa fünf Jahren gab es keinen andern Ausweg, als in ein Restaurant oder Café zu gehen und die Zeitungen zu lesen oder stumpfsinnig vor sich hin zu brüten. In diesen Lokalen ist der denkbar größte Reiz zum Alkoholkonsum vorhanden. Da ist erstens die Langeweile, welche durch das Trinken ein wenig beseitigt werden kann, dann der Kellner, der dem Gast wie ein mahnendes Ausrufungszeichen gegenübersteht, ferner die gewürzten Speisen, die ganze gewohnheitsmäßig zum Trinken einladende Umgebung usw. Das alles fällt im Kino weg, der Anreiz zum Trinken ist höchstens hie und da im Angebot des Kino-Kellners vorhanden, der aber doch nur auf einen Augenblick auftaucht und dann wieder verschwindet. Im Kino findet der Eintretende also nicht nur Unterhaltung und Belehrung, sondern auch ein Ruheplätzchen nach langer Wanderung, einen angenehmen Warteraum, eine Gelegenheit, überflüssige Zeit erfreuend und keineswegs nutzlos hinzubringen. Und wer sein Eintrittsgeld bezahlt hat, ist zu keiner weiteren Leistung während seines Aufenthalts im Kino verpflichtet.

Dazu kommt noch, daß der Bierausschank im Kino keineswegs eine Neuerung ist, die erst mit dieser Erfindung aufkam. Schon längst hat man in allen Varietés und ähnlichen Vorstellungsräumen trinken können, ja in vielen ist derselbe Trinkzwang vorhanden wie in den Restaurants. Neuerdings sind auch



die Theater dazu übergegangen, das Trinken und Rauchen zu »gestatten«, so in Berlin das Herrnfeld-Theater, die Folies Caprice und sogar das vornehme Metropol. Wir erinnern ferner daran, daß Scherl seinerzeit eine Broschüre veröffentlichte, in der er eine Reform des ganzen Theaterwesens durch eine befriedigende Lösung der Magenfrage erwartete. In der Tat ist jeder theatrale Genuß, vom Hoftheater bis zum Kino, dadurch, daß man hungrig oder durstig dasitzt, wesentlich beeinträchtigt, und mancher ist in solchem Zustande überhaupt nicht fähig, den geistigen Darbietungen zu folgen.

Es dürfte noch hierher gehören, wenn wir einige Worte über die sonstige materielle Versorgung in den Kinos hinzufügen. Außer den Getränken werden noch belegte Brötchen und Süßigkeiten angeboten, und an den Buffets gibt es Zigarren. Diese letzteren (und die stark mit Zwiebelstücken belegten Tartarbrötchen) tragen gerade nicht zur Verbesserung der Luft bei. Die Zigarre ist nun einmal den meisten Männern ein dringendes Bedürfnis, dem selbst von den staatlichen Behörden (z.B. Eisenbahnen) Rechnung getragen wird. In manchen Kinos sorgt die künstliche Ventilation hinreichend für Luftersatz, in anderen läßt sie zu wünschen übrig.

Wenn die Kinowirte dafür Sorge tragen, daß Trink- und Eßwaren von den Kellnern höchstens nur bankweise und in nicht zu langsamem Vorübergehen, nicht aber einzelnen Personen direkt angeboten werden, dann dürfte der Bierausschank im Kino zu einer Beschwerde überhaupt nicht Anlaß bieten. Schließlich dürfte es nicht ohne Belang sein, daß der Alkoholkonsum in Deutschland während der letzten Jahre nicht gestiegen, sondern nach Ausweis der Statistik gesunken ist.

Der frühe Film zwischen Bühne und Zufall

Für Eric de Kuyper, der den Weg gebahnt hat.

Die Stummfilme bieten mir etwas, das ich Kino des Zufalls nennen will. Bei manchen Aufnahmen, die nicht unbedingt dokumentarischer Natur sein müssen, kann es geschehen, daß der Apparat einen außergewöhnlichen Aspekt des Lebens einfängt, wenn er sich Menschen zuwendet, die nichts von seiner Gegenwart ahnen. So die strahlenden Kindergesichter in *DER MANN MIT DER KAMERA*, die Dziga Vertov unbemerkt filmt, während sie die Kunststücke eines Zauberers bestaunen. Zu dieser Gattung zählen auch die zufälligen Aufnahmen bei einem Autounfall, die uns das Verdeck des Fahrzeugs zeigen, die Blässe der Verletzten, das Durcheinander der Helfer. Für mich hat diese höchste Steigerung des Daseins etwas Übernatürliches. Mir scheint, dies ist eine der lebendigsten Aufgaben des Kinos. Die Stummheit fügt diesen Filmen nichts Wesentliches hinzu, im Gegenteil, man erwartet geradezu das Schreien. Doch ich zweifle, ob die Nähe und die Gegebenheiten, die für eine Tonaufnahme notwendig sind, wie auch die Komplexität der Apparatur es jemals gestatten werden, daß das Kino des Zufalls im Tonfilm erscheint.

Louis Chavance, *Revue du cinéma*, 1. Jg, Nr. 5, 15. 11. 1929

Der Zugang zum Kino der zehner und frühen zwanziger Jahre wurde nicht nur durch die chemische Zersetzung und die späte Umkopierung der Filme auf Sicherheitsmaterial erschwert, wobei man, nebenbei bemerkt, vor allem den Erzählstrang wieder herstellte, also den Einstellungen ihre ursprüngliche Anordnung gab und neue Zwischentitel setzte. Die verspätete Beschäftigung mit diesem Kino hing auch mit den Filmen selbst zusammen; um es etwas brutal auszudrücken: mit ihrem eher relativen künstlerischen Rang.

Was nun seit etwa zehn Jahren wieder aufersteht, sind nicht einfach nur Filmkopien. Eine neue Sehweise kommt zum Vorschein, genauer: ein bislang unbekannter Zuschauer, der natürlich nichts mit dem der Jahrhundertwende zu tun hat. Man kann ihn allerdings auch nicht der traditionellen *Cinéphilie* zuordnen, die die Filme melancholisch in sich hineinfrisßt. Läßt sich die gegenwärtige Begeisterung für das Kino der zehner und frühen zwanziger Jahre – also für die in der Hauptsache italienischen, skandinavischen, russischen, amerikanischen und französischen Produktionen aus der Zeit zwischen den noch

im Erfindungsprozeß befangenen Primitiven und dem »goldenen Zeitalter« des Stummfilms (1925-1929) – stattdessen als eine Suche nach dem *missing link* erklären? Verdankt sie sich der Verbohrtheit der Archivare oder antiquarischer Buchführung? Für manche nationale Produktion ist die Bilanz eher nüchtern und enttäuschend. Gemessen an dem, was in den letzten zehn Jahren wiederentdeckt wurde, könnte man leicht zu dem Schluß kommen, daß die Vorherrschaft der Amerikaner gleich in mehrfacher Hinsicht bestätigt wird: in Hinblick auf Stil, Erzählfluß, Tempo, Ankündigung der künstlerischen Entwicklungen in den darauffolgenden Jahren. Doch auf diesem Gebiet glaube ich weder an die Verbohrtheit noch an die Buchführung...

Angesichts dieser in etwa zwischen 1912/13 und 1922/23 gedrehten Filme macht sich, so scheint mir, weniger ein Schuldgefühl gegenüber der zu lange vernachlässigten Anfangszeit bemerkbar, die man nun als Leerstelle empfindet, als eine gewisse Neugierde: Hinter diesem noch jungen Interesse der Forscher und »Kinemathekare« für das Kino der zehner Jahre deutet sich meines Erachtens eine neue Zuschauerhaltung an, die auf halbem Wege zwischen kritischer *Cinéphilie* und Forschung liegt. Eine bislang unbekannte und gedanklich noch nicht erfaßte *cinéphile* Beziehung zu Filmen, deren Status in der Filmgeschichte unsicher ist. Eric de Kuyper denkt seit einigen Jahren schon über die Empfänglichkeit moderner Zuschauer für den Stummfilm nach; sein kürzlich erschienenes Buch über Alfred Machin ist ein faszinierender Beitrag zu diesem Thema.¹

Ich möchte diese Hypothesen anhand meiner eigenen (inzwischen vier Jahre andauernden) Erfahrungen als Direktor der Cinémathèque française illustrieren. Ich sah mich mit der Aufgabe konfrontiert, eine Filmsammlung zu sichern und auszubauen, wobei auf einmal völlig andere Geschmackskriterien zum Tragen kamen als die, die bis dahin mein Leben als *Cinéphil* bestimmt hatten. Die Filme, vor allem französische Produktionen, die ich begutachten sollte, hatten bis dahin weder mein Interesse noch meine Neugierde soweit geweckt, daß ich sie hätte wiedersehen oder gar entdecken wollen. Es handelte sich um »ontologisch« bourgeoise Dramen oder schwerfällige Boulevardkomödien in falschen *Art nouveau*-Kulissen, bei deren Betrachtung mir regelrecht die Augen zufielen.

Was sollte ich mit diesen Filmen anfangen? Das ist die – für manche wahrscheinlich skandalöse – Frage, die ich mir stellte. Wie eine Beziehung herstellen zu diesen massigen französischen Schauspielerinnen, deren Gesichter so weit entfernt sind von dem, was nach heutigen Vorstellungen als fotogen gilt, und die auch nicht einmal annähernd der *photogénie* entsprechen, die sich mit der avantgardistischen Moderne der zwanziger Jahre verbindet? Wie sollte ich mich in diese grob gewirkten Ehebruchsgeschichten einfühlen, die sich keineswegs mit fehlender Reife der Filmsprache erklären lassen? Welche Art von liebevollem Verhältnis könnte man zu diesen schwerblütigen Objekten entwickeln, bei denen sich keinerlei Bezug zu unserem heutigen Empfinden herstellen ließ und die dennoch aufbewahrt werden sollten, die man im Namen

einer Politik des kulturellen Erbes vor dem Vergessen retten mußte? Warum überhaupt das *Nicht-Vorzeigbare* konservieren, von Camille de Morlhon bis Luitz-Morat oder Bernard Dominique Deschamps, wo nicht einmal das billige soziologische Alibi des »Zeitzeugnisses« erhalten konnte, wollte man nicht auf jeglichen geschmacklichen Anspruch verzichten... Das sind einige der ketzerischen Fragen, die meine Empfindungen als frischgebackener Konservator zusammenfassen.

Und dennoch, im Zuge einer regelmäßigen Sichtungspraxis stellten sich mir auf einmal eine Reihe anderer Fragen. Hartnäckigkeit kann auch Früchte tragen...

Henry James hat einmal über Maupassant geschrieben: »Die beste Art der Originalität ist die am wenigsten bewußte, und die beste Art, einen Baum zu beschreiben, ist, unseren Eindrücken zu folgen.« Ich las dies, kurz nachdem ich einen Film von Roger Lion, *J'AI TUÉ* (1924, mit Sessue Hayakawa) gesehen hatte.

Mag die Bemerkung auch banal erscheinen, ganz offensichtlich hat sie etwas mit den obenstehenden Fragen zu tun. Von diesen Filmen zu sprechen, sie zu beschreiben, genauer: die Eindrücke zu beschreiben, die sie bei mir hinterlassen hatten, erschien mir als eine angemessene Methode, eine Programmarbeit vorzubereiten, was gleichzeitig auch eine Restaurierung voraussetzte. Das Sprechen – oder das Schreiben – über diese Filme ist ein entscheidender Schritt bei der Arbeit an ihrer Erhaltung.

Das Wiedererkennen einiger Drehorte – das heutige Musée Galiera ist in Roger Lions Film der Wohnsitz der Protagonisten – weckte in mir zwiespältige Empfindungen. Meine Aufmerksamkeit pendelte unaufhörlich zwischen dem Eindruck einer *Verknappung* (bei den schräg kadrierten Einstellungen auf die Häuserfassaden und den zu kurzen Schwenks, die immer schon enden, bevor man eine freie Sicht auf die Straße erhält) und dem Gefühl einer *Sättigung* (die Einstellungen, die im Hinblick auf die für die Erzählung notwendigen Informationen »zu viel« zeigen: Passanten, die sich in Schaufenstern spiegeln, eine *veduta* auf eine Straße im Hintergrund, von den Dreharbeiten »unberührtes« städtisches Leben in der Tiefe des Bildes). Dieses Schwanken meiner Filmfahrung entlehnte also, mit einer leichten Bedeutungsverschiebung, seine Begriffe – *Verknappung* und *Sättigung* – der Studie von Gilles Deleuze.² Sie entsprechen in geradezu idealer Weise den beiden Polen meines zwischen Gebanntsein und Distanz geteilten Sehens (so, wie man von einer geteilten Aufmerksamkeit spricht). Ich verlor mich einerseits in den winzigen Ereignissen des Daseins, wurde für Momente von einer *Kadenz des Lebens* (wie Pavese es so wunderbar ausdrückt) mitgerissen; auf der anderen Seite stießen die versteinerten Posen der Schauspieler mich ebenso ab wie die offensichtliche Unfähigkeit der Regisseure, eine Kamerabewegung auszuführen, die über die Szene hinausweisen könnte, oder der fehlende Mut, den von Menschen bevölkerten Bildhintergrund »einzubeziehen«.

Nachdem ich schließlich mein Schicksal als gespaltene Zuschauer-Konservator-Persönlichkeit akzeptiert hatte, fand ich mich in der Haltung der *flânerie*, wie Baudelaire sie beschrieben hat: zwischen Müdigkeit und alarmierter Aufmerksamkeit der Sinne, in einer Art Oszillation zwischen dem Dahinfließen des Traums und der Anspannung des Wachseins, zwischen den Erscheinungen – der Norm – und dem Aufscheinenden – der Ausnahme. Endlich hatte ich eine Herausforderung für mein Sehen gefunden, die belebend wirkte auf meine Mission zur Bewahrung des Erbes.

Seltsamerweise ließ sich diese Herausforderung nicht in feste Begriffe fassen. Sie bestand in der Spannung zwischen dem Akademismus der aufgeblähten Darstellung hoffnungslos veraltet wirkender dramaturgischer Mechanismen und der konkreten Einmaligkeit, die der Registrierung der Wirklichkeit innewohnt. Im Grunde handelte es sich darum, den Gegensatz, den Roland Barthes zum Abschluß seines Buchs *Mythen des Alltags* formuliert, aufzugreifen und zu »bestätigen«:

Es scheint, daß das eine Schwierigkeit der Epoche ist; es gibt für den Augenblick nur eine Wahl, und diese Wahl kann nur zwischen zwei auf gleiche Weise exzessiven Methoden erfolgen: Entweder ein für die Geschichte vollkommen durchlässiges Reales setzen und ideologisieren, oder, umgekehrt, ein letztlich undurchdringliches, nicht reduzierbares Reales setzen, und in diesem Fall poetisieren. In einem Wort: ich sehe noch keine Synthese von Ideologie und Poesie (ich verstehe unter Poesie auf eine sehr allgemeine Weise die Suche nach dem nicht entfremdbaren Sinn der Dinge). [...] wir gleiten unaufhörlich zwischen dem Objekt und seiner Entmystifizierung hin und her, unfähig, seine Totalität wiederzugeben. Wenn wir das Objekt durchdringen, befreien wir uns, aber zerstören es, und wenn wir ihm sein Gewicht belassen, achten wir es zwar, aber geben es mystifiziert wieder. [...] Und doch zeigt sich darin das, was wir suchen müssen: eine Aussöhnung des Wirklichen und der Menschen, *der Beschreibung und der Erklärung* [Herv. von mir, D.P.], des Objekts und des Wissens.³

Dies erklärt in gewisser Weise, warum ich zu diesen Filmen kein imaginäres Band knüpfen, geschweige denn neue Debatten der *Cinéphilie* in Gang setzen konnte, bei denen man Autoren und Stile vergleicht und so in die vertrauten Bahnen der Filmgeschichte zurückkehrt. Die Filme aus dieser »vernachlässigten« Periode mußten nicht vom Narrativen, sondern vom Ikonischen her betrachtet werden. Man mußte, mit anderen Worten, dieses Kino eher im Zusammenhang der *Bildenden Kunst* sehen (was schon Henri Langlois gesagt hatte, ich fand nun lediglich die Begründung dafür) und daraus Konsequenzen für die Programmierung ziehen. Eine kritische Beurteilung hätte dabei in der Schwebe zu bleiben. Wenn die Programmarbeit auch eine Möglichkeit ist, etwas zu sagen, dann ging es also darum »zu zeigen, daß das Sprechen eigent-

lich bedeutet, etwas anderes zu tun – etwas anderes, als seine Gedanken auszudrücken« (Michel Foucault). Dies war im Grunde das erste Mal, daß eine Epoche in der Filmgeschichte die Beziehung zwischen Sicherung und Programmarbeit als ein noch ungelöstes Problem erscheinen ließ. Wie soll man diese Filme außerhalb von Vorstellungen mit Musikbegleitung zeigen, die allzuoft einfach nur pompöse Schauwerte wiederbeleben? Welche Methoden gibt es, ein Kino zu präsentieren, das nicht als Autorenkino verstanden werden kann? Kann die Programmarbeit bei diesen Filme zu einer neuen Art *bildhafter Montage* führen? Bestimmte Darstellungsweisen, sowohl in Hinblick auf die Erzählung als auch auf die Gestaltung, tauchen immer wieder auf: Träume, die in eine Einstellung eingblendet werden, Verfolgungsjagden, Selbstmorde (die sehr häufig vorkommen), der Wechsel zwischen Bühnenhaftigkeit und Straßenleben... Die Programmarbeit gibt Anlaß zu Fragen, die zur Festlegung von Prioritäten bei der Restaurierung führen können. Diese Fragen sind neuartiger als es scheinen mag. Sie stimulieren ein »museografisches« Denken, das für Filmarchive charakteristisch ist. Damit beginnt ein drittes Zeitalter für die Kinematheken. Nach der Gründerzeit und nach der Errichtung eines imaginären Museums, das der Kunstgeschichte seine Periodisierung entlehnt – primitiv, klassisch, modern –, ohne sie wirklich zu hinterfragen, könnte für die Archive nun eine Epoche beginnen, in der sie ihre Sammlungen erforschen, so wie sie sind, und über ihren inneren Zusammenhang, aber auch über ihre blinden Flecken nachdenken. Dieses Unterfangen kann sich nicht allein auf die historisch-kritische Methode verlassen, um über das intellektuelle Rüstzeug zu verfügen, damit man die Sammlung *an sich* – die archivierten Filme – in eine Sammlung *für sich* umwandeln kann: Filme als Material für die Programmarbeit.⁴

(Aus dem Französischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 Vgl. Eric de Kuyper, *Alfred Machin. Cinéaste/Film-maker*, Cinémathèque Royale de Belgique, Brüssel 1995.

2 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S. 27.

3 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Suhrkamp, Frankfurt am Main ²1970, S. 151.

4 Ich habe diese Überlegungen anlässlich eines Programms von 12 Filmen für die *Giornate*

del Cinema Muto 1995 in Pordenone niedergeschrieben: 11 Filme aus den Jahren zwischen 1912 und 1927 sowie ein Dokumentarfilm, den Edgar Cozarinsky 1994 über Henri Langlois gedreht hat. Alle Filme stammen aus dem Archiv der Cinémathèque française und wurden erst kürzlich restauriert oder neu kopiert. In dieser Hinsicht sind sie auch eine Art »Momentaufnahme« der Erforschung und Aneignung einer Sammlung.

Die neue Kinemathek

Ein anderer Ort, ein anderes Publikum, eine andere Zeit

Das Nederlands Filmmuseum änderte 1992 seinen Kurs auf dem Gebiet der Programmarbeit. Man entfernte sich von Kinematheken-Programmen im engen Sinn und setzte auf ein differenzierteres Angebot. Diese neue Formel sorgte für eine größere Spannbreite, nicht nur innerhalb des Filmmuseums, sondern auch andernorts im In- und Ausland. Zur Jahresmitte 1994 erfolgte der nächste logische Schritt: die (Ko-)Produktion von Programmen fürs Fernsehen.

Inhaltliche Neugestaltung

Der Kinemathekegedanke stammt aus einer anderen Zeit und einem anderen Umfeld. Er wurde in einer Periode, in der die *Cinéphilie* etwas mit »Sammelwut« zu tun hatte, »erfunden«, und zwar an Orten wie Paris oder Brüssel, wo große Gruppen von *cinéphiles* wohnten. In Amsterdam oder den Niederlanden überhaupt gibt es dieses Phänomen kaum. In unserer Filmkultur kennt man diese »Sammelwut« nicht. Darüber hinaus gibt es in den Niederlanden zahlreiche Programmkinos, die schon seit vielen Jahren für ein breites Angebot von Werkschauen, Festivals und Retrospektiven sorgen. Das Kabelfernsehen und der wachsende Videothekenmarkt bedeuteten schließlich das Ende des herkömmlichen Kinematheken-Programms.

Das traditionelle Konzept erwies sich für das Nederlands Filmmuseum (NFM) als wenig brauchbar: Das System der zwei bis drei Vorstellungen täglich, bei dem die Titel thematischen Reihen zugeordnet sind, innerhalb derer die einzelnen Filme jeweils zweimal gezeigt werden, birgt zahlreiche Nachteile. Die Vorführung großer Filmmengen in einem stetigen Rhythmus gleicht einer Maschinerie. Die klassische Kinemathek kennzeichnet sich vornehmlich durch die Quantität des Angebots, wobei kaum noch Akzente gesetzt werden können. Die Themen gehen in der Menge der Titel regelrecht unter, die Filme folgen einander in einem starren Korsett fester Anfangszeiten, das an die Politik der Sendeplätze im Fernsehen erinnert. Darüber hinaus gab es keinerlei Verbindung zwischen Filmprogramm und Archiv, da die Sammlung des NFM für die herkömmliche Form der Programmarbeit wenig geeignet ist. Ihre Zusammenstellung ist unausgewogen und viele der großen »Klassiker« fehlen.

Für das Filmmuseum gab es also genügend Gründe, um über eine andere, kreative Form der Programmarbeit nachzudenken. Aber selbst wenn die her-

kömmliche Kinemathek aus einer anderen Zeit und einem anderen Umfeld stammt, so wird sie doch von vier wichtigen Säulen getragen, die das NFM aufrecht erhalten wollte:

1. Neubelebung der Filmgeschichte: eine Programmzusammenstellung (oft unbekannte Stummfilme, mit Musikbegleitung oder anderen Aufführungselementen vorgeführt), welche die Filme zu neuem Leben erweckt und sie einem heutigen Publikum nahebringt;

2. Projektion auf der Leinwand, die das Medium lebendig hält;

3. Anregung von Diskussionen über thematische, ästhetische oder produktionsbezogene Aspekte des Films und seiner Geschichte;

4. Profilierung des Films gegenüber den anderen – auch den neueren – Kunstformen.

In der Vergangenheit konnte die Sammlung des NFM die traditionellen Retrospektiven nicht selbst tragen. Der größte Teil der Kopien stammte aus anderen Archiven im In- und Ausland. Im Rahmen der »Neubelebung der Filmgeschichte« wurde nun der eigene Filmbestand in seiner Unausgewogenheit und mit den vielen unbekanntem Titeln zur Grundlage der neuen Programmarbeit. Der Schwerpunkt des NFM-Archivs liegt bei Filmen vom Anfang dieses Jahrhunderts, *one-reelers* und *two-reelers*, die man dem Zuschauer heute nicht mehr so ohne weiteres anbieten kann. Ein wichtiger Teil der heutigen Programmarbeit besteht darin, diese »unprogrammierbaren« Filme oder Filmfragmente aus dem Archiv doch zu zeigen. Dabei muß man immer wieder nach neuen Präsentationsformen suchen: Kompilationen, Musik- oder Theaterbegleitung, multimediale Ansätze. Dank dieser neuen Formeln produziert das NFM auf der Grundlage der eigenen Sammlung monatlich Programme mit unbekanntem (also auch: ungeliebtem) kurzen Stummfilmen, die jeweils durch ein gemeinsames Thema oder eine zentrale Idee miteinander verbunden sind. Dann wird in die »Ausstattung« (Musik, Theater) investiert, um eine Aufführung zu gestalten. Die ursprüngliche Schwäche des Filmmuseums wurde so zu einem Trumpf. Das Archiv erlaubt ein Stöbern in seinen Beständen und sorgt mit seiner enormen Reichhaltigkeit immer wieder für Überraschungen. Die Sammlung ist plötzlich die Basis für alle Aktivitäten des Filmmuseums geworden.

Die Lockerung der starren Form des Kinemathek-Schemas sorgte für ein differenzierteres Angebot mit Raum für wechselnde Programme in immer neuen Formen. Traditionelle thematische Reihen (wie Retrospektiven zu Pier Paolo Pasolini oder Satyajit Ray) stehen seither neben Festivals (wie dem *International Documentary Film Festival* oder *Africa in the Picture*), speziellen Kompilationsprogrammen (wie *Mode in Bewegung*, eine Zusammenstellung früher Modejournale, oder *Pathé Around the World*, eine Kompilation von Pathé-Filmen, die in sieben verschiedenen Ländern produziert wurden), theaterartigen Aufführungen (wie *Parsifal*, wobei der Film *PARSIFAL* [1904] mit Musik und einem Vortrag gezeigt wurde) und anderen Vorstellungen mit mu-

sikalischer Untermalung (wie dem Programm *Hollands Melodrama* mit dem Basho Ensemble, das vier Melodramen aus den zehner Jahren mit Arbeiten von vier zeitgenössischen Komponisten *live* begleitete) sowie Workshops und Foren. Die sogenannten »Spezialvorstellungen« mit Musik- oder Theaterdarbietungen müssen nun auch nicht mehr nach zwei Abenden anderen Vorführungen weichen. Diese Form der Programmarbeit bietet auch einen praktischen Vorteil: Die Investition, eine Partitur für einen Stummfilm schreiben zu lassen, die Musiker *live* im Saal spielen, wird dadurch »belohnt«, daß diese Aufführung zum Beispiel zwei Wochen lang laufen kann.

Ein neues Publikum

Durch diese Art der Programmzusammenstellung können sehr unterschiedliche Themenbereiche präsentiert werden. Dies eröffnet die Möglichkeit, immer wieder neue Zielgruppen anzusprechen, so daß das Filmmuseum nun auch weit mehr (verschiedene) Zuschauer anlockt. Das NFM arbeitet bereits seit einigen Jahren mit diesem Konzept. Es experimentiert immer wieder mit Musik- und Theaterdarbietungen, um dem heutigen Publikum den Zugang zu Stummfilmen zu ermöglichen. Ganz allgemein sucht das NFM nach Präsentationsformen, um das Phänomen Film zu bereichern und in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Das Filmmuseum will dabei auch die Grenzen dessen erweitern, was man traditionell als die Aufgabe einer Kinemathek versteht.

Die Ergebnisse der Programmarbeit sind nicht nur in den beiden Sälen des NFM zu sehen. Seit einigen Jahren gibt es Anstrengungen, vor allem den Filmvorstellungen mit Musik- und Theaterdarbietungen zu einem größeren Publikum im In- und Ausland zu verhelfen. Dies hat zur Zusammenarbeit mit verwandten Einrichtungen (*Soeterijn, Uitmarkt, Klap op de Vuurpijl*)¹ geführt. Auch das *Nederlands Film Festival* oder das *International Film Festival Rotterdam* zeigen immer wieder Vorstellungen, die aus Programmen des NFM stammen. Zudem statteten inzwischen schon acht Kinos in den Niederlanden ihre Projektionsvorrichtungen so aus, daß sie auch Archivmaterial aus dem NFM vorführen können. Darüber hinaus unterhält das NFM viele Kontakte mit ausländischen Partnern. Einige Beispiele: Im Louvre werden regelmäßig Filme aus der Amsterdamer Sammlung gezeigt, das NFM ist Koproduzent des Festivals *Il Cinema Ritrovato* in Bologna, und eine der erfolgreichsten Aufführungen des Filmmuseums (*KIND DER GROSSSTADT* des russischen Regisseurs Jevgeni Bauer, von einem 35-köpfigen Chor begleitet) war unlängst im Museum of Modern Art in New York zu sehen.

Die neue Konzeption der Kinemathek wird sowohl innerhalb als auch außerhalb des Filmmuseums umgesetzt. Qualitativ verbesserten sich die Vorstellungen in den Sälen des Filmmuseums dank der produktiven Zusammenarbeit von Archiv, Studienzentrum und Programmabteilung immer mehr. Man

profitiert nicht nur von dem jeweiligen Material und den unterschiedlichen Kompetenzen: Die Summe dieser drei Teile sorgt auch für die besondere Ausstrahlung der Arbeit des NFM auf internationaler Ebene. Der Schlüsselbegriff ist die »Neubelebung« von Filmen und Filmfragmenten, die im Rahmen der traditionellen Konzeption schlicht »unprogrammierbar« schienen, was auch zu Experimenten im Bereich der Restaurierung, der Sicherung, der Vorführung und der Forschung führte.

Um neue Zuschauergruppen erreichen zu können, stellte das NFM vor zwei Jahren Überlegungen an, den Schritt hin zur (Ko-)Produktion von Programmen zu machen. Im Rahmen der Hundertjahrfeier des Kinos trat der öffentliche Fernsehsender VPRO an das Filmmuseum mit dem Vorschlag heran, eine Reihe mit Filmen aus der Sammlung zusammenzustellen. Auch dies trug dazu bei, den Begriff der Programmarbeit neu zu definieren. Neben den Vorführungen im Haus und den Aktivitäten des Studienzentrums (der *Amsterdam Workshop*) bot die Produktion von Programmen auch für das Fernsehen die Möglichkeit, die ganze Pracht der Bestände des Archivs ins Rampenlicht zu rücken. Natürlich wenden sich Film- und Fernsehmacher schon seit langem an das NFM, wenn sie *stockshots* suchen. Dieser Schalterdienst, bei dem Flugzeuge, Boote und seltene Tiere meterweise auf Anfrage geliefert werden, unterfordert jedoch die Mitarbeiter, sowohl was ihre Kenntnis des Archivs betrifft, als auch hinsichtlich ihres eigensinnigen Blicks auf die Filmgeschichte innerhalb des Museums. Indem das NFM in der Produktion aktiv wird, kann es seine eigene Betrachtungsweise, aber auch die weniger gängigen Filme aus der Sammlung in den Vordergrund stellen und über die Präsentation in den eigenen Sälen hinaus verbreiten.

Die Aktivitäten im Bereich der Produktion haben zwei Facetten: Zum einen arbeitet das NFM inhaltlich an Projekten außer Haus mit. Ein Beispiel ist das Programm *Cinéma perdu*, eine 40-teilige Serie über die ersten dreißig Jahre der Filmgeschichte aus den Beständen des Archivs. Ein weiteres Beispiel ist *PLAYBACK*, ein Fernsehfilm des deutschen Theoretikers, Kritikers und Regisseurs Hartmut Bitomsky für den WDR über frühe *non-fiction*-Filme, der auf der Grundlage eines Workshops im NFM zum gleichen Thema entstand (Erstausstrahlung WDR 3, 17.6.1996). Auch *DE TIJDMACHINE*, ein Programm zum Thema »Hundert Jahre Bildkultur«, wäre zu nennen. Zum anderen kann das NFM auch Programme im Haus realisieren, die in ihrem (finanziellen, organisatorischen und zeitlichen) Umfang einer Filmproduktion ähneln. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Projekt *Theresienstadt: Film oder Wahrheit*, eine *multiple screen*-Vorführung im Rahmen des *Holland Festival* 1995. Ein solches Unternehmen wäre im Zusammenhang der regulären Programmarbeit des NFM nicht möglich gewesen.

Der nächste logische Schritt wird die Produktion von Projekten auf CD-ROM oder der Vertrieb von Filmen auf (CD)Video in der nahen Zukunft sein. Vor allem die CD-ROM ist ein interessantes Phänomen: Die eigensinnige

Weise, in der man auf verschlungenen Pfaden durch ein solches Programm »wandert«, weist eine Reihe auffallender Ähnlichkeiten mit der Konsultation eines Archivs auf.

Neben den erwähnten inhaltlichen Gründen spricht für die Ausdehnung der Programmaktivitäten auch die Tatsache, daß durch die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen die Filme aus dem Archiv ein größeres Publikum erreichen (*Cinéma perdu* bei VPRO wird im Durchschnitt von 150.000 Zuschauern gesehen). Der Begriff der Programmarbeit hat sich so seit einigen Jahren erheblich erweitert. Anfänglich ein traditioneller Kinemathek-Anbieter, hat sich das NFM hin zu einer breiteren und differenzierteren Programmpalette bewegt, die nicht allein Filmvorstellungen, sondern auch Workshops mit einem wissenschaftlichen Ansatz umfaßt: innerhalb und außerhalb des Museums, in den Niederlanden wie im Ausland – und seit kurzem auch im Fernsehen. Dies ist der – vorläufig – letzte Schritt auf dem Weg zu einem neuen Ort, einem neuen Publikum und einer neuen Ära, in der die Kinemathek neu gedacht wird.

(Aus dem Niederländischen von Frank Kessler)

Anmerkung

1 *Soeterijn* ist ein Veranstaltungsort im Amsterdamer Tropenmuseum, auf dem *Uitmarkt* präsentieren sich alljährlich an einem Sonntag im Herbst kulturelle Einrichtungen, Vereine usw. mit ihrem Programm für die kommende

Saison und *Klap op de Vuurpijl* ist ein von dem Jazzmusiker Willem Breuker organisiertes Kulturereignis, das immer am 28. Dezember stattfindet.



MABEL'S DRAMATIC CAREER, mit Mack Sennet, Roscoe Arbuckle (1913)

Filmverrückt oder Wie es wirklich im Kino zugeht

Kurzfilmographie zum Thema »Das Kino auf der Stummfilmleinwand«

Die folgende Filmographie zum Thema »Kino im Kino« ist das Resultat einer Recherche, die für die Cinémathèque française (Paris) durchgeführt wurde. Sie weist auf Stummfilmittel hin, die sich in Archiven in Europa und Nordamerika befinden und dort zumeist auch gesichtet werden konnten. (Die Angabe eines Archivs schließt natürlich nicht aus, daß weitere Kopien des Films vorhanden sind.) Entstanden zwischen 1901 und dem Ende der Stummfilmzeit geben sie einen kleinen Eindruck, wie sich der Gang ins Kino damals abspielte. Zu sehen sind vor allem

- der Eingang und seine Accessoires: Stellwände, Plakate, Fotos und andere Werbemittel, Kassenhäuschen, Eingangstür
- das Kinoinnere: Foyer, Büro des Direktors
- der Vorführsaal: Leinwand, Bühne, Vorhang, Piano, Sitzreihen, Logen, Wanddekoration, Lampen
- die Projektionskabine: Projektor und Accessoires, Filmband, Filmspule, elektrische Installationen
- der Film: Filmausschnitt, Zwischentitel, Vorspann und Nachspann.

Doch nicht nur die Ausstattung der Etablissements kann betrachtet werden. Interessant ist vor allem, wie sich Zuschauer und Kinopersonal unter- und miteinander verhalten, welche Gesten sich wiederholen, welche Gewohnheiten sich erkennen lassen, wie und in welchem Aufzug sie im Kino erscheinen, wie die Zuschauer auf den Film reagieren etc. (Dabei darf man natürlich nicht vergessen, daß es sich hier um gestellte Aufnahmen handelt.) Zu sehen sind in der Regel

- das Personal: Kino-Rezitorator, Pianist, Geiger oder Musiker eines kleinen Orchesters, Programmverkäufer(in), Kinodirektor, Filmvorführer, Billettverkäufer, Kartenabreißer
- die Zuschauer: zu unterscheiden nach Alter, Geschlecht, nationaler Herkunft, sozialem Rang.

Auch die Privatvorstellung eines Films wurde mit aufgenommen, um an Vorführungen nicht-kommerzieller Art zu erinnern. Ausgeschlossen wurden hingegen Bilder, die eine Filmcrew im produktionseigenen Kino beim Bewerten

von Tagesaufnahmen oder Filmtests zeigen, wie man sie in z.B. *A GIRL'S FOLLY* (Maurice Tourneur, 1917) findet. Auch auf Filme, die allein einen Kinoeingang als Werbegag einer Filmgesellschaft zeigen (z.B. *LONDRES, ENTRÉE DU CINÉMATOGAPHE* (Lumière, 1896) oder *TOTO ET SA SOEUR EN BOMBE À BRUXELLES* (Pathé, 1909), wurde verzichtet.

Die präsentierten Elemente wiederholen sich in den meisten Filmen, d.h. sie folgen in der Regel einem Muster, das von den ersten Filmen bis ans Ende der Stummfilmzeit wenig variiert: Kinoeingänge sind immer mit Plakaten geschmückt, an der Kassenbox hängen Preise aus, Bilder einer Vorstellung ohne kurzen Filmausschnitt sind kaum vorstellbar, der Filmvorführer beweist häufig seine Ungeschicklichkeit im Umgang mit der Filmspule etc. Viele Filme zeigen den Gang ins Kino aus humoristischer Sicht, alle inszenieren den Kinobesuch. Und doch können sie, mit Vorsicht betrachtet, wertvolle Informationen über die damaligen Gepflogenheiten der Branche liefern. Da immer noch viel zu wenig über den Kinobesuch in der Frühzeit bekannt ist, bleibt zu hoffen, daß diese Filmographie eventuell den Anstoß für eine weitergehende Untersuchung zum Thema liefert, die im Rahmen der Recherchen für die *Cinémathèque française* nur unzureichend durchgeführt werden konnte.¹

Anmerkung

1 Mehr zum Thema Kinopublikum im Film zwischen 1902 und 1914 findet sich in Sabine Lenk, »A la rencontre du spectateur d'avant la Guerre de 14«, *Archives*, Nr. 61/62, 1995, S. 1-11; in derselben Nummer findet sich auch ein Text von Stephen Bottomore über die Art und Weise, wie sich das Kino in frühen französischen Kurzgeschichten widerspiegelt. Bei der Suche nach Filmen haben mich viele Freunde und Bekannte unterstützt, denen ich auf diesem Wege danken möchte, vor allem

aber Jeannine Baj, Youen Bernard, Herbert Birrett, Ivo Blom, Stephen Bottomore, Roland Cosandey, Elena Dagrada, Evelyn Hampicke, Tony Fletcher, Martin Humphries, Jean-Philippe Jonchères, Claudine Kaufmann, Frank Kessler, Paul Kusters, Nathalie Leplongeon, Graham Melville, Rosemary C. Hanes, Natasha Noussinova, Jan Olssen, D. J. Turner und Ine van Dooren. Auch den genannten Archiven und ihren Mitarbeitern sei herzlich für die Unterstützung gedankt.

Legende

P	Produktion	T	Thema der das Kino betreffenden Szene, bei Kurzfilmen z.T. auch des gesamten Films
B	Drehbuch	I	Informationen zum Film
K	Kamera	A	Archiv, das über eine Kopie des Films verfügt
Ba	Bauten		
D	Darsteller		

Liste der gesehene Filme

- AL CINEMATOGRAFO: GUARDATE... MA NON TOCCATE** (? , 1912, P: Itala, D: Ernesto Vaser): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
 T: Parodie auf die zeitgenössische Behauptung, Frauen würden im Kinematographen belästigt.
 A: Nederlands Filmmuseum
- AMOUR ET SCIENCE** (? , 1912, P: Eclair, B: J. Roche, D: Emile Dehelly, Renée Sylvaire): Privatprojektion eines Films (erinnert an ein Fernsehdispositiv)
 T: Durch gestellte Bilder auf seinem Bildschirmtelefon erleidet ein Wissenschaftler einen Schock, wird aber durch eine Filmvorführung der wahren Ereignisse geheilt.
 I: Laurent Mannoni, Henri Bousquet (Hg.), *Eclair (1907-1918)*, 1895, Nr. 12, Oktober 1993, S. 111f.
 A: Nederlands Filmmuseum
- ARTHÈME OPÉRATEUR** (Dupin als Kino-Opérateur) (Ernest Servaes, 1913, P: Eclipse, K: Emile Pierre, D: Ernest Servaes): Kinoeingang, Büro des Kinodirektors, Projektionskabine, Bilder einer Kinovorstellung mit Projektion des Nachrichtenfilms »Le grand Steeple«
 T: Ein unseriöser, tollpatschiger Vorführer veranstaltet Chaos auf der Leinwand, zum Entsetzen des Publikums.
 I: »Der Filmmarkt« zum *Lichtbild-Theater*, Nr. 40/41, 11. 10. 1913
 A: Nederlands Filmmuseum
- AS OTHERS SEE US** (? , 1916, P: E.(= J. S. Edwards) & R. (= John Rounan) Jungle Film Company, D: mit den Affen Napoleon und Sally): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
 T: Äffin Sally als Kino-Rezitorator erklärt einen Film, bei dem sie selbst mitspielt.
 A: Library of Congress
- AT THE HOURS OF THREE** (Wilfred Noy, 1912, P: Clarendon Film Co., D: Dorothy Bellw): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit Projektion des Films »Our Boy Scouts«
 T: Eine Filmaufnahme beweist die Unschuld eines Angeklagten.
 I: *The Kinematograph & Lantern Weekly*, 8. 2. 1912, S. 795
 A: Nederlands Filmmuseum
- BIG MOMENTS FROM LITTLE PICTURES** (Jay A. Howe, 1924, P: Hal Roach, D: Will Rogers): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
 T: Will Rogers präsentiert dem Publikum »Remakes« berühmter Szenen aus Filmen mit Valentino, Fairbanks, Sennett und den Keystone Cops.
 A: Museum of Modern Art
- THE CAMERAMAN** (Der Kameramann) (Edward Sedgwick, 1928, P: Metro-Goldwyn-Mayer Picture, B: E. Richard Schayer, Clyde Bruckman, Len Lipton, K: Elgin Lessley, Reggie Landing, D: Buster Keaton, Marceline Day, Harry Gribbon, Harold Goodwin, Sidney Bracy): Kinoeingang, Projektionsraum, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
 T: Berufsanfänger Buster Keaton führt seine ersten Filmaufnahmen vor und deckt dabei die Schurkerei seines Nebenbuhlers auf.
 A: Cinémathèque française
- ČELOVEK S KINOAPPARATOM** (Der Mann mit der Kamera) (Dziga Vertov, 1924, B: D. Vertov, K: Michail Kaufman): Projektionskabine, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
 T: Demonstration des Kinodispositivs.
 A: Nederlands Filmmuseum
- THE COUNTRYMAN'S FIRST SIGHT OF THE ANIMATED PICTURES** (The Countryman and the Cinematograph) (Robert W. Paul, 1901): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
 T: Der Bauer hält die Bilder auf der Leinwand für Realität.
 A: National Film and Television Archive (Fragment)
- CRETINETTIAL CINEMATOGRAFO** ([Lehmann im Kinematographentheater]) (? , P: Itala, 1911, D: André Deed): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung, Projektionskabine
 T: André Deed richtet Chaos in der Vorführkabine an, was sich entsprechend auf der Leinwand auswirkt.
 I: *The Bioscope*, 9. 2. 1911, S. 40
 A: National Film and Television Archive (Fragment)

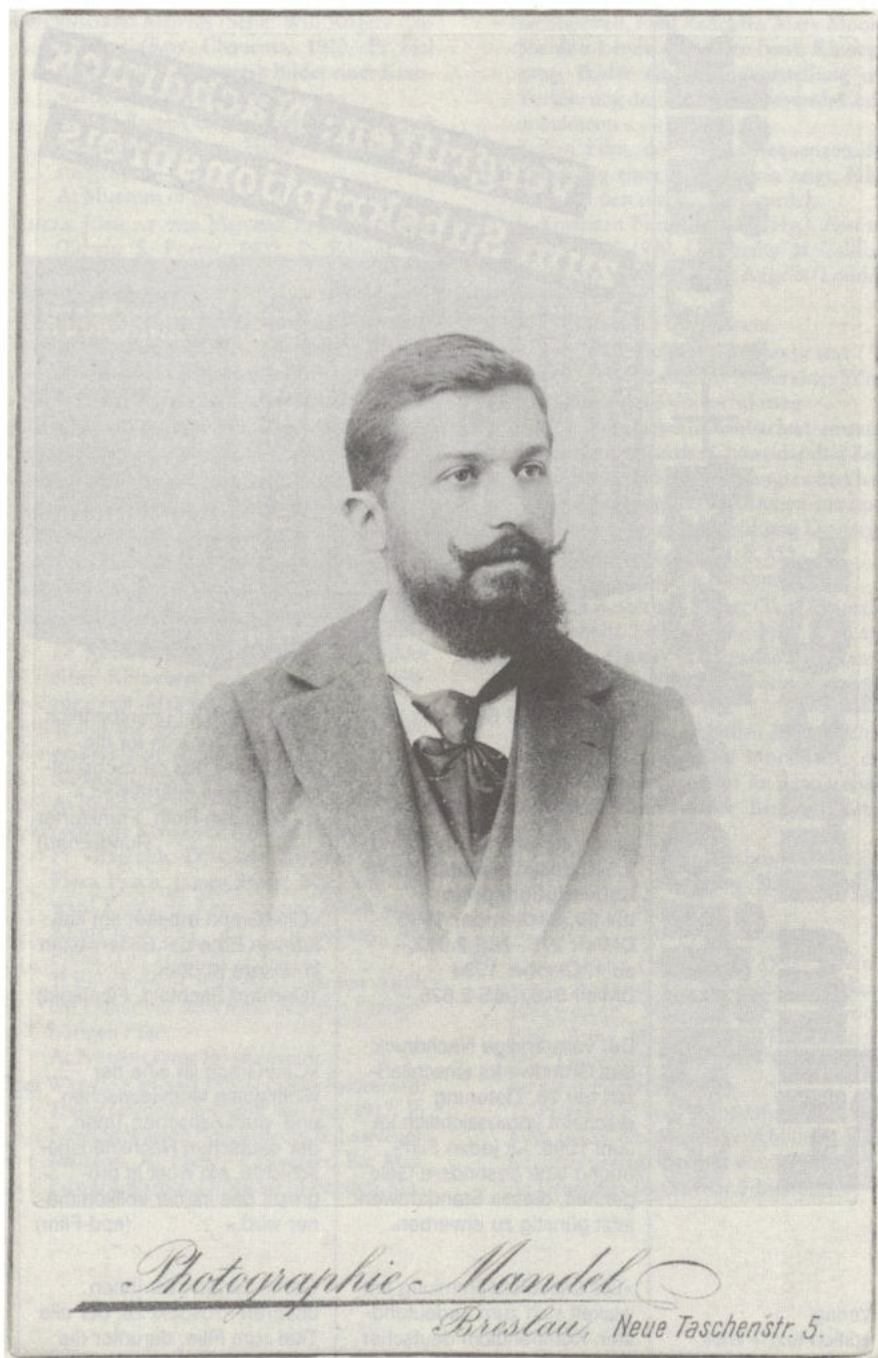
- CURSED BY CLEVERNESS (?, 1920, P: Christie Film Co./Gayety Comedies, D: Leo White, George Ovey): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
 T: Eine Kinovorführung von Bildern, die alle Aufnahmeeregeln mißachten, parodiert das Filmgeschäft.
 A: Library of Congress
- EIN NEUER APPARAT ZUR VERHÜTUNG VON KINOBRÄNDEN (?, ca. 1912): Projektionsapparat
 T: Demonstrationsfilm – zur Beruhigung des Publikums (?) – wie der Projektorkasten im Falle eines Nitrobrandes schützt.
 A: Nederlands Filmmuseum
- [L]’ERREUR TRAGIQUE (Louis Feuillade, 1913, P: Gaumont, K: Guérin, D: René Navarre, Suzanne Grandais, Bréon): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit Vorführung des Films ONÉSIME VAGABOND
 T: Eine Filmaufnahme veranlaßt einen Mann zu glauben, seine Frau sei ihm untreu gewesen.
 A: Nederlands Filmmuseum
- FALSELY ACCUSED (Billy Bitzer/Marvin Arthur, 1908, P: American Mutoscope & Biograph Company, D: David Wark Griffith, George Nichols): Bilder einer Gerichtsverhandlung mit Filmvorführung
 T: Zufällig erfolgte Filmaufnahmen beweisen die Unschuld eines Angeklagten.
 A: Museum of Modern Art
- HAROLD TEEN (Mervyn LeRoy, 1928, P: First National Pictures, B: Tom J. Geraghty, K: Ernst Haller, Ba: Robert M. Haas, D: Arthur Lake, Mary Brian, Lucian Littlefield, Alice White, Jack Duffy, Ben Hall, Jack Egan): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
 T: Der selbstinszenierte und -gedrehte Film einer Schulklasse widerspricht allen Regeln der Kunst.
 A: Library of Congress
- HER BIG NIGHT (Local Girl Makes Good) (Melville W. Brown, 1926, P: Universal Pictures, B: [Rex Taylor, Nita O’Neill], K: Arthur Todd, D: Laura La Plante, Lee Moran, Einar Hansen, ZaSu Pitts, Tully Marshall, Mack Swain): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
 T: Wegen ihrer verblüffenden Ähnlichkeit wird eine Unbekannte gebeten, für die Diva bei der Premiere ihres Film einzuspringen.
 A: UCLA Film and Television Archive
- HIS NIBS (Gregory La Cava, 1921, P: Exceptional Pictures, K: Arthur Hoerl, A. J. Stout, D: Charles Sale, Colleen Moore, Joseph Dowling, Walt Whitman): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
 T: Nachdem er die Zwischentitel entfernt hat, erzählt der Vorführer den Film auf seine Art.
 I: American Film Institute (Hg.), *Feature Films, 1921-1930*, R. R. Bowker Company, New York/London 1971, S. 354
 A: Library of Congress (Fragment)
- HOODOO ANN (Lloyd Ingraham, 1916, P: Fine Arts Film, B: Granville Warwick (= D. W. Griffith), D: Mae Marsh, Robert Harron, William H. Brown, Mildred Harris, Wilbur Higby): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
 T: Mae Marsh ist so beeindruckt vom gesehenen Film, daß sie ihn nachspielt.
 I: Paolo Cerchi Usai, Lorenzo Codelli (Hg.), *Sulla via di Hollywood 1911-1920*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 1988, S. 486/487; Anthony Slide, *Selected Film Criticism 1912-1920*, The Scarecrow Press, Metuchen (N.J.)/London 1982, S. 123f.
 A: Cinémathèque française
- JAGD AUF DICH! (Der 50.000 Marks Wettbewerbsfilm der Erdeka) (Ernst Angel, ca. 1930, P: Erdeka, B: Ernst Angel, K: Eugen Schüfftan, Kuron-Gogol, Ba: Fritz Maurischat, D: Olek Tanaroff, Hans Schweikart, Valerie Boothby, Geza L. Weisz, Otto Hartmann, Kuron-Gogol etc.): Bilder einer Kinovorstellung
 T: Ein Werbefilm für MENSCHEN AM SONNTAG von Robert Siodmak.
 A: Nederlands Filmmuseum
- KAGIRI NAKI HODÔ (Street Without End) (Mikio Naruse, 1934, P: Shôchiku, B: Tomizô Ikeda, K: Suketarô Inokai, D: Setsuko Shinobu, Akio Isono, Chiyoko Katori, Ichirô Yuki, Kô Yamanouchi, Nobuko Wakaba): Kinofoyer, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung eines amerikanischen Spielfilms
 T: Klassenunterschiede und der Kontrast zwischen östlicher und westlicher Kultur werden anhand eines Kinobesuchs deutlich.

- I: Audie E. Bock, *Mikio Naruse. Un maître du cinéma*, Edition du Festival international du film, Locarno 1983, S. 77-78
A: möchte ungenannt bleiben
- KRI KRI BALLA (? , [1915], P: Cines, K: Giovanni Grimaldi, D: Raymond Frau): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
T: Raymond Frau lebt im Kino seine Tanzwt aus.
I: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1915*, Spezialnummer von *Bianco e nero*, Band 1, 1992, S. 268
A: Nederlands Filmmuseum (Fragment)
- LÉONCE CINÉMATOGRAFISTE (Léonce as a cinematographer) (Léonce Perret, 1913, P: Gaumont, D: Léonce Perret, Suzanne Le Bret, Ernest Bourbon, Gaston Modot, Rene Poyen): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
T: Eine Illustration der Behauptungen, der Kinosaal diene als Treffpunkt für ehebrecherische Paare und Frauen würden im Dunkeln belästigt.
I: *The Gaumont Weekly*, 10. 7. 1913, S. 13
A: National Film and Television Archive
- LONESOME LUKE'S MOVIE MUDDLE (Hal Roach, 1916, P: Rolin Film Corporation, D: Harold Lloyd, Bébé Daniels): Kinoeingang, Projektionskabine, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
T: Harold Lloyd als Kinodirektor veranstaltet Chaos in seinem Etablissement.
A: Nederlands Filmmuseum
- MABEL'S DRAMATIC CAREER (George Nichols, 1913, P: Keystone, D: Mack Sennett, Roscoe Arbuckle, Mabel Normand, Ford Sterling): Kinoeingang, Projektionskabine, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
T: Mack Sennett durchlöchert mit Schüssen die Leinwand, als seine Exfreundin im Film von einem Bösewicht bedroht wird.
A: Museum of Modern Art
- MACISTE (Vincent Denizot/Luigi Romano Borgnetto unter Aufsicht von Giovanni Pastrone, 1915, P: Itala, K: Augusto Battagliotti, Giovanni Tomatis, D: Bartolomeo Pagano, Clementina Gay, Leone Papa, Amelia Chellini, Didaco Chellini): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
T: Bartolomeo Pagano geht ins Kino und sieht sich selbst als Maciste in »Cabiria«.
- I: Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1915*, Spezialnummer von *Bianco e nero*, Band 2, 1992, S. 8-10
A: Nederlands Filmmuseum
- MEST' KINEMATOGRAFIČESKOWO OPERATORA (The Cameraman's Revenge) Trickfilm (Ladislav Starevič, 1911, P: A. Kanžonkov & Co.): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
T: Ein Käfer erkennt im Film seine Frau wieder und entdeckt, daß sie ihn betrogen hat.
I: Yuri Tsivian et al. (Hg.), *Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 1989, S. 152
A: National Film and Television Archive
- MOVIE NIGHT (Lewis R. Foster, 1929, P: Hal Roach, D: Charlie Chase, Eugenia Gilbert, Spec O'Donnell, Edith Fellows, S.J. Sandford): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung
T: Charlie Chase geht mit seiner Familie ins Kino und sorgt permanent für Störungen.
A: UCLA Film and Television Archive
- LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR (Léonce Perret, 1912, P: Gaumont, K: Georges Specht, D: Léonce Perret, Suzanne Grandais, Keppens, Max Darthigny): Privatvorstellung eines Films
T: Eine Frau gewinnt ihre Gedächtnis wieder durch die Vorführung nachgestellter Aufnahmen, die ihr die schockierenden Ereignisse nochmals vor Augen führen.
I: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 46, 16. 11. 1912, S. 38-40
A: Nederlands Filmmuseum
- PAPIROS NITSA OT MOSSELPROMA (Cigarette-Girl From Mosselprom) (R+K: Yuri Želäbužski), 1924, P: Mežrabpom-Russ, B: Fedor Ozep, Alexei Faiko, B: Sergei Kozlovski, Vladimir Balliuzek, D: Igor Ilinsky, Ūlia Solnceva, Igor Ilinski, Anna Dmochovskaâ, Nikolai Tseretelli, Galina Kravčenko): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmführung
T: Ein frisch verliebter Kameramann präsentiert statt des geforderten Films über Moskau nur Aufnahmen seiner Freundin.
I: Emmanuelle Toulet, Christian Belaygue (Hg.), *CinéMémoire* (3e festival international), Paris 1993, S. 114
A: Cinémathèque de Toulouse

- THE PICTURE IDOL (? , 1912, P: Vitagraph, D: Maurice Costello, Clara Kimball Young, Mary Maurice, Charles Eldridge, James Morrison): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
T: Ein Mädchen verliebt sich im Kino in einen Filmstar.
A: Nederlands Filmmuseum
- PICTURE PALACE PICANS (William Phillip Gillingham, 1914, P: Vaudefilms, D: Sam T. Poluski, Will Poluski, Hanvair & Lee): Kinoeingang, Projektionskabine
T: Zwei frischgebackene Kinodirektoren ruinieren durch ihre Unerfahrenheit den für die Vorstellung vorgesehenen Film.
A: Nederlands Filmmuseum
- POLLY OF THE MOVIES (Scott Pembroke, 1927, P: James Ormont Productions, B: [Arthur Hoerl], K: Ted Tetzlaff, D: Gertrude Short, Jason Robards, Corliss Palmer, Stuart Holmes, Rose Dione, Jack Richardson): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
T: Eine Filmaspirantin erkennt bei der Premiere ihres ersten Films, daß sie nicht das erhoffte Talent besitzt.
I: American Film Institute (Hg.), *Feature Films, 1921-1930*, R. R. Bowker Company, New York/London 1971, S. 609
A: National Film and Television Archive
- POSTELUJ MERI PICKFORD (The Kiss of Mary Pickford) (Sergei Komarov, 1927, P: Mežrabpom-Russ, B: Sergei Komarov, Vadim Čerčenevič, K: J. [E.] Alexeiev, Ba: Sergei Koslovsky, Dimitri Kolupaiev, D: Igor Ilinski, Anâ Sudakeviča, E. Rozenstein, N. Sizova, I. Lenz, Mary Pickford, Douglas Fairbanks): Kinoeingang, Foyer, Bilder einer Kinovorstellung mit Vorführung von »The Mark of Zorro« mit Douglas Fairbanks
T: Ein junger Mann muß mit dem von seiner Freundin angehimmelten Leinwandstar konkurrieren.
I: Kristin Thompson, »Fairbanks without the Moustache: A Case For the Early Films«, in: Paolo Cerchi Usai, Lorenzo Codelli (Hg.), *Sulla via di Hollywood 1911-1920*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 1988, S.188
A: möchte nicht genannt werden
- RIEN N'EST IMPOSSIBLE À L'HOMME (Emile Cohl, 1910, P: Gaumont): gezeichnete Filmprojektion in einem Trickfilm
T: Eine bereits als »Realität« gezeigte Szene wird in der Projektion wiederholt.
I: Roland Cosandey, Carlo Montanaro, *Les Beaux-Arts mystérieux: catalogue descriptif de l'oeuvre préservée d'Emile Cohl*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 1990, S. 69-70
A: Cinémathèque Gaumont
- RUNNING A CINEMA (Zeichentrickfilm) (Serie: Memoirs of Miffy) (Dudley Buxton, 1921): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung und Filmvorführung, Kinoorchester
T: Parodie auf die Zusammenstellung eines Filmprogramms.
A: National Film and Television Archive
- SAMMY'S SCANDALOUS SCHEME (? , [1915], P: Vogue Films, D: Sammy Burns, Dot Farley, Evelyn Thatcher, Walter Rodgers, Raymond Zell): Kinoeingang
T: Kinofan Dot Farley himmelt Charlie Chaplin an, worunter Sammy Burns sehr leidet.
A: Library of Congress (Fragment)
- SHERLOCK JUNIOR (Buster Keaton/Roscoe Arbuckle, 1924, P: Buster Keaton Productions, B: Clyde Bruckman, Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell, K: Elgin Lessley, Byron Houck, Ba: Fred Gabouric, D: Buster Keaton, Kathryn McGuire, Ward Crane, Joseph Keaton, Erwin Connelly): Kinoeingang, Projektionskabine, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
T: Filmvorführer Buster Keaton wird im Traum zum Helden des von ihm vorgeführten Films.
A: Nederlands Filmmuseum
- SHOOTING STARS (Anthony Asquith/A.V. Bramble, 1928, P: British Instructional Films, B: Anthony Asquith/J.O.C. Orton, K: Karl Fischer, D: Annette Benson, Brian Aherne, Donald Calthrop, Chili Bouchier, Wally Patch): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
T: Ein betrogener Filmstar sieht sich die Premiere seines Films an, den er zusammen mit seiner Frau und deren Liebhaber drehte.
I: *The Bioscope*, 9. 2. 1928
A: National Film and Television Archive
- SHOW PEOPLE (King Vidor, 1928, P: Metro-Goldwyn-Mayer-Pictures, B: Agnes Chri-

- stine Johnston, Laurence Stallings, K: John Arnold, Ba: Cedric Gibbons, D: Marion Davies, William Haines, Dell Henderson, Paul Ralli sowie John Gilbert, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
T: Eine Schauspielerin mit dramatischen Ambitionen sieht ihren ersten Film bei der Preview-Vorstellung und hat sofort Erfolg – als Komödiantin.
A: Cinémathèque française
- A SMALL TOWN IDOL (Erle Kenton, 1921, P: Mack Sennett Productions, D: Ben Turpin, James Finlayson, Al Cooke, Phyllis Haver, Charles Murray, Dot Farley, Marie Prevost): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
T: Ben Turpin als Filmstar bei der Premiere seines Films in seiner Heimatstadt.
A: Museum of Modern Art (Fragment)
- SOULS FOR SALE (Rupert Hughes, 1923, P: Goldwyn, B: Rupert Hughes, K: John Mescall, D: Eleanor Boardman, Mae Bush, Frank Mayo, Barbara La Marr, Richard Dix sowie viele Kurzauftritte von Stars wie Charles Chaplin und Erich von Stroheim): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion mit dreisprachigem Zwischentitel
T: Ein Ex-Ehemann sieht in einem ägyptischen Kino den ersten Film seiner geschiedenen Frau.
A: Museum of Modern Art
- THE STORY THE BIOGRAPH TOLD (The Story of the Biograph; Caught By Moving Pictures) (Wallace McCutcheon, A.E. Weed, 1904, P: American Mutoscope & Biograph Company): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
T: Während der Filmvorstellung sieht die Ehefrau Bilder vom Seitensprung des neben ihr sitzenden Gatten.
I: *The American Federation of Arts* (Hg.), *Before Hollywood. Turn-of-the-Century Film from American Archives*, The American Federation of Arts, New York 1986, S. 113
A: National Film and Television Archive
- TARTÜFF (Friedrich Wilhelm Murnau, 1925, P: Ufa, B: Carl Meyer, K: Karl Freund, Ba: Robert Herlth, Walter Röhrig, D: Emil Jannings, Werner Krauß, Lil Dagover, André Mattoni, Lucie Höflich, Hermann Picha, Rosa Valetti): Privatvorstellung mit Filmvorführung
T: Die Geschichte von Tartüff als Film im Film.
A: Deutsches Institut für Filmkunde
- THIS WAY OUT (Jack White, 1923, P: Jack White Corp., D: Lige Conley, Billy Armstrong): Kinoeingang, Projektionskabine, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
T: Turbulente Szenen in einem Kinosaal.
A: Cineteca del Friuli
- THOSE AWFUL HATS (In a Moving Picture Theatre) (David Wark Griffith, 1909, P: American Mutoscope & Biograph Company, K: Gottlob W. Bitzer, D: Flora Finch, Linda Arvidson, Mack Sennett, Arthur Johnson, Florence Lawrence): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
T: Frauen, die sich weigern, ihre die Sicht versperrenden Hüte abzunehmen, werden unorthodox bestraft.
I: Eileen Bowser (Hg.), *The Biograph Bulletins 1908-1912*, Octagon Books, New York 1973, S.57
A: Museum of Modern Art
- THOSE LOVE PANGS (Charles Chaplin, 1914, P: Keystone, D: Charles Chaplin, Chester Conklin): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung ausnahmsweise ohne Filmbilder
T: Charlie Chaplin als Frauenbelästiger im Kino.
A: Bundesarchiv-Filmarchiv
- TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE (Mack Sennett, 1914, P: Keystone, B: Mack Sennett, D: Marie Dressler, Charles Chaplin, Mabel Normand, Mack Swain, Charles Parrott, Charles Bennett, Minta Durfee): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
T: Charlie Chaplin und Mabel Normand sehen einen Film, der ihre soeben vollbrachte Missetat wiedergibt.
A: National Film and Television Archive
- UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO (? , 1913, P: Cines): Kinoeingang, Kinofoyer, Büro des Kinodirektors, Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
T: Parodie der Behauptungen, der Kinosaal diene als Treffpunkt für ehebrecherische Paare.
A: Nederlands Filmmuseum

- UNCENSORED MOVIES (Serie: Will Rogers Comedies) (Roy Clements, 1923, P: Hal Roach, D: Will Rogers): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
 T: Will Rogers zeigt in einem Vortrag vor Kinopublikum, wie Filme »wirklich« entstehen.
 A: Museum of Modern Art
- UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW (Edwin S. Porter, 1902, P: Edison, D: Charles Manley): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
 T: Onkel Josh hält die Bilder auf der Leinwand für Realität, bis er sich selbst im Film erblickt und den Projektionsmechanismus entdeckt.
 I: The American Federation of Arts (Hg.), *Before Hollywood. Turn-of-the-Century Film from American Archives*, The American Federation of Arts, New York 1986, S. 65f.
 A: National Film and Television Archive
- UN IDIOT QUI SE CROIT MAX LINDER (Ein neuer Max Linder oder Augusts Größenwahn) (Roméo Bosetti, 1914, P: Pathé/Comica, D: Romeo Bosetti): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit einer Vorführung von »Max pédicure«
 T: Ein aus dem Irrenhaus Entlassener begeistert sich während eines Kinobesuchs für Max Linder, was Konsequenzen hat.
 A: Bundesarchiv-Filmarchiv
- A VITAGRAPH ROMANCE ([James Young], 1912, P: Vitagraph, D: Clara Kimball Young, Flora Finch, James Stuart Blackton, Edward Kimball): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit Vorführung des Films »The Triumph of Right«
 T: Eine Familie wird wiedervereint durch ein Plakat vor dem Kino und den dazugehörigen Film.
 A: NEDERLANDS FILMMEUSEUM
- THE WARFARE OF THE FLESH (Souls Redeemed; Transgressors) (Edward Warren, 1917, P: Edward Warren Productions, B: Lawrence Marston, K: Henry Cronjager, Ba: Mrs. Edward Warren, D: Walter Hampden, Marie Shorwell, Fred Radcliffe, Mary Moore, Sheldon Lewis, Charlotte Ives): Kinoeingang, Bilder einer Kinovorstellung mit Vorführung des Films »The Seventh Commandment«
 T: Ein Film, der die Konsequenzen der Handlung einer Zuschauerin zeigt, führt diese auf den rechten Weg zurück.
 I: American Film Institute (Hg.), *Feature Films, 1911-1920*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1988, S. 1001
 A: Nederlands Filmmuseum
- WENN DIE FILMKLEBERIN GEBUMMELT HAT (? , 1925, D: Alice Kempen): Bilder einer Filmvorstellung mit Filmvorführung
 T: Eine Filmkleberin beobachtet entsetzt auf der Leinwand das Chaos, das ihre Zerstreuung beim Montieren angerichtet hat.
 I: Verleihkatalog des Deutschen Instituts für Filmkunde und der Stiftung Deutsche Kinemathek, Nr. 1, 1986, S. 155
 A: Stiftung Deutsche Kinemathek
- WIE SICH DER KIENTOPP RÄCHT (Teil I) (Gustav Trautschold, 1912, P: Eiko-Film, D: Kitty Dewall, Gustav Trautschold, Hanns Kräly): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmprojektion
 T: Filmaufnahmen enthüllen die außerehehlichen Abenteuer eines Moralisten; ein Film, der sich über den in Kinokreisen verhassten Polizeizensor Brunner lustig macht.
 I: Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks*, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt/M. 1990, S. 59-61
 A: Stiftung Deutsche Kinemathek
- WO IST COLETTI? (Max Mack, 1913, P: Vitascopie, B: Franz von Schönthan, D: Hans Junkermann, Madge Lessing, Heinrich Peer, Anna Müller-Linke, Hans Stock, Max Laurence): Bilder einer Kinovorstellung mit Filmvorführung
 T: Projektion von Aufnahmen aus dem Film selbst, die vorher als »Abbildung der Realität« gezeigt worden waren.
 A: Deutsches Institut für Filmkunde



Constant Girel, Lumière-Operateur in Deutschland (1896)

Bereits in *KINtop 1* haben wir auf die weitgehend unbekannte Geschichte der Einführung des Mediums Film in Deutschland durch den Kölner Süßwarenhersteller Stollwerck hingewiesen. In Kürze wird dazu in unserer Schriftenreihe eine Monographie von Martin Loiperdinger mit dem Titel *Film und Schokolade – Stollwerck importiert den Cinématographe Lumière* erscheinen. Dank der Vermittlung von Michelle Aubert (Bois d'Arcy) und Jean-Claude Séguin (Lyon) sind wir in Kontakt gekommen mit Denise Böhm-Girel, der Tochter von Constant Girel – des einzigen Lumière-Operateurs, der Zeugnisse seiner Tätigkeit in Deutschland hinterlassen hat. Wir danken Madame Böhm-Girel sehr herzlich für ihre Bereitschaft, einen Beitrag über den Deutschland-Aufenthalt ihres Vaters für *KINtop* zu schreiben.

Die Redaktion

Mein Vater Constant Girel wurde 1873 in Seyssel geboren, einem kleinen Ort in der Nähe von Lyon. Gegen seinen Willen folgte er einer alten, zunftgebundenen Tradition seiner Familie und begann nach Beendigung der Schulzeit mit dem Studium der Pharmazie. Der Ehemann seiner älteren Schwester, Francis Pascal, arbeitete als Forscher in den Laboratorien der Firma Lumière, des damals größten Herstellers von Fotoartikeln in Europa. Es kam wohl durch diesen Schwager, daß Constant Girel in die Dienste Lumières trat und für eine Weile zum reisenden Kameramann wurde. Ab Anfang September 1896 war der Dreiundzwanzigjährige in mehreren Ländern Europas als Filmoperateur unterwegs, und zwar in Deutschland, in der Schweiz, in Frankreich, England und Italien. Das Jahr 1897 verbrachte er in Japan. Danach nahm er das unterbrochene Pharmaziestudium wieder auf.

Die ersten schriftlichen Zeugnisse seiner kinematographischen Tätigkeit, die heute noch im Besitz der Familie sind, stammen aus Deutschland. Es handelt sich um drei Briefe und zwei Ansichtskarten, die Constant Girel an seine Mutter geschrieben hat.

Der erste Brief, datiert vom 2. September 1896, sechs Uhr abends, kommt aus Köln, mit Briefkopf des renommierten »Hôtel Drei Könige«. Was den Verlauf seiner Reise angeht, so ist aus dem Brief zu erfahren, daß Constant

Girel am Vortag Paris in einem Schlafwagen verlassen hat. Als er morgens um acht Uhr in Köln ankommt, läßt er sich umgehend »zu den deutschen Konzessionären, den Gebrüdern Stollwerck, den Inhabern und Direktoren der größten Schokoladenfabrik der Welt« fahren. Nach einer Besichtigung der Fabrik, deren Modernität ihn in Erstaunen versetzt, bewundert Girel das Rheinufer und dreht »zwei Ansichten«. Der Mutter kündigt er seine Abfahrt nach Berlin noch für denselben Abend an. Er fährt mit dem Schlafwagen um neun Uhr ab, um tags darauf um sieben Uhr morgens in Berlin zu sein und schließlich um zwei Uhr nachmittags an seinem Ziel in Breslau einzutreffen.

Über den weiteren Verlauf seines Aufenthaltes geben zwei Ansichtskarten Auskunft, die an den Zarenbesuch in Breslau erinnern: Auf beiden Karten erwähnt Constant Girel, daß der Zar in Breslau eintreffen wird. Die erste trägt den Vermerk »Freitag morgen«; sie wurde demnach am 4. September geschrieben, ihr Eingang in Lyon ist mit dem 6. September abgestempelt. Die zweite Karte ist mit »5. September« datiert und in Lyon mit 7. September gestempelt. Auf dieser findet sich noch die Notiz: »Ansicht deutscher Kaiser und Kaiserin bei der Enthüllung des Denkmals von Wilhelm I. (5 cinemat[ographische] Ansichten)«. Vom Aufenthalt Constant Girels in Breslau zeugt außerdem ein Porträtfoto, das er im Atelier »Photographie Mandel« aufnehmen ließ.

Die nächsten Nachrichten, die wir besitzen, stehen in einem an die Mutter gerichteten Brief vom 18. September. Gemäß »festgelegter Reiseroute« war Constant Girel zwei Tage zuvor in Frankfurt angekommen. Jetzt befindet er sich wieder in Köln. Als Entschuldigung für sein säumiges Schreiben führt er Zeitmangel an; er sei wirklich sehr beschäftigt gewesen. Es hat den Anschein, als wollten die Gebrüder Stollwerck die Anwesenheit des Kameramanns aus Lyon dazu nutzen, um eine weitere Persönlichkeit von weltgeschichtlicher Bedeutung filmen zu lassen, und zwar den im Ruhestand lebenden Reichskanzler Otto von Bismarck. Um dies zu bewerkstelligen, hat Stollwerck offenbar schon mehrmals an Lumière telegraphiert. Da Constant Girel die Antwort erst für den nächsten oder den darauf folgenden Tag erwartet, hat er freie Zeit zum Schreiben und kommt noch einmal ausführlicher auf die Geschehnisse in Breslau zurück. Auf diese Weise erfahren wir, daß die Firma Stollwerck in Breslau über Repräsentanten verfügt, die den Auftrag haben, die Aufnahmen des Operateurs vorzubereiten und dafür insbesondere die erforderlichen Genehmigungen zu erwirken. Offenbar haben sie keinen Finger gerührt, worüber sich Constant Girel bei der Mutter bitter beklagt. Schließlich sah er sich dadurch in die unangenehme Lage versetzt, ganz allein zurechtkommen zu müssen, obwohl es an der nötigen Zeit mangelte und er der deutschen Sprache nicht mächtig ist. Notgedrungen hat er es riskiert, von der »Kaiser-Parade« vor dem Zaren in Görlitz auch ohne Genehmigung eine Aufnahme zu drehen. Da ihm diese eine Ansicht von dem Ereignis rückblickend zu wenig erscheint, ist er in Sorge, was wohl die Gebrüder Lumière dazu sagen werden. Natürlich erkundigt er sich in diesem Brief noch ausführlich nach den Neuigkeiten in der



Familie, und er hält es für angebracht, auch seinen Empfang beim Kölner Bürgermeister zu erwähnen. Dies sei ihm durch dessen Sohn vermittelt worden, den er in Breslau kennengelernt habe und der ihm eine große Hilfe gewesen sei, umso mehr, als er französisch spreche.

Ein weiterer Brief, über den wir verfügen, ist vom 20. September, kommt aber immer noch aus Köln. Die schlechte Nachricht steht gleich am Anfang: Bismarck hat abgesagt. Dies war Constant Girel am selben Morgen bei Stollwerck telefonisch mitgeteilt worden. Daraus folgt: »Ich werde daher morgen in die Schweiz fahren, über Basel, Bern [...] wo ich den Repräsentanten von Lumière finden muß, der die weiteren Instruktionen und Filmmaterial für mich hat.«

In Wirklichkeit reist Constant Girel aber noch nicht gleich aus Köln ab. Es gibt noch einen Brief aus Köln, der das Datum des 22. September trägt, geschrieben auf deutschem Papier mit Wasserzeichen, ohne Briefkopf eines Hotels. Er erklärt, daß er am Vortag von Lumière Post erhalten habe: Er solle seinen Aufenthalt verlängern und abwarten, ob Bismarck ihn vielleicht doch noch empfängt. Eine Depesche vom selben Tag läßt ihn hoffen, dieses Vorhaben verwirklichen zu können. (Schließlich fand es dann aber doch nicht statt). Ohne nun dem Brief Wort für Wort bis ans Ende zu folgen, erscheint es mir wichtig, die Anweisungen zu zitieren, die Constant Girel von Lumière am 20. September mit der Post erhalten hat: Es geht dabei nicht um Bismarck, sondern um die Verlängerung seines Aufenthalts in den deutschen Rheinlan-

den: »Karlsruhe, Köln usw. bis zum 25. [...] und seien Sie vom 25. bis zum 26. in Basel [...]«.

Schließlich erzählt Girel noch, was er am Vortag, das heißt am 21. September, gemacht hat. »Eine Ansicht vom Boot aus aufgenommen, das von Koblenz kommend Köln erreicht, ich oben drauf – die Ufer ziehen vorbei«, und außerdem: »Gut gelungene Tiroler Tänzerinnen«.

Nach unserem heutigen Kenntnisstand läßt sich sagen, daß diese »Ansicht vom Boot aus« eine der ersten Kamerafahrten ist. So erstaunlich es auch scheinen mag: Der Verfasser denkt gar nicht daran, dies besonders herauszustreichen. – Damit enden die Berichte meines Vaters von seinem Aufenthalt in Deutschland. Der nächste Brief, den wir besitzen, datiert vom 28. September aus Basel.

Die Korrespondenz meines Vaters aus Deutschland ist nur lückenhaft überliefert. Wir besitzen lediglich die Briefe, die er an seine Mutter gerichtet hat, und davon bei weitem nicht alle. Aus den vorhandenen Briefen geht aber hervor, daß er ihr sehr viel häufiger geschrieben hat. Zwangsläufig hat er auch Schriftverkehr mit den Gebrüdern Lumière gehabt. Außerdem wissen wir, daß er noch mit seiner Schwester korrespondierte, die ihn als Ehegattin von Francis Pascal auf dem Laufenden halten konnte über das, was in der Firma seines Arbeitgebers passierte.

Trotz der Lücken läßt sich aus den verbliebenen Briefen von Constant Girel eine Vorstellung von den Arbeitsverhältnissen eines Lumière-Operators in Deutschland gewinnen.

Zunächst einmal haben wir es mit einem Dreierverhältnis zu tun. Die drei Akteure sind: die Gebrüder Lumière, Patron und Auftraggeber von Constant Girel; Stollwerck, der Vermittler und deutsche Konzessionär Lumières; Constant Girel, der im Auftrag handelnde Angestellte Lumières.

Es tritt klar hervor, daß die Gebrüder Lumière als Patron ununterbrochen durch Briefe und sogar Telegramme auf dem Laufenden gehalten werden, und daß sie in gleicher Weise mit ihren beiden Partnern verfahren. Für die Aufstellung des Reiseprogramms existieren Direktiven aus Lyon, die sich auf äußere Ereignisse beziehen – in diesem Falle auf zwei: nämlich die Einweihung des Denkmals für Kaiser Wilhelm I. durch den Enkel und Nachfolger Wilhelm II. in Breslau am 4. September 1896 sowie den Besuch von Zar und Zarin in Breslau und Görlitz vom 5. bis 7. September. Bei der Wahl dieser Ereignisse für Filmaufnahmen durch einen eigens aus Frankreich kommenden Operateur ist zu berücksichtigen, daß das russische Herrscherpaar in Fortsetzung seiner Reise auch in Frankreich erwartet wird. Abgesehen von diesen Vorgaben verfügt der Operateur Constant Girel bei seiner Unternehmung offenbar über weiten Handlungsspielraum. Genauere Anweisungen zur Auswahl seiner Aufnahmesujets sind nicht dokumentiert. (Über die Aufnahmen in Köln zum Beispiel entscheidet Constant Girel anscheinend selbst.) Die

Durchführung der Reise folgt nicht schematisch den ursprünglichen Vorgaben. Die Gebrüder Lumière zögern keineswegs, den Zeitplan auf der Stelle umzuwerfen, wenn sich dadurch die Chance bietet, eine attraktive kinematographische Ansicht zu drehen.

Der Konzessionär läßt den Operateur zur Begrüßung die Stollwerck-Fabrik besichtigen. Die Wirkung ist durchschlagend: Der junge Franzose ist absolut überwältigt von dem großen Industriebetrieb, der sich ihm darbietet: »3000 Frauen und 1000 Männer – 100 Büroangestellte und 25 Frauen, die mit Schreibmaschinen und am Phonographen schreiben. Ich habe die ganze Fabrik besichtigt. Alles ist phantastisch und wunderbar.« Staunen nicht auch wir selbst über die Modernität dieses Unternehmens? Die Lumière-Fabrik mit ihrem eher handwerklichen, sogar familiären Betrieb scheint davon verhältnismäßig weit entfernt zu sein. Ob die Firma Stollwerck den Operateur Ansichten von ihrem Betrieb drehen ließ, ist aus der erhaltenen Korrespondenz nicht ersichtlich. Es ist jedoch durchaus denkbar, daß uns mit den fehlenden Briefen auch mögliche Hinweise darauf verlorengegangen sind. Aus dem, was uns verblieb, geht jedoch hervor, daß der Operateur noch am selben Tag von Köln weiter an seinen Arbeitsplatz nach Breslau geschickt wird. Immerhin erfahren wir dadurch, daß ihn der Konzessionär nicht persönlich dorthin begleitet, sondern daß Stollwerck über nicht genannte Mitarbeiter am Drehort verfügt. Und gerade die Klage über die nicht geleistete Vorarbeit dieser Kollegen in Breslau verrät, welche Rolle ihnen zugedacht war: bei den Behörden vor Ort die für das Drehen der Zeremonien erforderlichen Genehmigungen zu besorgen.

Als Constant Girel nach Köln zurückkehrt, ist es Stollwerck, der ihn zu Bismarck schicken will – jedoch nicht, ohne die Zustimmung der Gebrüder Lumière einzuholen. Diese sind nicht nur einverstanden, sondern bestehen sogar darauf, das Vorhaben noch weiter zu verfolgen, nachdem Bismarck bereits abgesagt hat. Der Konzessionär verfügt also nicht frei über den Operateur. Hier jedoch teilt er die Sichtweise von Lumière, nämlich das lebhafteste Interesse, eine große politische Persönlichkeit zu filmen.

Eine Einschätzung darüber, wie die Firma Stollwerck auf der menschlichen Ebene mit dem Operateur umgegangen ist, fällt schwer. Es läßt sich lediglich feststellen, daß Constant Girel immer nur von »den Stollwercks« spricht und sich in keiner Weise wertend über sie äußert.

Der Operateur hat in den uns verbliebenen Briefen nie mit Filmprojektionen zu tun – einmal abgesehen von dem Vorhaben mit Bismarck, dem offenbar eine Vorführung angeboten wurde. Man hat den Eindruck, daß ihm einzig die Rolle eines Reporters zufällt, der zu den Schauplätzen aktueller Ereignisse reist. Ständig unterwegs und stets sehr beschäftigt, ist er darauf bedacht, bei jeder sich bietenden Gelegenheit Ansichten zu drehen.

Wenn er auch klagt, seiner Familie aus Zeitmangel nicht so oft schreiben zu können wie er gerne möchte, so scheint ihm das ruhelose Leben doch zu gefallen: »Du machst Dir keine Vorstellung, was man alles lernt.« Besonders

empfänglich zeigt er sich für die Landschaften, die sich ihm auf der Reise darbieten.

Darüber hinaus zeugen seine Briefe von ausgesprochenen Gewissensbissen gegenüber seinem Patron, den Gebrüdern Lumière: Er macht sich Sorgen wegen verlorener Zeit und unnützer Ausgaben, wenn Dreharbeiten durch schlechtes Wetter verhindert werden, sowie wegen anderer Schwierigkeiten, für die er keine Verantwortung trägt, weil sie auf behördliche Schikanen zurückgehen. Hier ist hervorzuheben, wie wichtig der Kontakt zur Familie ist: Wenn es um Lumière geht, so ängstigt und beruhigt man sich gemeinsam und ist sich darüber einig, den Patron auf keinen Fall enttäuschen zu wollen.

Constant Girel gehört nicht zu einem Team, sondern arbeitet ganz für sich allein. Er scheint nicht einmal zu wissen, daß vor ihm schon andere Lumière-Operateure in Deutschland waren, und zwar gerade auch bei Stollwerck in Köln.

Ein Punkt bleibt unklar: Auf welche Weise wird sein Lebensunterhalt gesichert? So schreibt er zum Beispiel am Tag seiner Ankunft in Köln von einem Hotel aus, das sicherlich eins der besten der Stadt ist. Als er sich zum zweiten Mal in Köln aufhält, ist das anscheinend nicht der Fall.

Alle diese Überlegungen stützen sich nur auf eine sehr beschränkte Anzahl von Dokumenten. Sie haben dennoch ihren Wert, denn soweit bekannt ist, hat kein anderer Lumière-Operateur vergleichbare Aufzeichnungen aus Deutschland hinterlassen.

(Aus dem Französischen von Anja Sieber)

Arthur Melbourne-Cooper: Discussion Continued

Following Tjitte de Vries's article on the British film pioneer Arthur Melbourne-Cooper in *KINtop 3* and the contributions by John Barnes and Tony Fletcher in *KINtop 4*, we have received new comments by Frank Gray, Geoffrey Donaldson and Anthony Slide. We publish these together with Tjitte de Vries's reply to Frank Gray.

When we invited Tjitte de Vries to write on Arthur Melbourne-Cooper we wanted to create a forum for a debate. We are very thankful to all the renowned scholars who have taken the trouble to participate in this discussion. As the contributions show, the difficulty of attributing a film from the early period to a specific director raises many questions the scope of which goes far beyond the initial problem. However, as far as *KINtop* is concerned, we should like to end the debate here – without wishing to close it. We very much endorse Anthony Slide's suggestion that all parties involved get together in order to examine all the evidence and arguments under scholarly supervision. Even then the question will probably not be definitively resolved - but hardly known material, interesting discussions and challenging new riddles would certainly make such a meeting a most stimulating experience for everybody.

The Editors

Films by George Albert Smith

I would like to confirm and expand on John Barnes' criticism of the Tjitte de Vries campaign to cast Arthur Melbourne-Cooper as the author of a number of films by G. Albert Smith.

The evidence to support my believe that Smith is either the producer or director of the films known as GRANDMA'S READING GLASS (1900), THE OLD MAID'S VALENTINE (1900), AS SEEN THROUGH A TELESCOPE (1900), THE HOUSE THAT JACK BUILT (1900) and THE SICK KITTEN (1903) comes from a close analysis of the films themselves. (THE SICK KITTEN is the second version of his THE LITTLE DOCTOR (1901).) This work was conducted by studying the prints held by the National Film and Television Archive (NFTVA). As Curator of the South East Film and Video Archive (England) and as an early film historian, I am very confident with these attributions.

There are a number of recurring characteristics which are found in Smith's films from 1897-1903. The essential link is the use of the same >cast<. In the period in question, he frequently employs the actors Tom Green, Laura Bayley, Eva Bayley, and the same boy, girl and tabby cat. The accompanying >Identification Chart< links known films by Smith to the >disputed< films by Smith and acts as a summary of my findings.

Tom Green, the Sussex comic, is Smith's leading actor in this period. He is found in HANGING OUT THE CLOTHES; or, MASTER, MISTRESS AND MAID (1897), COMIC FACES - OLD MAN DRINKING A GLASS OF BEER (1898), GRANDMA THREADING HER NEEDLE (1900), LET ME DREAM AGAIN (1900), A QUICK SHAVE AND BRUSH-UP (1900) and THE TWO OLD SPORTS (1900). It is very likely that he plays the >Professor< in AS SEEN THROUGH A TELESCOPE and I also believe that he provides the face viewed in close-up in GRANDMA'S READING GLASS.

Laura Eugenia Bayley married G. Albert Smith in Ramsgate in 1888. She features in many films made by her husband. These include HANGING OUT THE CLOTHES; or, MASTER, MISTRESS AND MAID (1897), SANTA CLAUS (1898), AS SEEN THROUGH A TELESCOPE, LET ME DREAM AGAIN, WEDDING CEREMONY IN A CHURCH (c. 1900) and MARY JANE'S MISHAP; or, DON'T PLAY WITH THE PARAFFIN (1903). They would appear together in THE KISS IN THE TUNNEL (1899) and he is probably her partner in AS SEEN THROUGH A TELESCOPE.

The actress named as Eva Bayley appears in THE OLD MAID'S VALENTINE, SCANDAL OVER THE TEACUPS (1900) and WEDDING CEREMONY IN A CHURCH. The family resemblance to Laura Bayley is indisputable. They were probably sisters and appear together in WEDDING CEREMONY IN A CHURCH.

The little boy in SANTA CLAUS, with his distinctive high forehead, appears in GRANDMA'S READING GLASS and THE HOUSE THAT JACK BUILT. The little girl in SANTA CLAUS reappears in THE HOUSE THAT JACK BUILT, and, I believe, in THE SICK KITTEN. The same mature tabby cat, wearing a ribbon collar, features in GRANDMA'S READING GLASS, THE OLD MAID'S VALENTINE, GRANDMA THREADING HER NEEDLE and THE SICK KITTEN.

John Barnes has also found that the placing and size of the circular matte is the same in GRANDMA'S READING GLASS and AS SEEN THROUGH A TELESCOPE. This is also the case in Smith's film SPIDERS ON A WEB (1900). He has also identified correctly the location of AS SEEN THROUGH A TELESCOPE as that of Furze Hill in Hove.

The NFTVA's print of GRANDMA'S READING GLASS must be by G. A. Smith. The presence of the boy, the cat and probably Tom Green and the use of the distinctive matte provides the conclusive evidence. Close examination of the film reveals that Smith's 'Grandma' is a composite figure. Study of the facial features shows that two different individuals were filmed. The medium shot presents a woman, perhaps in her thirties, appearing in profile wearing a bonnet, wig and spectacles. She has some of the qualities of the wife in LET ME DREAM AGAIN. She could also be Laura Bayley. Proper identification is hampered by the fact that the position of the figure does not provide a clear view of her face. But she is too mature to be the twelve-year-old Bertha Cooper, as identified by Audrey Wadowska. The close-up is of a face, covered in make-up, which possesses the recognisable features of Tom Green. This is clear when the film is compared with LET ME DREAM AGAIN. It is possible that Smith chose to mask the identity of the woman in the master medium shot so that he could make dramatic use of the plastic and magnetic features of Tom Green. The innovatory use of point-of-view in GRANDMA'S READING GLASS is also consistent with its deployment in his AS SEEN THROUGH A TELESCOPE. Both works are excellent examples of Smith's development of the art of film editing in 1900.

Melbourne-Cooper may have made his own versions of the 'contested' films and I suggest that this should now be explored. But it is time that Mr. de Vries began to celebrate the uncontroversial achievements of Arthur Melbourne-Cooper and stopped this crude and unscholarly attempt to rewrite history. Proper study of the films GRANDMA'S READING GLASS, THE OLD MAID'S VALENTINE, AS SEEN THROUGH A TELESCOPE, THE HOUSE THAT JACK BUILT and THE SICK KITTEN, all held by the NFTVA, confirms the veracity of the NFTVA's identification of G.A. Smith as the author of this work.

Can I also add that in his unpublished letter to *The Times*, 7 October, 1993, de Vries states that STOP THIEF! (1901) is by Melbourne-Cooper and not by James Williamson (*Alpha Tidings*, Vol. 1, No. 2, 1993, p. 3). This is impossible because its second shot features Williamson's two sons - Stuart and Tom - and it uses the same row of terraced cottages found in Williamson's THE SOLDIER RETURNS (1902).

Films by G. A. Smith: Identification Chart

titles with asterisk = named as work by A. Melbourne-Cooper

Titles	Characteristics
HANGING OUT THE CLOTHES; or, MASTER, MISTRESS AND MAID (1897)	Tom Green, Laura Bayley
SANTA CLAUS (1898)	Laura Bayley, the Boy, the Girl
COMIC FACES – OLD MAN DRINKING A GLASS OF BEER (1898)	Tom Green
THE KISS IN THE TUNNEL (1899)	Laura Bayley
* GRANDMA'S READING GLASS (1900)	Tom Green, the Boy, the Cat, the Circular Matte
* THE OLD MAID'S VALENTINE (1900)	Eva Bayley, the Cat
* AS SEEN THROUGH A TELESCOPE (1900)	Tom Green, Laura Bayley, the Circular Matte
* THE HOUSE THAT JACK BUILT (1900)	the Boy, the Girl
* THE SICK KITTEN (1901/03)	the Girl, the Cat
GRANDMA THREADING HER NEEDLE (1900)	Tom Green, the Cat
LET ME DREAM AGAIN (1900)	Tom Green, Laura Bayley
A QUICK SHAVE AND BRUSH-UP (1900)	Tom Green
THE TWO OLD SPORTS (1900)	Tom Green
SCANDAL OVER THE TEACUPS (1900)	Eva Bayley
SPIDERS ON A WEB (1900)	the Circular Matte
WEDDING CEREMONY IN A CHURCH (c.1900)	Laura Bayley, Eva Bayley

House Of Cards

I expected much when the editors of *KINtop* sent me Mr. Frank Gray's article, asking me to comment on it. Finally, from someone of the same place where G. A. Smith lived and worked, a serious analysis of my Arthur Melbourne-Cooper article, showing me the flaws and mistakes, which everyone can make, such as that of Bertha Cooper's age which should be 23 instead of 12 years¹.

Mr. Gray presents an impressive construction of comparisons of persons acting in the GRANDMA'S READING GLASS group of films with other films, credited to Smith. Going through his list, the only key between the two groups² can be found in SANTA CLAUS. We all agree that this was made by Smith. In *Pioneers of the British Film*, John Barnes gives four pages of frame illustrations from SANTA CLAUS. However, the children are filmed in a long shot so that they are only very small figures. Is the boy really the same as Bert Massey in GRANDMA'S READING GLASS? If we take Mr. Gray's word for it that the »distinctive high forehead« belongs to one and the same boy, his construction becomes an interesting outline for further studies, but if we look at all the material collected by Melbourne-Cooper's daughter Audrey Wadowska, then Mr. Gray's scheme becomes a house of cards.

1. Melbourne-Cooper himself remembered the story outline of GRANDMA'S READING GLASS and this even more completely than that of the copy discovered later in Denmark.
2. John Grisdale,³ in his manuscript »Portrait in Celluloid«, describes the film and qualifies it as »unique in the sense that it introduced a new technique of filming«.
3. In a letter, Mrs. Ursula Messenger, younger daughter of A. M.-C., clearly remembers her father regularly talking about this film as an achievement.
4. A recorded interview with Arthur Massey confirms that his brother Ralph and sister Mary played in the GRANDMA'S READING GLASS group of films.
5. Mr. Gordon Fisher identified for Mrs Audrey Wadowska the children in these films and presented her with photographs of Bert Massey.
6. Bert Massey's friend Reginald Shirtcliffe identified the Massey children on the film stills.
7. When Sadoul and Rachael Low visited Smith, he did not recall a thing about GRANDMA'S READING GLASS.
8. Brighton film-collector Graham Head presented to me four frames from Smith's negative of GRANDMA'S READING GLASS, but the eye in Smith's close-up has nothing to do with the original film.

9. GRANDMA'S READING GLASS cannot be found in Smith's cash-book, which – I completely agree with John Barnes – gives a wealth of information about his activities.
10. A family photograph of the Barnes children shows toddler George Barnes as the spitting image of the boy in THE LITTLE DOCTOR.
11. Research based on population census returns by local St. Albans historian Christopher Wilkinson confirms the ages of several children, who were next-door neighbours, in the films.
12. GRANDMA'S READING GLASS appears first in Warwick catalogues, but only since 1903 in the G.A.S. lists in the Urban Trading Company catalogues. Georges Sadoul's mistake in crediting this group of films is so obvious.

Audrey Wadowska was so convinced that her father made GRANDMA'S READING GLASS that, since 1956, she never stopped reminding BFI- and NFA-officials. However, are we talking about the same film? In 1991, an exhibition in Hove was dedicated to »Early Film Makers of the South Coast« for which a booklet was published. In it we find a still said to be from GRANDMA'S READING GLASS, but this photograph is from a completely different film. My copy of the booklet contains an inserted »Erratum« that acknowledgement is due to the National Film Archive, British Film Institute for the supply of stills and films. No erratum about this film still, which is obviously from GRANDMA THREADING HER NEEDLE.

I hoped to learn from Mr. Gray more about Smith, who as far as my files show was either commissioned or employed by Charles Urban. Smith, involved in film making from 1897, actually did not make many more films after 1899, as his cash-book shows. Graham Head confirmed this to me in one of his letters. Is it very likely that someone like Melbourne-Cooper, involved in film making since 1892, independently since 1896 with his own companies, would clone films from Smith? In interviews at the time, Smith declares that the actual taking of films is not very special. To Melbourne-Cooper, however, it was very important, so much so that he was one of the first in the world to specialize in it.

I would have liked to see frame blow-ups of the two children in SANTA CLAUS and original photographs of them. The same goes for Tom Green. Green, »the Sussex comic, is Smith's leading actor in this period«, writes Mr. Gray, but after 1898 one cannot find listing of any more payment to Tom Green for film making in Smith's cash-book. Is Tom Green the same as in GRANDMA THREADING HER NEEDLE? But the rather bulging eye of this female impersonator does not look at all like the wrinkled eye in the close-up of GRANDMA'S READING GLASS, which is the eye of AMC's mother. I would like to see a photograph of Tom Green as a professional comedy actor⁴. Mr. Gray's construction, I am afraid, is based on too much conjecture and not enough facts. Even these facts summon more questions than answers.

From the beginning, the moving pictures, like any other branch of entertainment, were subject to mythology (in order to enhance patronage). I think it would do film history no harm if it were rewritten when new facts and insights come to light. I would really appreciate discussing this with Mr. Gray, with John Barnes (whom I admire very much for the enormous wealth of information in his books, though I completely disagree with his supposition of the *Paul-Acres camera*) or with anybody else.

Notes

1 Population census of 1891 shows her age as 14.

2 I set aside *AS SEEN THROUGH THE TELESCOPE*, which is definitely another film than Cooper's *WHAT THE FARMER SAW*, as John Barnes convincingly demonstrated.

3 Because of my misunderstanding of the pronunciation of this name I wrote »Grisedale« before. The correct spelling is without the »e«.

4 Smith's cash-book presents even more confusion with an entry on August 22 (1900): »Fee Eva Bayley »Valentine« £ 1/1/-«. Dennis

Gifford, however, in his second edition of »The British Film Catalogue 1895-1985« credits »THE OLD MAID'S VALENTINE also THE VALENTINE« to Smith and the part to »Tom Green...Spinster«. Is this really the same Tom Green as in *GRANDMA THREADING HER NEEDLE*? (Green is not mentioned in these films in the first edition of Gifford's book.) Nevertheless, I am certain that Melbourne-Cooper made his own VALENTINE version, which is confirmed by the use of the same back drop as in *GRANDMA'S READING GLASS*.

GEOFFREY N. DONALDSON

Response to Tjitte de Vries' Article on Arthur Melbourne-Cooper

In *KINtop* No. 3, I read with pleasure the article »Arthur Melbourne-Cooper, Film Pioneer Wronged by Film History« written by Tjitte de Vries, and, in *KINtop* No. 4, Tjitte's response to a somewhat petulant letter from John Barnes and an encouraging, sympathetic letter from Tony Fletcher. If, as I hope, the discussion concerning the activities of Arthur Melbourne-Cooper is still open (and not, according to the BFI, »closed«), I should like to participate in it for personal reasons and also in my capacity as a Dutch film historian.

My personal reasons are that:

- way back in 1972 I met Audrey Wadowska and thereafter visited her a number of times in London and St. Albans, and even had the pleasure of receiving her in my flat in Rotterdam; and that

- it was I who introduced my good friend Tjitte de Vries to Audrey.

First of all, let me state that I do not know (nor do I really care) who made *GRANDMA'S READING GLASS*. There are so many other films made in the earliest days, here, there and everywhere, of which the paternity is unknown and probably never will be known. However, I feel that Audrey Wadowska's claim that the film was made by her father deserves serious consideration.

One thing is certain. It is thanks to Audrey's research that the making of this controversial film can be accurately dated to shortly after July 4th, 1900, because Audrey managed to locate in a London newspaper of that date, *Daily Express*, the advertisement for Bovril that the film's little boy looks at through grandmother's reading glass. No-one at the BFI had discovered or even looked for this – but it seems that the employees of the BFI are always willing to let the donkey's work be done by outsiders.

Audrey was an adorable lady. Nevertheless, she had the knack of treading on people's toes, particularly the tender toes of some of the BFI's authorities. The BFI brushed aside what the people there called »unsubstantiated claims«. As far as I can recall, Audrey never made any unsubstantiated claims. When reading synopses in old catalogues she would now and then say: »This sounds as if it could be one of the films my father has told me about.« Thereafter she would try to find out if it had been made in the neighbourhood of St. Albans. If illustrations were available she would go in search of the exact locations and attempt to trace the whereabouts of people who may have worked in or on that film. It was only after she had found some documentary proof that she would say: »Yes, I am convinced that this film was made by my father.«

Coming back to the question of the paternity of *GRANDMA'S READING GLASS*, I know that, in support of her and her father's claim that the film was made by Melbourne-Cooper, Audrey Wadowska brought forward a great deal of documentation and evidence ... completely ignored by the BFI people. Now I should like to hear from the BFI what documentation and evidence has been presented by the BFI – other than the completely unsubstantiated statement by the, not always completely reliable, French film historian Georges Sadoul – that *GRANDMA'S READING GLASS* must have been made by George Albert Smith.

I have seen a photocopy of a letter signed in April 1995 by two employees of the BFI, Jane Hockings and Luke McKernan, wherein Arthur Melbourne-Cooper is described as »a jobbing cameraman« and wherein it is grudgingly admitted that he made at least seven films between 1899 and 1912 (films now held by the NFTVA). During the recent *Giornate del Cinema Muto* in Pordenone, one of those films was shown, on Tuesday, 17th october, as part of the non-fiction programme, namely *AN EMPIRE'S MONEY MAKER*. The six-line programme note, which it took no less than three employees of the BFI, Elaine Barrows, Luke McKernan and James Patterson, to compose, reads as follows:

«Making coins at the Royal Mint. Arthur Melbourne-Cooper began his career in films working for Birt Acres about 1900. He later founded the Alpha Trading Company, where he first specialized in model animation but by 1910 was mostly filming industrials.»

If, as the BFI people concede, Arthur Melbourne-Cooper had his own production company from approximately 1904 up to about 1910, it seems to me that, as film-making was Melbourne-Cooper's way of earning a living for himself and his family, in those seven years he must have made far more than the seven for which the BFI gives him credit. I can bring forward documentary proof concerning at least one other film produced by Melbourne-Cooper.

But now, let me go back to 1972 and my very first contact with his daughter, Audrey Wadowska.

Audrey had sent to the Nederlands Filmmuseum in Amsterdam some material relating to a Dutchman who for some years had worked as cameraman and occasional actor for Melbourne-Cooper in St. Albans, and had asked for some information. From the NFM – as was usual at that time – Audrey received no reply. I was then corresponding regularly with the young Anthony Slide – now in the U.S.A. and the author of many valuable reference books. As Tony was a good friend of Audrey, he suggested that I should get in touch with her.

During our first meeting, Audrey asked me if I would be willing to write a booklet about her father's pioneering work. I replied that I was too busy with my own research concerning Dutch silent films, but I added that I knew someone in Holland who possibly could help her, namely Tjitte de Vries.

The Dutchman who worked for Arthur Melbourne-Cooper from about 1904 to 1908 was Franz Anton Nöggerath jr (1880-1947). His father, Franz Anton Nöggerath sr, although born in Germany, was a pioneer of film exhibition, distribution and production in the Netherlands. He was the owner of the music-hall ›Flora‹ in Amsterdam, in which from 1896 onwards films were an integral part of the program. A year or two later he started producing films, mostly non-fiction but also, in a tiny studio built on the roof of ›Flora‹, some fiction items, including a faked film about the Boer War. In some of his fiction films the players were German actors and actresses who were appearing on the stage of ›Flora‹. One of them was Gerhard Dammann. ›Flora‹ was destroyed by a fire in 1902, but re-built and re-opened the following year.

Father Nöggerath decided that his eldest son should go to England in order to learn how to make films. In December 1897 the young man was sent to London as an apprentice to the McGuire & Baucus Company, then managed by Charles Urban, who, in 1898, reorganized this firm and renamed it the Warwick Trading Company. The apprenticeship was easily arranged because Nöggerath sr was the Dutch agent for that company's films.

According to autobiographical notes published by Franz Anton Nöggerath jr in 1918, his mentors were Cecil Hepworth and, especially, the camera-

man Joe Rosenthal. He asserted that his very first work as cameraman was for some (discarded) filmed scenes to be inserted in the stage play ›Hearts Are Trumps‹ that was presented at the Drury Lane Theatre in September 1899.

In 1900 he married an English girl, Eleanor Fox, who, as actress, used the professional name ›Nellie Hope‹. All five of their children were born in England. The fourth, a daughter called Amanda, was born in St. Albans.

I do not know how or exactly when Franz Anton Nöggerath met Arthur Melbourne-Cooper, but I do know that Nöggerath acted in the Alpha production *THE MOTOR VALET* (1905) and that little Amanda – born in 1906 – appeared in *NOAH'S ARK* (1909).

In 1906, Melbourne-Cooper sent Nöggerath to Norway to film the festivities in connection with the coronation of King Haakon. An advertisement, placed by the Alpha Trading Company in the German magazine *Der Artist* on 24th June 1906 offered this documentary film to German exhibitors.

During his trip to Scandinavia, Nöggerath photographed at least two more documentaries for Alpha, namely *A TRIP FROM MOLDE TO RAMSDALSHORN* and *A PANORAMA OF KRISTIANSUND*.

In my archive I have photographic reproductions of a number of postcards sent by Nöggerath to the Melbourne-Cooper family from Norway, Denmark and Germany, made for me by Audrey Wadowska's husband, Jan.

To round off my story of Nöggerath's connection with Melbourne-Cooper, I add that, when his father died in 1908, the son returned to Holland in order to help his step-mother run ›Flora‹. In 1911 he opened a small film studio in Sloten, on the outskirts of Amsterdam, where, between that year and 1913, he produced a number of fiction films, all of which must now – alas – be considered as ›missing, believed lost‹.

I hope that some of my information will go towards giving Arthur Melbourne-Cooper more of the credit due to him than the BFI, for some inexplicable reason, has never been willing to give him. I hope, too, that my letter will be considered as a tribute to Audrey Wadowska and as support to Tjitte de Vries, who, in Audrey's footsteps, has done and is still doing his best to rehabilitate Arthur Melbourne-Cooper and give him his justly deserved place in the history of film-making in England, small though it may be, but still something more than just a footnote in one of Rachel Low's books.

Response to Tjitte de Vries' Article
on Arthur Melbourne-Cooper

I loath to enter the debate with regard to the work of Arthur Melbourne-Cooper in that I will doubtless be accused of bias. I make no apology for my high regard for Melbourne-Cooper's daughter, Audrey Wadowska, and, as a consequence, my support of Tjitte de Vries in his efforts to continue her research and achieve publication of full-scale study of the life and career of Arthur Melbourne-Cooper. When I first came to London as a young man in the 1960s, Audrey Wadowska and her husband became my closest friends, and Audrey was very much a surrogate mother to me. I am, therefore, deeply offended by the manner in which her devotion to her father and her efforts to document his career have been greeted with ridicule by self-appointed film historians and film scholars who refuse to endorse any form of revisionist history of the motion picture.

Virtually all the ›name‹ film historians of the past received no formal training in the field, but that in no way denigrates the accomplishments of Eileen Bowser, Kevin Brownlow, William K. Everson, and even John Barnes. A cursory examination of the writings on motion picture history by trained academic, non-film historians reveals a considerable lack of knowledge and expertise. Unlike any other discipline, film history requires a unique and open approach from its ›scholars‹. Least of all, no-one should deny the importance of an individual's research because he, like Tjitte de Vries, happens to be a journalist. A major portion of film history is based on the writings of journalists in the pages of early trade publications, and just as the veracity of this reporting can be confirmed and denied through its study in relationship to other primary sources of the period, so should the work of Tjitte de Vries be considered *vis-à-vis* the documentation that he presents to support his claims on behalf of Arthur Melbourne-Cooper.

Tjitte de Vries notes that Audrey Wadowska collected together two cases full of evidential material on GRANDMA'S READING GLASS. The time is long overdue for all interested parties, including John Barnes and de Vries, to examine these items under academic supervision. While it might be argued a questionable use of public money, I would like to see the British Film Institute and the National Film and Television Archive sponsor such a symposium. Each ›side‹ should be required to lay all its evidence on the table and argue its positions.

John Barnes maintains that ›family reminiscences [...] are of little value.‹ Let members of the academic community – film and non-film – consider this point of view. To what extent should and do historians rely on oral histories? Certainly, Kevin Brownlow's work, which I do not recall has been subject to

major negative criticism, is based in large part on oral documentation. Are we now to dismiss *The Parade's Gone By* as an irrelevant contribution to film history? If a contemporary photograph exists which seems to prove the claim of an individual that it is he or she in a certain frame of film, do we disregard the evidence of that photograph simply because there is no written documentation to back up the claim?

Most film historians are not film technicians. Are we qualified to make rational judgements in terms of frame lines, splices and mattes without a thorough grounding in laboratory technique? When we look at a modern copy of a piece of film from 1900 does it provide the same evidence as an original print made in 1900? In his argument in favor of George Albert Smith as the maker of GRANDMA'S READING GLASS, John Barnes states that the same mask (or matte) was used in both the latter film and AS SEEN THROUGH A TELESCOPE, and, therefore, both films were shot with the same camera. I showed the frame enlargements from these two films, as reproduced in *KINtop* to a well-known film preservationist, familiar with laboratory work and camera technique, past and present. While he was unwilling to make a definite statement without examining the film itself, it was his opinion that the circular mattes in the two films were not identical.

No matter how qualified the historian, no matter his academic background or credentials, does he know more than the film technician? Obviously not. In trying to determine a definitive answer to the question, who made GRANDMA'S READING GLASS, it is equally necessary for the technical establishment to be represented, and to have access to whatever original film elements have survived.

The *auteur* theory has yet to be discussed in terms of GRANDMA'S READING GLASS, but it also has a place in the debate. I was recently shown a commentary on Arthur Melbourne-Cooper by a National Film and Television Archive staff person, Luke McKernan, who has compiled a *Who's Who of Victorian Cinema*. He describes, or rather dismisses, Melbourne-Cooper as »a jobbing cameraman«, and questions whether he should rightfully be described as the author of films that he shot while in the employ of others. I do not question McKernan's statement that »Authorship for this period is a very grey area«, but I do dispute his notion that cinematographers in the early years of the motion picture should not be credited as the authors or *auteurs* of the films. If we accept McKernan's argument that jobbing cameramen are not worthy of consideration as major contributors of the craft of filmmaking, then we must take away Edwin S. Porter's credits for the films he made for the Edison Company and, instead, identify those films either as the work of Thomas Alva Edison or, more appropriately, give the credit to Edison's head of the Kinetograph Department, James Henry White. Luke McKernan would have us travel down a very dangerous road, which would, for example, take away Alice Guy-Blaché's credits for several hundred films and hand them to her employer, Leon Gaumont.

But then, of course, Alice Guy-Blaché, like Audrey Wadowska, was a woman. And both, I believe, have suffered because of their sex and a male establishment. It is worthy of note that just as George Albert Smith's credit for *GRANDMA'S READING GLASS* is based on an original interpretation by Georges Sadoul, so was it Sadoul who credited many of Alice Guy-Blaché's films to others. Similarly, it is the same British film historians, who ignore the contribution of Arthur Melbourne-Cooper to film history, and continue to find Alice Guy-Blaché and other female filmmakers of the silent era undeserving of recognition.

Ultimately, it is personalities and egos that dominate in the discussion of the authorship of *GRANDMA'S READING GLASS*. No-one is willing to admit he or she might be wrong, and no-one wants to meet face to face with the other side and quietly argue the issue. So much of what is published in the arguments of both John Barnes and Tjitte de Vries is irrelevant. The latter is still upset over the snubbing of Audrey Wadowska at a 1978 FIAF Congress. That was almost twenty years ago. The world has moved on, many of the individuals at that meeting are retired or dead, and de Vries should channel his unbounded energy to persuading a new generation of film historians and film archivists of the veracity of his and Audrey Wadowska's claims. John Barnes is equally at fault in bringing up the claim that Tjitte de Vries' papers on Melbourne-Cooper and Birt Acres were rejected by Domitor because they were unworthy of presentation. One of the organizers of the Domitor conference tells me that the only reason for the rejection was that de Vries had nothing new to state. Further, Domitor may be, as Barnes writes, »the prestigious association of film historians«, but it is also an organization open to anyone willing to pay an entrance fee. I, like some other film historians that I know, choose not to join any institution, no matter how commendable. (Indeed, I am reminded of the Groucho Marx remark that I would not want to belong to any group willing to have me as a member.)

In conclusion, I would question the statement by Tjitte de Vries that film history is like any other science. Therein lies the problem. Film history is not like any other science. It is imprecise, based on primary sources that are always subject to question and to doubt. In no other medium, can one find publicists paid not to publicize the happenings on a film or the behavior of a celebrity, but, deliberately, to obscure what actually took place. Primary sources, such as trade papers, are based on press releases carefully sanitized for public consumption. Films themselves are such fragile objects, open to all manner of abuse. The truth at 24 frames per second is beyond our grasp, the truth relating to silent films at 16 frames per second or thereabout is perhaps intangible.

Frühes Kino und modernes Leben

Von allen Kunstfertigkeiten unserer Zeit ist der Kintopp die stärkste, denn er ist die zeitgenössischste. Raum und Zeitlichkeit dienen ihm zur Hypnose von Zuschauern: wo ist eine Vitalität, wo eine Dimension auf der Erde, die seine unendliche Fähigkeit nicht erreichte? Er ist gleichsam die äußerste Konsequenz, und die Ungeheuerlichkeit des Daseins vermag nur in ihm, wie in einer letzten Form von Spiegelung wieder zu erscheinen. Da wir das Chaos distanzieren, indem wir es, scheinbar, reproduziert haben, begeben wir uns seiner Realität. [...] Der Kintopp bleibt etwas Amerikanisches, Geniales, Kitschiges. Das ist seine Völkstümlichkeit; so ist er gut [...] denn seine Modernität äußert sich darin, daß er Idioten und Geister in gleichem Maße, doch auf andere Art zu befriedigen vermag, jeden nach seiner seelischen Struktur.¹

Walter Hasenclevers leidenschaftlich apologetische Sätze zur Modernität des Kinos aus dem Jahre 1913 haben, so will es scheinen, wieder an Aktualität für eine Filmgeschichtsschreibung gewonnen, deren Aufmerksamkeit sich auf der Suche nach den sozialen und kulturellen Wurzeln unseres Jahrhunderts verstärkt den Anfängen des Mediums verschrieben hat. Über diesen generellen Trend hinaus läßt sich in dem umfangreichen Sammelband *Cinema and the Invention of Modern Life*² ein Bruch in der Sichtweise auf das frühe Kino erkennen, dessen Radikalität bereits im titelgebenden Begriffspaar »Kino und Moderne« deutlich wird. Seit jeher fester Bestandteil filmhistorischer wie filmtheoretischer Begrifflichkeit, lassen sich gerade an der spezifischen Verwendung dieses Begriffspaares innerhalb der Filmwissenschaft prägende Interessenverlagerungen festmachen.

Vielen Filmhistorikern, die sich bei der Beschreibung des Films als der modernen Kunstform unseres Jahrhunderts an gängigen Modellen literar- oder kunsthistorischer Herkunft orientierten und entlang einer Abfolge von Stilen und Bewegungen (z.B. Expressionismus, Neue Sachlichkeit, Surrealismus, Impressionismus, Neorealismus, Nouvelle Vague) die Binnenlogik einer fortschreitenden filmsprachlichen Entwicklung konstruierten, erschien das frühe Kino lediglich als »primitiv« oder gar »archaisch«. Wo innerhalb eines historisch-linearen Modells »Modernität« sich in bewußter Opposition zur klassisch-realistischen Erzählökonomie des dominanten Hollywoodkinos erweist, muß das frühe Kino folgerichtig als »vor-modern«, weil chronologisch »vor-klassisch« gelten.³

Gegenüber dieser noch immer gängigen Sicht auf das frühe Kino hat sich jedoch mittlerweile eine revisionistische Geschichtsschreibung etabliert: Sie hat den Blick geöffnet für vertikale Beschreibungsmodelle des frühen Kinos – innerhalb einer sich um 1900 weltweit neu formierenden Unterhaltungsindustrie und den sich rapide verändernden sozialen, ökonomischen und ästhetischen Bedingungen kultureller Produktion. Im Zuge dieses grundlegenden Perspektivenwechsels ist auch das Verständnis der Wechselwirkungen zwischen frühem Kino und Moderne neu definiert worden: Was das Kino tatsächlich seinem Publikum bedeutete, auf welche Wahrnehmungs- und Erkenntnisformen es sich stützte und welche es simulierte, welche anderen Medien und kulturellen Ausdrucksformen an der Entstehung des Kinos beteiligt waren, welche sozialen Orte und öffentlichen Räume das Kino hervorbrachte und an welchen imaginären oder materiellen Umformungen von Raum und Zeit das Kino teilhatte, das sind nicht nur zentrale Fragestellungen gegenwärtiger filmhistorischer Forschung; sie dienen zunehmend auch zur Positionierung und Funktionsbestimmung des frühen Kinos innerhalb der historischen Dynamik kultureller Modernisierungsprozesse.⁴

Begriffe wie ›Moderne‹ oder ›Modernität‹, deren Prinzipien in der bisherigen wissenschaftlichen Diskussion sehr uneinheitlich bestimmt wurden, erleichtern die Erkenntnis spezifischer historischer oder ästhetischer Phänomene allerdings nur, sofern der Zugriff differenziert genug geschieht und sich gegenüber konkurrierenden Konzepten motivieren läßt. Eine notwendige Abgrenzung signalisiert hier bereits der Titel des Bandes: In der Rede von der ›Erfindung des modernen Lebens‹ wird die ›Moderne‹ an historisch lokalisierbare soziale Verhaltensweisen und an lebensweltliche Praxis rückgebunden; sie wird also nicht substantivisch im Sinne traditioneller Filmhistoriker als künstlerische Autonomiebewegung verstanden, sondern adjektivisch als einem sozio-kulturellen Prozeß zugeordnet begriffen. In den vier Sektionen des Buches (›Bodies and Sensation‹, ›Circulation and Consumer Desire‹, ›Ephemerality and the Moment‹, ›Spectacles and Spectators‹) geht es weniger darum, historische Phänomene der Technologisierung und Urbanisierung oder der Entstehung einer modernen Massen- und Konsumgesellschaft kultursoziologisch argumentierend auf der Folie des frühen Kinos abzubilden, sondern darum, bei der Lektüre des ›kulturellen Textes‹, aus dem das Kino als historisch bedingte diskursive Praxis hervorging, theoretische Konzepte der Moderne zu reflektieren.

Wie die Herausgeber betonen, kommt dem frühen Kino in der Entfaltung dieses ›kulturellen Textes‹ neben und vor dem Hintergrund anderer bahnbrechender Innovationen – wie Eisenbahn und Automobil, Telefon und Telegrafie, Fotografie und Phonographie – ein besonderer Stellenwert zu. So war das Kino nicht nur ein Produkt dieser und anderer Umgestaltungen des modernen Lebens; in seiner integrativen Kapazität, die veränderten Bedingungen modernen Lebens darzustellen und zu reflektieren, entstand mit dem Kino zugleich ein

wichtiger Kristallisationspunkt, in dem sich die verschiedenartigsten Transformationsprozesse sammeln und im Kino als Medium und Institution brechen konnten. Die wohl prägnanteste Beschreibung dieser reflexiven Dimension des Kinos findet sich in dem Beitrag Miriam Bratu Hansens:

[...] the cinema was not just one among a number of perceptual technologies, nor even the culmination of a particular logic of the gaze; it was above all [...] the single most expansive discursive horizon in which the effects of modernity were reflected, rejected or denied, transmuted or negotiated. It was both part and prominent symptom of the crisis as which modernity was perceived, and at the same time it evolved into a social discourse in which a wide variety of groups sought to come to terms with the traumatic impact of modernization. (S. 366f.)

Der methodologische Umkehrschluß, die vielfältigen Erscheinungsformen der Moderne somit als »inhärent kinematographisch« (S. 2) zu betrachten, bildet den gemeinsamen Ausgangspunkt aller dreizehn Autoren des Buches. Der durch diese metaphorische Projektion gewonnene Spielraum führt in vielen Beiträgen dazu, daß das Kino als historischer Bezugspunkt aus dem Blick gerät und als solcher nur am Rande oder überhaupt nicht erwähnt wird. Auf diese Weise deuten diese Aufsätze auf eine breite kulturelle Disposition zum Kino und liefern eine Fülle von Anhaltspunkten zum (hier einmal nicht technologisch determinierten) Verständnis des kulturellen Nährbodens, in dem sich das frühe Kino einnisten und auf dem es gedeihen konnte, ohne auf den Nachweis historisch faßbarer Schnittpunkte angewiesen zu sein.

In einigen Beiträgen werden die historischen Zusammenhänge jedoch explizit behandelt und zur Erläuterung des theoretischen Rahmens herangezogen: Die Aufsätze von Tom Gunning und Jonathan Crary in der ersten Sektion tragen zunächst den veränderten Funktionen des menschlichen Körpers Rechnung, die den Diskursen der technischen Medien eingeschrieben sind und die mit der Auflösung des schriftkulturellen Kommunikationsmonopols zentrale Bedeutung gewinnen.

In der kriminalistischen Nutzung fotografischer Medien zur Identifizierung und Kategorisierung einzelner Individuen anhand ihrer körperlichen Merkmale erkennt Tom Gunning ein prägendes Moment moderner Identitätsbestimmung, das nicht nur als gesellschaftliche Praxis der Machtausübung in semi-dokumentarischen Filmen wie *A SUBJECT FOR ROGUE'S GALLERY* (1904) oder *GETTING EVIDENCE* (1906) reflektiert wird, sondern – in der Nachfolge literarischer Vorbilder – zum festen Topos des frühen Detektiv- und Kriminalfilms avanciert. Vermessen und katalogisiert, resultiert die fotografische Abbildbarkeit in einer neuen, von technischen Apparaten gesteuerten Lesbarkeit des menschlichen Körpers, die im gesellschaftlichen Bezugssystem von Schuld und Moral ultimativen Beweisstatus erringt. In Filmen wie *FALSELY ACCUSED*

(1908), *LE PICKPOCKET MYSTIFIÉ* (1911) oder *ZIGOMAR VS. NICK CARTER* (1912) dienen fotografische Beweisstücke als vermeintlich objektive Konstruktion von ›Wahrheit‹ zur Lösung des Konflikts, der Gunning zufolge diesem Genre zugrundeliegt: Sie beheben den Verlust unmittelbarer Zeichen individueller Identität und moralischer Sicherheit, der in der modernen Massengesellschaft allgemein empfunden wird, durch ihre unzweifelhafte Wiederherstellung im konkreten Fall. Doch kann diese Lösung gesellschaftlicher Konflikte im Film nur vordergründig gelingen, wie Gunning an der Verwendung von Standbildern für die fotografische Beweisführung in Louis Feuillades *UNE ERREUR TRAGIQUE* (1913) zeigt:

Just as cinema itself developed from technology designed to analyze the flow of bodily motion into calculable segments and observable poses in the early motion studies of Muybridge and Marey, *UNE ERREUR TRAGIQUE* shows that the motion picture's succession of images can also be stilled, fixing an image of guilt. The image of the body in motion can become that of the body arrested and analyzed, available for comparison and identification. But if cinema is truth twenty-four (or sixteen) frames per second, it is also just a bunch of images. Still and motion photography's most frequent use as evidence lies less in establishing veracity than in regulating the flow of recognition and the assignment of blame, so that it moves in the pre-determined circuits of power [...] (S. 41)

Diese Bemerkungen zum epistemologischen Status kinematographischer Repräsentationsformen zwischen medialer Verunsicherung und ideologischer Gewähr geben Jonathan Crary das Stichwort für seine Rekonzeptualisierung der Bedingungen visueller Wahrnehmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ausgangspunkt seiner exemplarischen Analyse eines Gemäldes von Manet ist eine Verlagerung vom äußeren Stimulus zum physiologischen Wahrnehmungsapparat des Betrachters, die aus der Sicht Crarys für den Übergang zur Kultur der Moderne generell kennzeichnend ist. Crary verweist auf zeitgenössische Modelle zur Funktionsweise und Struktur moderner Wahrnehmung von experimentellen Psychologen wie Bradford Titchner, Pierre Janet oder Wilhelm Wundt, in denen das Problem der ›Aufmerksamkeit‹ eine zentrale Rolle einnimmt, um den Dualismus von ›Konzentration‹ und ›Zerstreuung‹, der spätere Diskussionen prägt, zu durchbrechen und in ein genaueres Verständnis eines physiologisch begründeten Aufmerksamkeitsbegriffes zu integrieren:

Attention and distraction were not two essentially different states but existed on a single continuum, and attention was thus [...] a dynamic process, intensifying and diminishing, rising and falling, ebbing and flowing according to an indeterminate set of variables. [...] Attention seemed to be about perceptual fixity and the apprehension of presence, but it was instead about duration and flux, within which

objects and sensation had a mutating, provisional existence, and it was ultimately that which obliterated its objects. (S. 50f.)

In den Kategorien der ›Dauer‹ und des ›Flusses‹ identifiziert Crary zwei konkurrierende Tendenzen einer neuen Logik der Wahrnehmung, die eine Krise der Repräsentation in der visuellen Textur moderner Kunst sichtbar werden lassen. Crarys Beitrag könnte zumindest in zweierlei Hinsicht für die Erforschung des frühen Kinos neue Impulse geben: Zum einen weist er auf den reichhaltigen Informationswert zeitgenössischer Theorien der Wahrnehmung hin, die – abgesehen von den Schriften des ›Psychotechnikers‹ und Filmtheoretikers Hugo Münsterberg – von der Filmwissenschaft bisher kaum zur Beschreibung der Funktionsweise früher Filme herangezogen worden sind.⁵ Das daraus gewonnene Verständnis für die Flexibilität visueller Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse problematisiert außerdem eine Vorgehensweise, die die formale Vielfalt des frühen Kinos im Rahmen des Gegensatzpaares »Kino der Attraktionen« versus »Kino der narrativen Integration« auflöst und als Übergang vom Spektakel des Schocks und der Überraschungen zur erzählerischen Konzentration historisch zu klassifizieren sucht. Crarys Argumentation scheint dagegen eine Auffassung zu stützen, die in jedem einzelnen Film ein visuelles System erkennt, das seit Lumière die Spannung zwischen Präsentation und Repräsentation, Darstellung und ›Zur-Schau-Stellung‹, informationsgerichteter Konzentration und uneingeschränkter Schaulust in variablen Konfigurationen in sich trägt und zur Steuerung der Rezeption individuell reguliert.

Um die industrielle Modernisierung des Kinos vor dem Hintergrund ideologischer und nationalistischer Relikte des 19. Jahrhunderts zu beschreiben, findet Richard Abel ein schlagendes Beispiel in den Machtkämpfen, die zur Zurückdrängung der französischen Firma Pathé frères auf dem amerikanischen Markt führten. In der Dialektik von struktureller Regulierung der Warenzirkulation und ideologischer Konsumsteuerung erblickt Abel die ökonomische Modernität der ›Amerikanisierung‹ des US-Filmmarktes, deren historische Dynamik den ›roten Hahn‹ von Pathé frères als Emblem filmindustrieller Hegemonie durch das genuin amerikanische Hollywood ersetzte.

Diese Dynamik wurde nicht zuletzt in Gang gesetzt von der durch das Kino ermöglichten Dissoziation von Bild und Wirklichkeit und von der massenweisen Produktion und Verbreitung kultureller Stereotypen. Wie Miriam B. Hansen in ihrem Beitrag ausführt, signalisierte die Reproduzierbarkeit der modernen Welt für Theoretiker wie Benjamin und Kracauer eine raumzeitliche Mobilität des Kinos, die eine in »Denkbildern« (S. 367) operierende Kritik eines neuen Medien-Imperialismus erforderlich macht, weil sie qua technologischer Rationalität die Koordinaten der Welt an der Oberfläche der Wahrnehmung austauschbar und für eine Massenöffentlichkeit konsumierbar macht. Die virtuelle Aushöhlung historischer Gegenwart haben auch andere

Theoretiker als Charakteristik des Kinos erkannt und als Symptom moderner Kurzlebigkeit gedeutet. Bereits 1913 schrieb Georg Lukács:

»Kino« ist ein Leben ohne Hintergrund und Perspektive, ohne Unterschied der Gewichte und der Qualitäten. Denn nur die Gegenwärtigkeit gibt den Dingen Schicksal und Schwere, Licht und Leichtigkeit: es ist ein Leben ohne Maß und Ordnung, ohne Wesen und Wert; ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche. [...] »*Alles ist möglich*«: das ist die Weltanschauung des »Kino«, und weil seine Technik in jedem einzelnen Moment die absolute (wenn auch nur empirische) Wirklichkeit dieses Moments ausdrückt, wird das Gelten der »Möglichkeit« als eine der »Wirklichkeit« entgegengesetzten Kategorie aufgehoben; die beiden Kategorien werden einander gleichgesetzt, sie werden zu einer Identität.⁶

Ähnlich stellt sich in Leo Charneys vergleichender Lektüre von Texten Benjamins, Walter Paters, Martin Heideggers und Jean Epsteins die diskontinuierliche Momenthaftigkeit und Kurzlebigkeit der kinematographischen Repräsentation als ein Grundprinzip entfremdeter Zeiterfahrung heraus, in der die Erkenntnis des Augenblicks die Präsenz seiner Erfahrung immer nur nachholen kann. Die immer schon verlorene, »sinnliche« Gegenwart des Kinos ist für die Autoren von *Cinema and the Invention of Modern Life* das auffälligste Merkmal seiner Wirkungsweise geblieben. Wenn sich die Modernität des frühen Kinos aus den spezifischen ökonomischen, ästhetischen und ideologischen Diskursen verstehen läßt, die diese verlorene Gegenwart des filmischen Erlebnisses umkreisen und für sich nutzbar zu machen versuchen, so läßt sich die jeweilige »Modernität« des filmwissenschaftlichen Umgangs mit der »verlorenen Gegenwart« des frühen Kinos vielleicht in ähnlicher Weise bestimmen. Zur Modernisierung der eigenen Sichtweise auf das frühe Kino liefert *Cinema and the Invention of Modern Life* jedenfalls einen unverzichtbaren Beitrag.

Anmerkungen

1 Walter Hasenclever, »Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie«, *Revolution*, Jg. 1, Heft 4, 1. 12. 1913, zit. nach Fritz Güttinger (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1984, S. 282f.

2 Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1995, 409 Seiten, ill.

3 Bis zum heutigen Tag prägt dieses gängige Modell der Filmgeschichtsschreibung das Bild

des frühen Kinos in fast allen internationalen Gesamtdarstellungen. Zur Problematisierung dieses Argumentationsschemas vgl. Noël Burch, »Un mode de représentation primitif?«, *IRIS*, Vol. 2, Nr. 1, 1984, S. 112-123, und Tom Gunning, »»Primitive« Cinema: A Frame-Up? Or, The Trick's on Us«, *Cinema Journal*, Nr. 28, Winter 1988/89, S. 3-12.

4 Diesen Trend belegt auch Ian Christies Begleitbuch zur gleichnamigen BBC-Fernsehserie *The Last Machine: Early Cinema and the Birth of the Modern World*, BFI, London 1994,

sowie der Sammelband von Christopher Williams (Hg.), *Cinema: The Beginnings and the Future*, University of Westminster Press, London 1996. Verschiedentlich wird das frühe Kino jetzt in Verbindung mit postmodernen Repräsentations- und Wahrnehmungsformen gebracht, so von Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1993, und von Miriam Hansen, »Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere«, *Screen*, Vol. 34, Nr. 3, Autumn 1993, S. 197-210. Zur Charakterisierung der als »New Film History« zusammengefaßten revisionistischen Geschichtsschreibung anglo-amerikanischer Herkunft vgl. Thomas Elsaesser, »The New Film History«, *Sight & Sound*, Vol. 35, Nr 4, S. 246-252, sowie Paul Kusters,

»New Film History: Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft«, *montage/av*, 5. Jg., Nr. 1 (1996), S. 39-60.

5 Jörg Schweinitz weist auf experimentelle und gestaltpsychologische Theorien hin, ohne ihr filmwissenschaftliches Potential in seiner Einleitung zu Münsterbergs Schriften näher erörtern zu können. Vgl. Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, herausgegeben von Jörg Schweinitz, Synema, Wien 1996, S. 18.

6 Georg Lukács, »Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos«, zit. nach Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, dtv/Niemeyer, München, Tübingen 1978, S. 114, Hervorhebungen im Original.

Kino in der Lichterstadt

Ein vielversprechender Einband, ein sorgfältig gestaltetes Layout auf hochwertigem Papier und mehr als 250 Abbildungen wecken sogleich Lust, sich in Jean-Jacques Meusys bereits länger erwartetes Buch über die Entstehung der Kinolandschaft in Paris zu vertiefen. Denn mit *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*¹ liegt nun endlich die seit Jahren erhoffte Untersuchung über einen Aspekt der Filmgeschichtsschreibung vor, der bisher auf die Provinzstädte beschränkt blieb: die lokale Kinogeschichte. Die Situation in Lyon oder Toulouse ist seit längerem bekannt², doch Paris, das Zentrum der französischen Kinoindustrie, mußte viel zu lange auf eine eigene Geschichte warten.³

Die unermessliche Informationsfülle, die es zu bearbeiten und umzusetzen galt, dürfte einer der Gründe für diese Verspätung sein. Für seine Präsentation der Zeit zwischen 1894 und dem Ende des Ersten Weltkriegs hat Jean-Jacques Meusy mit Akribie die Archive der Stadt, der Polizei, des Katasteramts, des Handelsregisters und der Armee konsultiert. Auch wertete er die kulturorientierte Fachpresse, Tageszeitungen, Handelsadressbücher, Memoiren etc. aus. So kann er 258 (zum Teil noch heute existierende) Säle in den zwanzig Stadtteilen von Paris nachweisen, dazu etliche *cinémas-bars*, die in beschränktem Umfang Filme vorführten. (Im Anhang wird jedes Etablissement nochmals kurz präsentiert.)

Der Autor teilt seine Untersuchung in acht Kapitel ein: Der kommerziellen Auswertung laufender Bilder vor der bekannten *Soiree* im Grand Café (z.B. das Théâtre Optique von Emile Reynaud, das Kinetoskop von Thomas Alva Edison) folgt 1896 die Expansion des *Cinématographe Lumière* und das Auftreten erster Konkurrenten. 1897 nennt Meusy ein ›schwarzes Jahr‹, geprägt durch die Stagnation der Filmgeschäfte. Mühsam, wie eine ›Wanderung durch die Wüste‹, geht es schrittweise bergauf zwischen den Jahren 1898 und 1905, in denen sich der Markt sehr langsam konstituiert.

1906/07 wendet sich das Blatt: Die Kinoindustrie erstarkt dank einer vermehrten Gründung fester (und ausschließlich dem Kino gewidmeter) Abspielstätten, der Einführung eines festen Abnehmersystems durch die Firma Pathé Frères und der Entstehung weiterer Produktionsgesellschaften. Die erste internationale Kinokrise 1908/09 führt zur Schließung vieler Säle, Studios und Firmen. In den Vorkriegsjahren werden die Filme länger, d.h. der lange Spielfilm gewinnt an Boden. Ästhetische Konzepte für Filmpaläste werden entwickelt und der Verleih als tragende Säule des Filmmarkts setzt sich mehr und

mehr durch. Das letzte Kapitel ist dem Ersten Weltkrieg und seinen Auswirkungen auf die Kinoindustrie gewidmet.

Das primäre Interesse des Autors gilt den Filmtheatern. Mit viel Liebe fürs Detail informiert er über die Gründung der einzelnen Etablissements, die Begleitumstände sowie die ersten (und weitere) Besitzer. Er beschreibt die Einrichtung des Saales und die Gestaltung der Fassade, nennt die Höhe der Eintrittspreise etc. Auch Angaben zur Schließung fehlen nicht, was nostalgische Gefühle hervorruft (gerade wenn man die Säle noch selbst besucht hat) und schmerzlich vor Augen führt, daß selbst das hundertjährige Bestehen eines Etablissements nicht gegen Aufgabe und Abriß schützt. Zudem bemüht sich der Autor, in knapper Form die Hintergründe der wirtschaftlichen Entwicklungen zu erläutern (z.B. die monopolistische Organisation des Verleihs durch Pathé). Er hinterfragt mitunter auch alte Legenden (z.B. die Meinung, der verheerende Brand des Bazar de la Charité 1897 habe lange die Expansion der Kinoindustrie aufgehalten bzw. die Kreation des Kunstfilms sei ein Resultat der Kinokrise gewesen). Ergänzt wird die Analyse oft durch (optisch abgesetzte) Kurznotizen aus dem Alltagsleben über Ereignisse, die die französische Gesellschaft damals beschäftigten. Dank auch der Fotos alter Etablissements erhält man so ein facettenreiches Bild der Frühzeit des Kinos in Paris.

Wer sich ausführlich mit den Pariser Kinos beschäftigen will, dem bietet das Buch einen großartigen Einstieg in die Materie. Wer hingegen eher kurzweilige Lektüre sucht, wird durch die stellenweise recht langatmigen Beschreibungen das Buch schnell wieder aus der Hand legen. Spannend ist Meusy vor allem da, wo er den Einzelfall (d.h. das einzelne Kinounternehmen) verläßt und sich der generellen Entwicklung zuwendet. Was er über die Bildung von Vertriebstrusts, die Entstehung des Pathéschen Konzessionärssystems und die Umstellung von Verkauf auf Verleih zu berichten weiß, klärt so manchen bisher nicht näher untersuchten Punkt. Da die Recherche den Pariser Kinos galt und nicht die generelle Entstehung der Filmwirtschaft in Frankreich im Auge hatte, wird man auf das dringend nötige Buch hierzu aber noch etwas warten müssen.

Während der Lektüre des Werkes drängt sich der Gedanke auf, ob Untersuchungen dieser Art nicht besser stichwortartig und einem festen Schema gehorchend angeboten werden sollten. Wenn das Buch auch mit einem guten Index versehen ist, so würde man sich alles in allem beim Benutzen der Daten leichter tun. Auch stellt sich die Frage, wie präzise eine derartige, fast ausschließlich auf (vielfach noch kaum erschlossenem) Quellenmaterial beruhende Untersuchung die verwendeten Fundstellen angeben muß. Es ist bei der Masse der Information verständlich, daß der Autor nicht alle Behauptungen nachweist, denn bereits jetzt wird der Leser mit über hundert Fußnoten pro Kapitel konfrontiert; doch verhindert dies leider, daß der interessierte Leser den Spuren selbst nachgehen kann. Der exakte Nachweis jeder einzelnen Aussage hätte den Verfasser z.B. auch daran gehindert zu behaupten (S. 71), die Titel des Lumière-Katalogs bestünden ausschließlich aus einer isolierten, narrativ selbständigen

Einstellung. André Gaudreault hat bereits nachgewiesen, daß Lumière-Filme durchaus mehr als eine Einstellung enthalten können. Das Studium des Katalogs selbst klärt ebenfalls darüber auf, daß mitunter auch zusammenhängende Aufnahmen angeboten werden, wenn z.B. ein längeres Ereignis geschildert werden soll.

Auch wenn – wie bei jeder Untersuchung dieses Umfangs – gewisse Wünsche des Lesers unerfüllt bleiben, so soll doch die Kritik den Wert von *Paris-Palaces ou le temps des cinémas* nicht schmälern. Jean-Jacques Meusy ist es gelungen, aus all den winzigen Informationsfetzen das Gesamtbild einer der spannendsten Perioden der Filmindustrie zusammenzusetzen und uns gleichzeitig deutlich zu machen, wie viele ›weiße Flecken‹ noch auf die Filmhistoriker warten in einem Land, in dem die Kinogeschichtsschreibung doch bereits auf eine lange Tradition zurückblicken kann.

Anmerkungen

1 Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, CNRS Editions, Paris 1995, 576 Seiten (395 FF).

2 Vgl. Micheline Guaita, *Le public lyonnais face au cinéma 1895-1927*, Dissertation im Fachbereich Ethnologie an der Universität Lyon II, 1982, sowie Xavier Vadillo-Aurtenetxe, *Histoire du cinéma à Toulouse des origi-*

nes à 1914. *Cicim* (München), Sonderheft, Januar 1988.

3 Im Jahre 1982 reichte Emmanuelle Toulet eine Abschlußarbeit zum Thema *Le spectacle cinématographique à Paris de 1895 à 1914* bei der Ecole des Chartes (Paris) ein. Leider machte die Autorin ihre Untersuchung nur einem kleinen, ausgewählten Kreis zugänglich.

Kafka geht ins Kino

Das ist so eine Sache mit Freunden. Am 9. Juli 1996 stellte der Literaturwissenschaftler von der Forschungsstelle für Prager deutschsprachige Literatur in Wuppertal, Hans-Gerd Koch, bei einer Präsentation des eben herausgekommenen Buchs *Kafka geht ins Kino*¹ im Frankfurter Literaturhaus den Autor Hanns Zischler vor. Es ist so eine Sache mit Komplimenten. Zischlers Buch, »das Buch eines Nicht-Wissenschaftlers, eines Schauspielers«, habe ihn mehr gefesselt als alle literaturwissenschaftlichen Arbeiten über Kafka in den letzten Jahren, so Koch. Wissenschaftlich kann wohl nicht sein, was spannend ist?

»Während der Arbeit an einem Fernsehfilm über Kafka entdeckte ich 1978 [...] in seinen frühen Tagebüchern und Briefen die Notizen zum Kino. [...] Nachdem ich angefangen hatte, mich näher mit diesem Thema zu beschäftigen, verwunderte mich das sonderbare Desinteresse der Forschung an diesem Stoff. Es war offenbar der für Philologen dubiose Quellenwert des Kinos, der eine eingehendere Auseinandersetzung gar nicht erst entstehen ließ.« (S. 9) Auch wenn Zischler es selbst nicht weiß: Philologe ist er, die »wissenschaftlichen« Faulenzer sind es nicht.

Hanns Zischler hat gelesen, geforscht, gelesen, geforscht, nachgedacht. Herausgekommen ist eine materialreiche biographische Studie über Kafka, eine dokumentarische Arbeit über das Kino vor dem Ersten Weltkrieg (mit vielen überraschenden Funden), ein medientheoretischer Beitrag über Literatur und Wahrnehmung – ein gut illustrierter, spannender und wissenschaftlicher Band für jeden kulturgeschichtlich Interessierten. Vorarbeiten zu seinem Buch hatte Zischler schon 1983² und 1991³ veröffentlicht. Jetzt stückt der Autor seine Funde und Hypothesen zusammen und, siehe da, es paßt! Gleichzeitig berichtet der Autor von seinen Archiv-Studien und Forschungsreisen. »Sein ›Status als Privatforscher‹ erschwerte ihm den Zugang zu Archiven. Hat man den akademischen Dünkel der Zerberusse von Literaturarchiven einmal erlebt, weiß man, worüber Zischler nicht einmal klagt. Auf Enthusiasten muß hoffen, wer ohne Auftrag und Titel-Montur forscht.«⁴

Es soll hier vor allem hingewiesen werden auf die filmhistorischen Funde Zischlers.⁵ Er hat Plakate, Filmanzeigen und Filmprospekte aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg gefunden und untersucht, besonders für Prag und Paris (das Kafka im Oktober 1910 mit seinem Freund Max Brod, »die letzte große Jungesellenreise« vor Brods Verlobung, besuchte). Film wird z.B. dem Panorama als Medium gegenübergestellt, populären Filmstoffen, die Kafka und

Brod zitieren, nachgespürt. So hat der Autor schließlich Marguerite Engberg, Kopenhagen, gefunden, die ihm 1991 eine originalgetreue Colorierung des Stummfilms *DIE WEISSE SKLAVIN* präsentierte. Wie Zischler über diesen Film, die Werbung für ihn, seine damalige Bedeutung und die für Kafka, über das Entstehen einer Filmkritik erzählt, wie er sachlich berichtet und frappierend spekuliert, ist einzigartig.

Zischler folgt Kafkas Lebensdaten, wie sie durch Briefe und Tagebücher überliefert sind – von der Pariser Reise mit dem Freund, über die schreckliche Verlobungszeit mit Felice Bauer⁶, bis zu den letzten Jahren vor seinem Tod 1924. Bildmaterial und Dokumente werden dabei bewußt montiert. Der Bericht über die Suche nach dem zionistischen Palästinafilm, den Kafka 1921 in Prag gesehen hat, ist ein Krimi, der zum Glück gut ausgeht, Zischler kann jetzt erstmals Photogramme aus *SHIWATH ZION* dokumentieren. Für Kafka bleibt Palästina, wie Zischler am Schluß schreibt, »ein uneinholbares, unbetretbares Terrain, zum Greifen nah und fern – ein imaginärer Raum, ein Film.« (S. 153)

Anmerkungen

1 Hanns Zischler, *Kafka geht ins Kino*, Rowohlt, Reinbek 1996. Im Klappentext heißt es über den Autor: »geboren 1947 in Nürnberg, lebt als Schauspieler und Publizist seit 1968 in Berlin. Er ist Regisseur von Fernsehfilmen und Theaterstücken, Darsteller in Chabrol-, Godard- und frühen Wenders-Filmen, Mitbegründer des Merve- und des Alpheus-Verlages. Zuletzt veröffentlichte er *Tagesreisen* (1993) und *You Can't Judge a Book by It's Cover* (1995).«

2 vgl. Hans Zischler, »Maßlose Unterhaltung. Franz Kafka geht ins Kino«, *Freiburger* (1983)

3 in *Kinos Reden* (CINEMA 36), Stroemfeld, Basel, Frankfurt am Main, unter dem Titel »Unsichtbare Sehenswürdigkeiten« (S. 87ff.). Das Stichwort »unsichtbare Sehenswürdigkeiten« zitiert Kafka.

4 Christina Bylow, »Kafkas leere Tränen. Hanns Zischler untersucht Franz Kafkas Lei-

denschaft für das Kino. Ein gewagter Essay über den Dichter als Kinogänger und eine Dokumentation über die Stummfilmzeit«, *Wochenpost* 29/1996.

5 Gibt es nach solchen Forschungen im deutschsprachigen Bereich keinen Lehrauftrag für Zischler?

6 in diesem Zusammenhang der einzige mir aufgefallene Fehler: Kafka publiziert seine Erzählung *Das Urteil* nicht, wie Zischler S. 119 schreibt »mit der Widmung für Fräulein Felice B.«, sondern mit »Für E.« (vgl. Franz Kafka, *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, Einleitung hrsg. von Roland Reuß unter Mitarbeit von Peter Staengle, Michel Leiner und KD Wolff, Stroemfeld, Basel, Frankfurt am Main 1995, S. 95 ff.).

Die spannende Geschichte eines Kurbelkastens und das Gezänk alter Männer

Wenn bei den Filmjubiläumsfeiern des letzten Jahres von Max Skladanowsky die Rede war, sah man sich einer verwirrenden Situation gegenüber. Einerseits wurde die Aufführung mit dem *Bioscop*, die er mit seinem Bruder Emil am 1. November 1895 im Berliner Wintergarten zeigte, immer wieder ins Gespräch gebracht, wenn von der Erfindung des Films die Rede war; andererseits wurde ebensooft betont, die *richtige* Erfindung des Films sei das *Bioscop* aber noch nicht gewesen. »Geradezu skandalös unrichtig« findet es Herbert Gehr vom Deutschen Filmmuseum in Frankfurt sogar, »Deutschland – was etliche nationale Beiträge zum Zentenarium des Kinos zu unternehmen trachten – deswegen als ›Mutterland‹ der Kinematographie herausstellen zu wollen ...«¹. Definitiv konstatiert er, daß das »unscheinbare Kästchen« der Lumières (gemeint ist der *Cinématographe*) das *Bioscop* auf den »ihm gemäßen Rang« verweist, nämlich den eines unvollkommenen Beitrags. Einige Monate später stellte die Deutsche Post ihren Sondermarkenblock »100 Jahre Deutscher Film« – ebenfalls im Deutschen Filmmuseum – der Öffentlichkeit vor. Der Block zeigt Max Skladanowsky mit seinem *Bioscop*, im Zeitungsbericht ist von einem »Foto der ersten Filmvorführung« die Rede². Allerdings wurde das Foto gute 40 Jahre nach der Aufführung im Wintergarten aufgenommen – Skladanowsky hat sich in den dreißiger Jahren gerne und häufig in der Pose des »Vaters der Kinematographie« fotografieren lassen.

Wer angesichts solch unbekümmerten Umgangs mit Mediengeschichte etwas mehr über diesen mysteriösen (Nicht-)Erfinder des Films erfahren wollte, dem standen bisher nicht viele Informationsmöglichkeiten zur Verfügung. Nun versucht ein junger Historiker, Joachim Castan, mit seinem Buch *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*³ »einen gangbaren Weg durch das bisherige hundertjährige Spiegelkabinett von Fakten, Meinungen, Mythen und Verleumdungen rund um Skladanowsky aufzuzeigen«.⁴ Mit der Akribie seiner Profession hat er eine immense Materialfülle recherchiert und aufgearbeitet; entstanden ist dabei ein historiographisch zuverlässiges Nachschlagewerk, das alles in den Schatten stellt, was die bisherige Filmgeschichtsschreibung zum Thema Skladanowsky anzubieten hatte.

Castan erweist sich vor allem als getreuer Chronist der »Skladanowsky-Debatte«, eines heftigen Streits, der in den zwanziger und dreißiger Jahren um die Frage geführt wurde, ob Skladanowsky zurecht als Erfinder des Films bezeichnet werden darf oder nicht. Castan hat frühe, seltene Erwähnungen Skladanowskys in der filmtechnischen Fachliteratur zwischen 1899 und 1918 recherchiert; er veranschaulicht, wie zum 30jährigen Filmjubiläum im Jahre 1925 die öffentliche Auseinandersetzung um die Wertung des *Bioscops* beginnt und wie sie in den dreißiger Jahren immer seltsamere Blüten treibt. Es wird deutlich, daß von den vielen Seiten dieser Debatte die technikgeschichtliche, um die es vordergründig geht, die geringste Rolle spielte.

Angesichts der erfolgreichen Filmindustrie der zwanziger Jahre erschien es dem kleinen Medienunternehmer Max Skladanowsky einträglich, eine publikumswirksame Legende aufzubauen,⁵ die ihn als *den* Erfinder des Films feierte, ohne sich viel um die korrekte Datierung von Geräte- und Bildgenerationen zu scheren. Das brachte ihm Widerspruch von Repräsentanten der Filmindustrie ein, die seine Projektionen lebender Fotografien noch nicht als *die* Erfindung des Films gelten lassen wollten. Die Auseinandersetzung zwischen Max Skladanowsky und seinem schärfsten Widersacher Oskar Messter nahm dabei derart irrationale Formen an, daß zum Schluß nurmehr das rechthaberische Gezänk alter Männer übrig blieb. Brisant wird die Debatte allerdings durch ihre nationalistische Dimension: Castan zeichnet nach, wie diese seit 1925/26 die Argumentationen motivierte. Seine Darstellung dieser Auseinandersetzung im Kontext des Nationalsozialismus zeigt, daß die Repräsentanten des Machtapparates eine ambivalente Haltung einnahmen und im Endeffekt per Erlaß genau regelten, was beide Seiten öffentlich äußern durften und was nicht.

Castan selbst vertritt die Auffassung, daß Max Skladanowsky nicht als der Erfinder des Films anzusehen ist, »da seine Technik zu unausgereift war«⁶, möchte aber doch mit ihm als »erstem deutschen Filmpionier« die deutsche Filmgeschichte beginnen lassen. Leider hält er selbst an der verkrampften Frage nach *der* Erfindung des Films fest und wertet die große Fülle der recherchierten Fakten unter diesem Gesichtspunkt; auch zeigt er sich entsprechend verärgert über Skladanowskys Legenden, was er durch häufig eingeflochtene moralisierende Wertungen zum Ausdruck bringt, die sich für mich überaus störend auf die Lektüre des Buches auswirken. Vollends unverständlich bleibt mir die enge Gedankenführung im letzten Kapitel des Buches: Der Autor versucht sich allen Ernstes an einer neuen Definition der Erfindung des Films, um zu entscheiden, wer als *der* Erfinder des Films gelten kann. Auf schmaler Literaturbasis kompiliert er bekannte technische Parameter, um die Leistungen einer Reihe von »Filmpionieren« zu bewerten, mit dem wenig hilfreichen Ergebnis, daß Edison zwei Drittel und Lumière ein Drittel an der Film- bzw. Kinoerfindung beanspruchen dürfen. Diese Fixierung auf die Erfindung *des* Films erscheint mir aus heutiger Sicht völlig unsinnig. Interessenorientierung und Definitionsverkrampfungen der Skladanowsky-Debatte sollten eher als Warnung dienen.

Es kann nicht die Aufgabe heutiger Mediengeschichte sein, den verspäteten Schiedsrichter spielen zu wollen; aber auch die verfehlten, nationalistisch motivierten Argumente lassen sich nicht dadurch entkräften, daß man ihre wesentliche Grundlage letztlich bestätigt, indem man von *der* Erfindung des Films ausgeht. Die Entwicklungen, die zu den animierten Fotografien als neuer Bildart und als technischer Basis des Films geführt haben, waren so vielfältig und international, daß ihre breite und differenzierte Darstellung im Medienkontext der Zeit weit mehr Erkenntnisgewinne verspricht.⁷

Wie alle gängigen Arbeiten, die die Entstehung des Mediums Film auf eine technische Erfindung reduzieren, kaprizieren sich auch Castans Darstellungen nahezu vollständig auf das technische Verfahren der animierten Fotografien, während die Entwicklung des Aufführungsereignisses *Film* aus den Massenmedien der Projektionskunst heraus weitgehend unbeachtet bleibt.⁸

Immerhin ist es bemerkenswert, daß Castan den Medienprojekten der Skladanowskys vor 1895 Beachtung schenkt. Da er aber nur über geringe Kenntnisse und keine Erfahrung mit den älteren Formen der audio-visuellen Medien verfügt, bleibt der Zusammenhang verschwommen. Das gilt vor allem für die Entwicklung des Verfahrens der Doppelprojektion mit dem *Bioscop I* aus der Nebelbildtechnologie, die Max Skladanowsky sehr vertraut war, da er und seine Familie seit 1879 Nebelbilder unter klingenden Namen in vielen Varietés und Theatern aufführten. Max Skladanowsky war ein überaus kunstfertiger Maler von Nebelbildern und ein geschickter Konstrukteur von Nebelbildapparaten für Großprojektionen. Als Nebelbilder (*dissolving views*) wurden im 19. Jahrhundert Projektionsbilder bezeichnet, die aus zwei oder mehr Projektionssystemen ineinander über- oder eingeblendet wurden. (Der Name bezieht sich auf das oft *neblig* wirkende Zwischenstadium bei der Überblendung.) Dieses Verfahren ermöglicht sehr attraktive Bildeffekte und eröffnet große dramatische Möglichkeiten, es kommt vor allem dem dramatischen Fluß der Aufführungen sehr entgegen. Aus den Quellen wird deutlich, daß der Begriff spätestens seit der Mitte des letzten Jahrhunderts geläufig war und häufig für Projektionsaufführungen schlechthin benutzt wurde.⁹ Die audio-visuellen Medien bildeten im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts lange vor Einführung des Films einen beachtlichen Wirtschaftszweig in Europa.

Nicht zuletzt für ein angemessenes Verständnis heutiger Medienumbrüche, wäre es an der Zeit, in der medienhistorischen Diskussion die Perspektive über den Fixpunkt »100 Jahre Film« hinaus zu öffnen und vor allem vielfältige Formen lebendiger Anschauung für Publikum und Wissenschaft zu bieten, z. B. durch die Rekonstruktion von Aufführungen der audio-visuellen Medien der Jahrhundertwende. Die Medienunternehmen der Skladanowskys sind dafür ein hervorragendes Beispiel: In ihrem »Kurbelkasten« verbirgt sich ein spannendes Kapitel der Medien-Geschichte, das dazu beitragen könnte, die verschüttete Herkunft des Films wieder freizulegen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Herbert Gehr, »Prachtbauten und Bretterbuden – Zur Vorgeschichte des Kinos in Frankfurt«, in: *Lebende Bilder einer Stadt – Kino und Film in Frankfurt am Main*, Ausstellungskatalog des Deutschen Filmmuseums, Frankfurt am Main 1995, S. 8.
- 2 Vgl. Tom Rathert, »Bewegte Bilder«, *Frankfurter Rundschau*, 15. 9. 1995.
- 3 Joachim Castan, *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*, Füsslin Verlag, Stuttgart 1995.
- 4 Ebenda, S. 13.
- 5 Diese Gepflogenheit war und ist im Show-Geschäft nicht unüblich, sie stellt Medien-Historiker immer wieder vor schwierige Fragen.
- 6 Castan, S. 215.
- 7 Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die grundlegende Arbeit von Deac Rossell, »A Chronology of Cinema, 1889-1896«, *Film History, An International Journal*, Vol. 7, Nr. 2, 1995.
- 8 Vgl. Ludwig Vogl-Bienek, »Die historische Projektionskunst – Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsereignis«, *KINtop 3 (1994)*. Ders., »Historische Perspektiven – Die vergessene Seite der Filmgeschichte«, in: *Skladanowsky – im Jahr des Films 1995*, Materialien zum Kolloquium des Vereins »Die ersten 100 Jahre Kino in Berlin«, 11. 11. 1995 im Maison de France, Berlin 1995.
- 9 Daß bei Nebelbildern »anstelle der weißen Leinwand eine Wand aus künstlichem Rauch erzeugt wurde« (Gehr, S. 16) gehört zu den Quidproquos, die in teleologisch orientierten Arbeiten zur sog. Vorgeschichte des Films öfters zu finden sind, wenn es um die Projektionskunst geht.

Zur Theorie des Lichtspiels

Hugo Münsterbergs Schriften zum Kino

Ein deutscher Professor veröffentlicht 1916 ein Buch über das Kino. Wer dächte dabei nicht an Kinoreform, Kritik des »Schundfilmunwesens« und Klagen über die Gefährdung der Jugend? Der Fall liegt hier allerdings völlig anders: Denn dieser Professor lehrt nicht in Tübingen, sondern in Harvard. Er heißt Hugo Münsterberg, und das Buch trägt den Titel *The Photoplay. A Psychological Study*. Durch die historischen Umstände ist diese Untersuchung eines deutschen Autors, der öffentlich die Interessen des Reichs vertrat und deshalb ins gesellschaftliche Abseits geraten war, nach dem Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg von den Zeitgenossen kaum wahrgenommen worden. Zudem starb Münsterberg noch im Jahr der Veröffentlichung. Erst durch das wachsende akademische Interesse an Filmgeschichte und -theorie wurde der Band 1970 von gleich zwei Verlagen in den USA wieder zugänglich gemacht und als eine der ersten bedeutenden filmwissenschaftlichen Untersuchungen rezipiert. Nun liegt die Studie, ergänzt durch weitere Texte Münsterbergs zum Kino, erstmals in einer deutschen Übersetzung vor.

Wie Jörg Schweinitz, Herausgeber und Übersetzer des Bandes, in seiner vorzüglichen Einleitung erläutert, hat Münsterberg vor allem im Bereich der angewandten Psychologie gearbeitet. Er beschäftigte sich unter anderem mit Marketingfragen und psychologischen Aspekten des Wirtschaftslebens. So entwickelte er zum Beispiel auch Eignungstests: Schon 1912 und völlig unabhängig von seiner späteren filmästhetischen Studie verwendete er eine kinematographische Testvorrichtung für Kraftfahrer. Gleichzeitig verstand er sich aber auch als Philosoph. In seiner *Philosophie der Werte* (1908) betonte er unter anderem die Notwendigkeit und die Möglichkeit, die moderne industrielle Zivilisation entsprechend der vom klassischen Idealismus geprägten »ewigen Werte« zu gestalten. Münsterberg betrachtete das Kino also von einer gänzlich anderen Warte aus als seine Standeskollegen in Deutschland. Weder der kommerzielle und massenkulturelle Charakter des Films noch die industrielle Produktionsweise waren für ihn Gründe, dem jungen Medium den künstlerischen Wert abzuspochen oder ihm gar ablehnend gegenüberzustehen. Zwar sah Münsterberg durchaus auch »Gefahrenquellen«, die aber von den möglichen positiven Einflüssen des Kinos mehr als aufgewogen werden.

Um sich mit seinem Forschungsgegenstand vertraut zu machen, nahm Münsterberg auch Kontakt zur Filmindustrie auf. Dort kam man den Bitten des Harvard-Professors nur allzu gerne nach, da man aus dem wissenschaftlichen Interesse von solch prominenter Seite auch für die eigene Reputation

Nutzen zu ziehen hoffte. Die Vitagraph Company organisierte 1915 eine Führung durch ihre Ateliers und arrangierte einen Phototermin mit ihrem Star Anita Stewart. Die Paramount nahm Münsterberg dann 1916 sogar für eine Filmreihe mit einfachen psychologischen Tests zum Mitmachen im Kino unter Vertrag. Der Wissenschaftler bemühte sich also auch darum, verschiedene Aspekte der Praxis kennenzulernen – gerade die Verbindung von Sachkenntnis und theoretisch fundierter Herangehensweise an den Gegenstand unterscheidet Münsterbergs Arbeiten von den anderen Schriften zum Kino, die in den zehner Jahren erscheinen.

In seinem Buch geht Münsterberg vom Phänomen der Filmwahrnehmung aus, das er auf der Grundlage der wahrnehmungspsychologischen Arbeiten von unter anderem Max Wertheimer beschreibt. Er sieht in der Bewegungsilusion nicht einfach das Resultat des in diesem Zusammenhang so häufig beschworenen »Nachbildeffekts«, sondern sie wird ihm zufolge durch einen – allerdings nicht näher bezeichneten – »höheren zentralen Nervenprozeß« erzeugt, also letztlich aktiv konstruiert. Ähnliches konstatiert er auch für die Tiefenwahrnehmung im eigentlich flächigen Filmbild: Auch hier wird ein objektives Phänomen vom Zuschauer im Wahrnehmungsakt ergänzt. »Tiefe und Bewegung gleichen sich darin, daß sie in der Welt des Films nicht als harte Fakten, sondern als Mischung von Fakt und Symbol zu uns kommen. Sie sind anwesend, und doch sind sie nicht in den Dingen. Wir statuen die Eindrücke mit ihnen aus.«

Für Münsterberg ergibt sich daraus die Konsequenz, daß der Film keinesfalls eine schlichte Wiedergabe der physischen Wirklichkeit ist. Verschiedene filmische Verfahren wie die Großaufnahme oder die Rückblende entsprechen vielmehr Bewußtseinsphänomenen wie der Aufmerksamkeit oder der Erinnerung. Phantasievorstellungen kann der Film zeigen, Emotionen in Bildern ausdrücken. Die Möglichkeiten der Verknüpfung verschiedener Handlungslinien befreien darüber hinaus den Film von den Bedingungen räumlich-zeitlicher Kontinuität. »Das Lichtspiel erzählt uns die Geschichte vom Menschen, indem es die Formen der Außenwelt, nämlich Raum, Zeit und Kausalität überwindet und das Geschehen den Formen der Innenwelt, nämlich Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Phantasie und Emotion anpaßt.« Aus diesen Überlegungen schließt Münsterberg, daß das Kino in jeder Hinsicht von der physischen Wirklichkeit weiter entfernt ist als das Theater und daher völlig anderen ästhetischen Gesetzmäßigkeiten zu gehorchen hat. Die Stummheit des Films, die Flächigkeit der Bilder, das Fehlen der natürlichen Farben sieht er darum auch keineswegs als Manko, sondern als wesentliches Merkmal des Lichtspiels als Kunstform.

Münsterberg entwirft auf der Grundlage seiner Analyse schließlich eine normative Filmästhetik, die deutlich neokantianische Züge trägt: Die physischen Formen der Außenwelt werden überwunden, während die »vollendete Einheit von Handlung und bildhafter Erscheinung eine vollkommene Isolier-

rung von der praktischen Welt« bewirkt. Die visuelle Reinheit des Films ist für Münsterberg die entscheidende ästhetische Forderung, wobei aber in jedem Fall die Imitation der Natur vermieden werden muß. So lehnt Münsterberg für das Lichtspiel nicht nur alle naturalistischen Geräuscheffekte ab (allein die Begleitmusik akzeptiert er, sofern sie sich den Bildern unterordnet), sondern auch die Kolorierung (die für ihn nur bei dokumentarischen Aufnahmen ihre Berechtigung hat). Münsterberg formuliert somit 1916 bereits eine Reihe von ästhetischen Überzeugungen, die später, wenn auch zum Teil mit anderen Akzenten, von Autoren wie Béla Balázs oder Rudolf Arnheim vertreten werden. Seine Untersuchung zum Lichtspiel gehört damit zu den grundlegenden Arbeiten zur Kunsttheorie des stummen Films.

Die deutsche Ausgabe enthält neben Münsterbergs Buch auch den 1915 in der Zeitschrift *Cosmopolitan* veröffentlichten Aufsatz »Warum wir ins Kino gehen«, den man als eine Art Vorstudie betrachten kann, ein Interview für die Paramount Co. von 1916 sowie den 1917 in *The Mother's Magazine* erschienen Artikel »Gefahren für die Kindheit im Kino«. Ergänzt wird die Sammlung von Münsterbergs Texten durch eine Rezension von *Das Lichtspiel* aus der Feder des amerikanischen Schriftstellers Vachel Lindsay, Autor von *The Art of the Motion Picture* (1915), einem anderen frühen filmtheoretischen Werk.

Der vorliegende Band bietet dem Leser weit mehr als die erhältlichen amerikanischen Ausgaben. Die Textauswahl erlaubt es, Münsterbergs *Lichtspiel*-Buch im Zusammenhang seiner anderen Schriften zum Kino zu lesen. Die Übersetzung versucht erfolgreich, den Sprachgebrauch der Zeit zu respektieren, ohne zu »altertümeln«. Sowohl bei den psychologischen wie bei den kinematographischen Fachausdrücken lehnt Jörg Schweinitz sich an die zeitgenössische Terminologie an. In den ausführlichen und sachkundigen Kommentaren des Herausgebers werden die von Münsterberg verwendeten Zitate sowie die erwähnten Filme und Bücher soweit möglich nachgewiesen, historische Sachverhalte erläutert und Personen vorgestellt. Achtzig Jahre nach der amerikanischen Erstveröffentlichung liegen Hugo Münsterbergs Schriften zum Kino jetzt erstmals in einer beispielhaft edierten Ausgabe auf deutsch vor.

Anmerkungen

1 Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, hg. von Jörg Schweinitz, Synema, Wien 1996.

2 Dudley Andrew reiht Münsterberg deswegen sogar in die Ahnenreihe der neueren kognitionspsychologisch fundierten Filmtheo-

rien ein. Vgl. Dudley Andrew, »Cognitivism: Quests and Questioning«, *IRIS*, Nr. 9, 1989, S. 2f.

3 Münsterberg S. 50.

4 Ebenda, S. 84.

5 Vgl. ebenda, S. 89.

»Moving Performance: The British experience of early cinema«

»Moving Performance«, timed for the beginning of the year celebrating the centenary of the cinema in Britain (held at the University of Bristol, Department of Drama, Theatre, Film and Television, January 5-7, 1996), affirmed, extended and sometimes questioned the emphases of many previous histories, as well as exemplifying the possibility of further links between theatre and film studies. The focusing upon similar topics both within and across sessions helped to draw out connections among contributors' work and between the two disciplines.

The opening plenary, well illustrated with video clips, focused on transformations, or the lack thereof. Jackie Bratton (Royal Holloway College), an expert in drama studies, provided an outsider's perspective on one of the central issues that concerns early film scholars: the interaction between the cinema and other theatrical forms. Her intriguing talk explored the way in which film and television change the dynamics of theatrical variety performances. She called attention for example, to Anthony Hopkin's appropriation of British variety comic Tommy Cooper's delivery and the mediation/transformation of the cruel variety hall audience and »trouper« in the British live television program, *DON'T GIVE UP THE DAY JOB*. Christine Gledhill (Staffordshire University) presented a speculative paper on her recent research on early British cinema, the main point of which was to challenge the now common assumption of a major formal transformation between the early and the classical cinema. She suggested scholars have not considered that the emphasis on an increasing verisimilitude and realism and a rejection of the previous melodramatic mode fails to acknowledge how melodrama related to the world of its audiences, as well as the ways in which codes of verisimilitude change. She argued that the model of the classical realist text has been constructed primarily from the Hollywood cinema, thus relegating national cinemas, such as Britain's, to a deviant position. Clips from the British film *THE RAT* (1925) illustrated her thesis.

Three concurrent presentations, by Ian Christie (BFI), John Dovey and David Mayer (Manchester University) followed the plenaries. Unaware they would be writing this report, both authors attended Christie's presentation. But this was a good opportunity for those who had missed the insomniac scheduled

THE LAST MACHINE (a history of early cinema) on Channel Four in Britain, to hear Christie outline the series' aims of exploring cinema as the last Victorian invention, linked to changes in visual and cultural perception brought by railways, cities and other aspects of modernity. Christie acknowledged the debt he and the rest of the program's producers owed to Yuri Tsivian's work on early Russian cinema and its viewers, which pleased those who would like to see early cinema scholarship made accessible to a wider audience.

The rest of the day and the next was taken up with concurrent panels. Some sessions retrieved/produced lost histories, such as Kate Newey's (University of Wollongong) on the huge presence of women scriptwriters and producers in early theatre, and, to a lesser extent, cinema. This history has been marginalized through the general devaluation of scriptwriters and by the often familial structure of early production companies, such as Hepworth's, which worked to make women anonymous. Luke McKernan spoke about the discovery of the long-lost KING JOHN (1899), a brief scene from Sir Herbert Beerbohm-Tree's stage play. McKernan's comparison between the play and the filmed scene illuminated how theatrical types might have conceived of the new medium during its infancy.

Other panels provided much new and fascinating information on early exhibition practices in Britain. Sue Dinsmore suggested that the emphasis on public exhibition needs to be supplemented by considering the development of technologies and audiences for home screenings, perceived at one time as the future of cinema. This of course would mean that the study of early cinema becomes also the study of early television, an intriguing possibility for another centenary event. Nicholas Hiley (British Universities Film and Video Council) outlined the development of censorship and other means for controlling performance in British theatres, music halls and cinemas from the 1880s to 1910s, including the imposition of organized queuing and the redesign of auditoria. Dave Berry (Wales Film Council) and Mervyn Heard both discussed the fair-ground bioscope show. Adrienne Scullion (Glasgow University) discussed exhibition in Scotland, showing that the pursuit of respectability that consumed American nickelodeon managers also concerned their European counterparts.

The conference was enhanced by a well-mounted exhibition from Bristol University's Theatre Collection, a magic lantern show presented by two devoted amateur enthusiasts, and screenings of silent shorts at the Bristol Regional Film Theatre. Most intriguing was a third-year student multi-media performance of the hoary old melodrama, TEN NIGHTS IN A BARROOM. The students had previously shot lantern slides and video footage which they integrated with a live performance to illustrate the transformation of both theatrical and cinematic performance style during the cinema's first decades. Their tutors and conference organizers, John Adams, Sarah Street and Janet Thumin, are to be commended for helping the students to produce an extremely educational and informative evening, part of a well focused and enjoyable event.

Die Redaktion hat erhalten

Elena Dagrada, Domitor. *Bibliographie internationale du cinéma des premiers temps / International Bibliography on Early Cinema*, ohne Ort, Domitor 1995, 205 S.

Aktualisiertes Verzeichnis der Publikationen der Mitglieder von Domitor.

Roland Cosandey, François Albera (Hg.), *Cinéma sans frontières/Imagés Across Borders, 1896-1918*, Editions Payot, Lausanne 1995, 383 S., ill.

Beiträge des gleichnamigen 2. Internationalen Domitor-Kolloquiums, das im Sommer 1992 in Lausanne stattfand (vgl. die Besprechung des Kolloquiums in *KINtop 1*).

Les vingt premières années du cinéma français, hg. von Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie, Vincent Pinel, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 1995, 510 S. (220 FF)
Vorträge zum frühen französischen Kino, gehalten u.a. von Livio Belloi, Stephen Bottomore, Carlos Bustamante, Paolo Cherchi Usai, Elena Dagrada, André Gaudreault, Tom Gunning, Thierry Lefebvre, Laurent Mannoni, Charles Musser und David Robinson.

The Lumière Project. The European Film Archives At The Crossroads, hg. von Catherine A. Surowiec, Projecto Lumière, Lissabon 1996, 261 S., reich ill.

Mit Beiträgen von José Manuel Costa, Hoos Blotkamp, Geoffrey Nowell-Smith, Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli, Vittorio Martinelli, Kevin Brownlow, Eric de Kuyper.

Gleichsam das gedruckte Vermächtnis des unter Beteiligung zahlreicher Filmarchive in jeder Hinsicht überaus erfolgreichen, von der Europäischen Union aber nicht über die ursprünglich festgelegte Laufzeit hinaus bewilligten Förderprogramms zur Rettung des europäischen Filmerbes.

Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, David Robinson, *Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture/Luce e Movimento. Incunaboli dell'immagine animata/Lumière et Mouvemement. Incunables de l'image animée, 1420-1896*, Le Giornate del Cinema Muto 1995, 470 S., reich ill. (ca. 100 DM)

Der dreisprachige, auf festem matten Papier gedruckte Prachtband zur gleichnamigen Ausstellung bei den Giornate del Cinema Muto in Pordenone konnte mit Hilfe des Mäzens J. Paul Getty realisiert werden; zweifellos das schönste Buch, das zur Projektionskunst der Neuzeit erhältlich ist.

Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au Cinématographe*. Collection de la Cinémathèque française, Cinémathèque française/Fondation Electricité de France, Paris 1995, 271 S., reich ill. (350 FF)

Sehr sorgfältig edierter und illustrierter Katalog zur Pariser Ausstellung über die Geschichte der Projektionskunst, welche erstmals in vollem Umfang die wunderbaren Sammlungen der Cinémathèque française zum Kino vor dem Kino präsentierte.

Ernst Kieninger, Doris Rauschgatt, *Die Mobilisierung des Blicks*, ohne Ort und Jahr (Wien 1995), 96 S., ill. (28 DM)

Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung zu Projektionskunst, Panoramen, Chronophotographie und »lebenden Photographien«.

Marey – Pionnier de la Synthèse du Mouvement, Musée Marey, Beaune 1995, 159 S., ill. (120 FF)

Der sorgfältig gestaltete Ausstellungskatalog enthält neben dem großzügig illustrierten Exponatverzeichnis eine Reihe Fachartikel (von Virgilio Tosi, Marta Braun, Monique Sicard, Andrei Turowski, Thierry Pozzo, Brigitte Berg, jeweils französisch und englisch) zur gesellschaftlichen und ästhetischen Bedeutung von Mareys Chronophotographie.

Hauke Lange-Fuchs, *Der Kaiser, der Kanal und die Kinematographie*, Begleitheft zur Ausstellung im Landesarchiv Schleswig-Holstein: »Birt Acres – 100 Jahre Film in Schleswig-Holstein«, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Schleswig 1995, 71 S., ill.

Neueste Forschungsergebnisse über die Arbeit des englischen Filmpioniers Birt Acres in Deutschland.

Philippe Dubois, Edouard Arnoldy (Hg.), *Ça tourne depuis cent ans. Une histoire du cinéma francophone de Belgique*, ohne Ort, Communauté française de Belgique/Wallonie-Bruxelles, ohne Jahr (1995).

Katalog der gleichnamigen Wanderausstellung, u.a. mit Texten von Livio Belloi, Jean Brismée, Ivo Blom, Françoise Levie, Eric de Kuyper und Jacques Polet.

Exotica. L'attraction des lointains, Sonderheft von 1895, hg. von Thierry Lefebvre und Philippe-Alain Michaud, Mai 1996. (120 FF)

Die Retrospektive »Exotica« im Louvre begleitend, finden sich u.a. Texte von Laurent Mannoni (Reisebilder aus der Laterna Magica-Sammlung der Royal Polytechnic Institution, London) und Jacques Malthête (über A LA CONQUÊTE DU PÔLE von Georges Méliès).

Michael Schaudig (Hg.), *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte* (= diskurs film Bd. 8), diskurs film Verlag, München 1996, 503 S., ill. (ca. 50 DM)

Drei Beiträge zum frühen Kino: Evelyn Hampicke über den Produzenten Jules Greenbaum; Christiane Heuwinkel über die Anfänge der Filmkritik in den *Münchener Neuesten Nachrichten*; Herbert Birett und Sabine Lenk über die Behandlung ausländischer Filmgesellschaften durch das Deutsche Reich im Ersten Weltkrieg.

Christopher Williams (Hg.), *Cinema: the Beginnings of the Future. Essays Marking the Centenary of the First Film Show Projected to a Paying Audience in Britain*, University of Westminster Press, London 1996.

Mit Beiträgen u.a. von John Barnes, Stephen Bottomore, Richard Brown, Michael Chanan, Roland Cosandey, John L. Fell, André Gaudreault, Stephen Herbert, Joost Hunningher, Luke McKernan, Simon Popple, David Robinson, Martin Sopocy.

Dejan Kosanović, *Trieste al Cinema, 1896-1918*, La Cineteca del Friuli, Gemona 1995, 299 S., reich ill. (30.000 Lire)

Überraschend detaillierte und vorbildlich dokumentierte Lokalgeschichte des Mediums Film in Triest: Filmaufführungen, Wanderkinematographen, Kinos, Verleihfirmen, Produktionsfilialen, in Triest gezeigte Filme und vor Ort gedrehte Filme – eine Informationsfülle zum frühen Kino, wie sie noch für keine andere Stadt Europas recherchiert wurde.

Archivos de la Fílmoteca, Nr. 22, Februar 1996. (1200 Peseten)
Mit Beiträgen u.a. von Lucie Roy, Rick Altman und Thomas Elsaesser.

Aura. Filmvetenskaplig tidskrift, Vol. II, Nr. 12/1996 (100 Kronen/15 US-\$)
Die vorliegende Nummer der Zeitschrift des Filminstituts der Universität Stockholm ist der Geschichte und Ästhetik der Großaufnahme gewidmet; Beiträge u.a. von Tom Gunning, Jan Olsson, Philippe Dubois und ein vergleichender Artikel über Kino und Theater Techniken von Alexandr Kosorotov aus dem Jahre 1911.

Cinémathèque, Nr. 8, Herbst 1995, 142 S., ill. (135 FF)
Beiträge von Stephen Bottomore und Luke McKernan zur Sammlung Will Day.

Cinémathèque, Nr. 9, Frühling 1996, 153 S., ill. (135 FF)
Michail Ámpol'ski über Loie Fullers Tanzfilme.

Film History, Vol. 7, Nr. 2, 1995, »... *The New Thing With the Long Name and the Old Thing With the Name That Isn't Much Shorter*« *A Chronology of Cinema 1889-1896*. (20 US-\$)

Deac Rossell hat weltweit die Daten der ersten Filmvorführungen bis einschließlich 1896 recherchiert und zusammengestellt: Seine Chronik ist nicht nur ein unverzichtbares Nachschlagewerk, ihre Lektüre wirft auch neue Fragen an die Filmgeschichtsschreibung auf.

Film History Vol. 7, Nr. 3, 1995, *Film Preservation and Film Scholarship*. (20 US-\$)

Beiträge u.a. von Stephen Bottomore, Paolo Cherchi Usai, William Uricchio sowie von Iris Barry und John E. Abbott (1935).

Fotogenia. Storie e teorie del cinema, Nr. 1, 1995, *Il colore nel cinema*. (49.000 Lire)

Zusammengestellt von Monica Dall'Asta und Guglielmo Pescatore präsentiert das neue Fachblatt Ergebnisse der Konferenz zur Farbe im Stummfilm, die im März 1995 in Udine (Italien) stattfand, u.a. mit Beiträgen von Richard Abel, Tom Gunning und William Uricchio.

Immagine – Note di Storia del Cinema, Nr. 32, Herbst 1995. (9000 Lire)

Malgorzata Hendrykowska über die Erfolge des Kinosppekakels *QUO VADIS* vor polnischem Publikum; Giannalberto Bendazzi über die Entstehung des abstrakten Films in Italien.

Immagine – Note di Storia del Cinema, Nr. 33, Winter 1995/96. (9000 Lire)

Riccardo Redi über die Krise der italienischen Filmbranche 1909 und die Pariser Konvention vom selben Jahr.

Kinoarchitektur, Themenheft von *Kunst und Architektur in der Schweiz*, Nr. 3, 1996, hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. (25 SFR)
Beiträge zur frühen Kinoarchitektur von Catherine Courtiau und Roland Cosandey.

Meteor. Texte zum Laufbild, Nr. 4, 1996. (16 DM)

Deutsche Übersetzung von Tom Gunnings »klassischem« Text »The Cinema of Attractions«.

Hinweis

Bild S. 149 zeigt Publikum in Knopf's Kinematographentheater am Spielbudenplatz, Hamburg, um 1910.

Die Autorinnen und Autoren

- Livio Belloi arbeitet am FNRS, Universität Lüttich.
- Denise Böhm-Girel bearbeitet den Nachlaß von Constant Girel, lebt in Mulhouse.
- Gill Branston ist Lehrbeauftragte für Massenkommunikation an der Universität von Wales, Cardiff.
- Jean Châteauevert lehrt an der Concordia-Universität, Montréal.
- Geoffrey Donaldson forscht zur Geschichte des Kinos in den Niederlanden, lebt in Rotterdam.
- Frank Gray leitet das South East Film and Video Archive, Universität Brighton.
- Frank Kessler ist Dozent für Film an der Katholieke Universiteit, Nijmegen.
- Hiroshi Komatsu lehrt Filmgeschichte und -theorie an der Universität Saitama, Japan.
- Thierry Lefebvre, Pharmazeut im Krankenhausbereich, promoviert und unterrichtet im Fach Filmwissenschaft an der Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III).
- Sabine Lenk arbeitet für das Königliche Belgische Filmarchiv, Brüssel.
- Mariann Lewinsky arbeitet auf einer Forschungsstelle am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich zum europäischen und japanischen Stummfilm.
- Frances Loden promoviert über Beshi-Kino an der University of California, Berkeley, und ist Lehrbeauftragte für japanisches und amerikanisches Kino an Universitäten in Tokio.
- Martin Loiperdinger ist Stellvertreter der Leiter des Deutschen Instituts für Filmkunde, Frankfurt am Main.
- Charles Musser lehrt Amerikanistik und Film an der Yale University, New Haven.
- Dominique Pâni leitet die Cinéma-thèque française.
- Roberta Pearson ist Stellvertretende Leiterin des Tom Hopkinson Centre for Media Research an der Universität von Wales, Cardiff.
- Frank Roumen arbeitet als Produzent im Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.
- Heide Schlüpmann lehrt Filmwissenschaft an der J. W. Goethe-Universität, Frankfurt am Main.
- Anja Sieber, Filmjournalistin, lebt in Paris.
- Anthony Slide ist Filmhistoriker an der Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles.
- Ludwig Vogl-Bienek ist wissenschaftlicher Leiter des Instituts für historische Projektionskunst, Frankfurt am Main, und Mitbegründer des Illuminativ-Theaters.
- Tjitte de Vries, Journalist und Filmhistoriker, lebt in Rotterdam.
- Michael Wedel ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Film- und Fernsehwissenschaft der Universität von Amsterdam.
- KD Wolff, Verleger, lebt in Frankfurt am Main.