

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

## Stummes Spiel, sprechende Gesten

1998

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15845>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hg.): *Stummes Spiel, sprechende Gesten*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1998 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 7). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15845>.

### Nutzungsbedingungen:

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

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

### Terms of use:

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

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

# KINTOP

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

## 7 Stummes Spiel, sprechende Gesten

*Sarah Bernhardt*

Bühnenspiel und Lichtspiel

*Diva Borelli*

Gestisches Repertoire

*Starker Mann Maciste*

Stereotype Männlichkeit

*Kniefall des Gaekwar*

Der Delhi Durbar von 1911

*Utsushi-e*

Bewegte Projektionen in Japan

*Frühe Filmzeitschriften*

Neues Standortverzeichnis

*Stroemfeld/Roter Stern*



## KINTop 7

# **KINtop**

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

herausgegeben von  
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

**KINtop 7**  
**Stummes Spiel, sprechende Gesten**

*Stroemfeld/Roter Stern*

## **KINTop 7**

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

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

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

Redaktionsadresse: c/o Martin Loiperdinger  
Universität Trier, Medienwissenschaft  
D-54286 Trier

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

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Stummes Spiel, sprechende Gesten – Basel ; Frankfurt am Main:

Stroemfeld/Roter Stern. 1998

(**KINTop** ; 7)

ISBN 3-87877-787-6

NE: GT

## **KINTop 7**

Stummes Spiel, sprechende Gesten

Copyright © 1998

Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main · Basel

All Rights Reserved. Alle Rechte vorbehalten.

Die Vervielfältigungsrechte der einzelnen Beiträge liegen bei den Autoren,  
alle Rechte an dieser Ausgabe beim Verlag.

Satz: bLoch Verlag, Frankfurt am Main

Druck: Nexus Druck, Frankfurt am Main

**KINTop 8** erscheint im Sommer 1999 mit dem Themen-Schwerpunkt »Film und Projektionskunst«.

Fotos und Illustrationen: Archiv **KINTop** bzw. die Autoren.

Bitte fordern Sie unser kostenloses Gesamtverzeichnis an:

D-60322 Frankfurt am Main · Holzhausenstr. 4 · e-mail: [stroemfeld@t-online.de](mailto:stroemfeld@t-online.de)

# Inhalt

Editorial 7

Jean Leveque (1914)  
»Sarah« spricht zu uns über das Kino 11

Frank Kessler  
Lesbare Körper 15

The Selig Polyscope Co. (1910)  
Hinweise für Filmschauspieler  
mit einer Nachbemerkung von Livio Belloï 29

Ben Brewster und Lea Jacobs  
Piktorialer Stil und Schauspiel im Film 37

Yvonne Harnold (1909)  
Impressionen einer kinematographischen Künstlerin 63

Ivo Blom  
Das gestische Repertoire  
Zur Körpersprache von Lyda Borelli 69

Monica Dall'Asta  
Maciste – ein Stereotyp westlicher Männlichkeit 85

Joseph Garncarz  
Warum gab es im Stummfilmkino keine deutschen Kinderstars? 99

★

Stephen Bottomore  
»Haben Sie den Kniefall des *Gaekwar* schon gesehen?«  
Die Filmaufnahmen des *Delhi Durbar* von 1911 113

Hiroshi Komatsu  
Moving Images on the Screen before Cinema in Japan 153

Sabine Lenk  
Von der Notwendigkeit der Wissensverbreitung  
Publikationen aus Filmarchiven und ihrem Umfeld 163

Martin Humphries  
From a Crumbling Ruin to the Workhouse  
How the Cinema Museum came to be established 177

Herbert Birett  
Neues Standortverzeichnis früher deutscher Filmzeitschriften 183

Annette Deeken  
Gabriel Veyre, Operateur auf Weltreise 197

Buchbesprechungen 201

Buch- und Zeitschriftenhinweise 209

Die Autorinnen und Autoren 213

# Editorial

Lange Zeit wurde die Genese des kinematographischen Schauspielstils in der Frühzeit des Films als allmähliche Loslösung von den Konventionen der Bühnendarstellung angesehen. In dieser teleologischen Sichtweise emanzipiert sich das Spiel vor der Kamera von den Einflüssen des Theaters, indem sich eine eigene, den spezifischen Eigenschaften des Mediums gemäße Darstellungsweise herausbildet. Gleichzeitig erscheint das Spiel im frühen Film als primitiv und »unfilmisch«. Mit anderen Worten: Der Blick auf die Schauspieler der ersten beiden Dekaden der Filmgeschichte ist von denselben Vorurteilen geprägt wie die traditionelle Auffassung von den Anfängen des Kinos überhaupt.

Im Zuge der allgemeinen Erkundung und historischen Neubewertung des Kinos vor 1920 ist in den vergangenen Jahren auch die Arbeit der frühen Filmschauspieler erforscht worden. Eine erste Übersicht hierzu bot die 1995 von Yuri Tsvian mit Unterstützung der UNESCO und der Soros Foundation in Riga organisierte Tagung »Acting for Silents: Styles, Schools, Stars«. Statt mit der schematischen Entgegensetzung von Theater und Kino zu operieren, geht es den neueren Untersuchungen darum, das Spiel der Frühzeit in dem ihm eigentümlichen historischen, sozialen, kulturellen und ästhetischen Kontext zu erfassen.

Die vorliegende Ausgabe von *KINtop* will dem deutschsprachigen Publikum einige Aspekte dieser internationalen Diskussion vorstellen. Frank Kessler betrachtet die konventionelle Gestik und Mimik des frühen Films vor dem Hintergrund der jahrhundertealten Tradition von Theorien zur Lesbarkeit des Körperausdrucks. Der Beitrag von Ben Brewster und Lea Jacobs analysiert die Bedeutung von Posen in Bühnendarstellung und Lichtspiel im Spannungsfeld zeitgenössischer Theater- und Filmpraxis einerseits und sich wandelnder ästhetischer Vorschriften und Urteilen andererseits. Aus den Beispielen, die sie analysieren, geht hervor, daß die schematisch-abstrakte Gegenüberstellung von »theatralischer« und »filmischer« Spielweise den komplexen Zusammenhängen von einander überlagernden Schauspielstilen in keiner Weise gerecht werden kann. Das ergibt sich auch aus den Überlegungen Ivo Bloms zum Darstellungsstil der italienischen Diva Lyda Borelli, deren exaltiertes Spiel vielfältige Beziehungen zu ästhetischen und kulturellen Zeitphänomenen unterhält. Monica Dall'Asta untersucht die Muskelmänner, das männliche Pendant zu den italienischen Filmdiven. Den Publikumserfolg des Lastenträgers Bartolomeo Pagano alias Maciste analysiert die Autorin im Rahmen des Idealbilds vom männlichen Körper, das bereits deutlich vor der Jahrhundertwende eine Dynamisierung erfährt. Nationale Besonderheiten des Lichtspiels lassen sich mitunter schlicht auf Vorschriften des Gesetzgebers zurückführen. So er-

läutert schließlich Joseph Garnarcz an den Regelungen des deutschen Kinderschutzgesetzes, warum das Stummfilmkino keine deutschen Kinderstars hervorgebracht hat.

Die Arbeitswelt der Schauspieler erhellen drei zeitgenössische Texte, die hier erstmals in deutscher Übersetzung erscheinen. Die Theatergöttin Sarah Bernhardt räsoniert über das Publikum und ihre eigenen Erfahrungen vor der Kamera. Yvonne Harnold, eine Filmdarstellerin, deren Identität nicht geklärt ist, gibt Einblick in den Alltag der frühen Aufnahmeateliers. Wie sehr sich die Filmhersteller bemühten, das Verhalten der Darsteller vor der Kamera und am Drehort zu reglementieren und zu kontrollieren, ist den Anweisungen für Schauspieler zu entnehmen, welche die Selig Polyscope Company im Jahr 1910 herausgab. Den historischen Stellenwert dieses Dokuments erschließt Livio Belloi.

Außerhalb des Schwerpunkts setzt Stephen Bottomore seinen Beitrag über die Filmaufnahmen des *Delhi Durbar* 1902/03 (vgl. *KINtop* 4) fort mit einem Bericht über das bis dato aufwendigste Nachrichtenereignis der Kinematographie, den *Delhi Durbar* von 1911. Unmittelbar nach Beendigung der Zeremonien begann ein Wettlauf um Zeit und Geld: Jede der Produktionsfirmen wollte ihre Aufnahmen als erste auf Londoner Leinwände projizieren. Erregte Reaktionen löste das angeblich ungehörige Verhalten des *Gaekwar* von Baroda gegenüber dem englischen Königspaar aus - als vermeintlich eindeutige Beweismittel druckten englische Zeitungen Photogramme von Filmaufnahmen ab. Aus Platzgründen konnte dieser für *KINtop* geschriebene Artikel im Aktualitäten-Schwerpunkt der vorherigen Ausgabe nicht erscheinen. Die englische Version wurde vorab vom *Historical Journal of Film, Radio and Television* veröffentlicht.

In Japan wurden bewegte Projektionsbilder schon lange vor Einführung des Films gezeigt. Hiroshi Komatsu berichtet über diese *Utsushi-e* genannten Aufführungen, die von mehreren Projektionskünstlern mit beweglichen Laternen durchgeführt wurden.

Bereits in früheren Ausgaben hat *KINtop* verschiedene Einrichtungen mit ihrer archivarischen und wissenschaftlichen Arbeit im Bereich des frühen Kinos vorgestellt. Diesmal berichtet Martin Humphries von den Aktivitäten des Cinema Museum in London, das ohne öffentliche Förderung Kinogeschichte in all ihren verschiedenen Facetten sammelt und dokumentiert. Für die Restaurierung von Filmen des englischen Herstellers Mitchell & Kenyon aus den Jahren zwischen 1900 und 1906 erhielt das Cinema Museum den Haghe Film-Preis und konnte einen Teil der Filme auf den Giornate del Cinema Muto 1997 in Pordenone präsentieren. Der Beitrag von Sabine Lenk stellt wissenschaftliche Publikationen vor allem aus französischen und niederländischen Archiven vor und plädiert für eine systematische Politik der Wissensverbreitung in und durch solche Institutionen, die so zu unentbehrlichen Partnern der Forschung werden.



Nicht nur die Bildinformation auf dem Nitromaterial der Filme, sondern auch die auf Papier überlieferten Primärquellen zur frühen Kinematographie sind erst nach ihrer Sicherung für die Forschung allgemein zugänglich. Mittlerweile liegen nahezu alle deutschen Branchenblätter der Frühzeit auf Mikrofilm vor. Als Service bietet dieser Band deshalb, neben Rezensionen neuerer Veröffentlichungen, Herbert Biretts Standortverzeichnis früher deutscher Filmzeitschriften (vgl. *KINtop 1*, inzwischen vergriffen) in einer aktualisierten Neufassung.

Die nächste Ausgabe von *KINtop*, die im Sommer 1999 erscheint, wird dem Schwerpunkt »Film und Projektionskunst« gewidmet sein.

Für die Hilfe beim Zustandekommen dieser Ausgabe danken wir der Bibliothèque de l' Arsenal (Paris), Laurent Billia und der Bibliothèque du Film (BiFi, Paris) sowie Francesco Bono, Victoria Duckett, Mervyn Heard, Dominique Païni, Deac Rossell, Brigitte Schulze, Laurent Véray. Der besondere Dank von Redaktion und Verlag gilt dem Präsidenten der Universität Trier für seine Unterstützung. Schließlich möchten wir den Autorinnen und Autoren dafür danken, daß sie ihre Beiträge unentgeltlich zur Verfügung gestellt haben.

Zuguterletzt freuen sich Redaktion und Verlag, unseren Lesern mitteilen zu können, daß *KINtop 6*, das dem Thema *Aktualitäten* gewidmet ist, den mit 10.000 Francs dotierten Prix Jean Mitry des Institut Jean Vigo in Perpignan für die beste filmhistorische Publikation in der Kategorie Periodika erhalten hat.

*Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger*



## ›Sarah‹ spricht zu uns über das Kino<sup>1</sup>

Es geschah an einem der letzten Abende, nach einer Matineevorstellung, bei der die große Tragödin mit gewohntem Erfolg die *Kameliendame* gespielt hatte. Wir sprachen von Antoines<sup>2</sup> Rücktritt und den Kandidaturen für die Leitung des Odéon. Madame Sarah Bernhardt verurteilte voller Empörung die Gleichgültigkeit des Publikums, das sieben Jahre lang den Anstrengungen des Théâtre Libre-Gründers zugesehen hatte, ohne ihn jemals zu unterstützen, und das ihn nun von der Bühne abtreten läßt, ohne ihm auch nur die geringste Hilfe anzubieten.

Irgend jemand sagt lächelnd:

– Ein Kinounternehmer würde gerne das Odéon leiten.

Madame Sarah Bernhardt lächelt ebenfalls und beginnt dann mit ernster Stimme:

– Der Geschmack am Theater verliert sich langsam in Frankreich! ... Doch gehöre ich nicht zu denjenigen, die im Fortschritt des Kinos eine Ursache für die Abwendung sehen. Kino und Theater bieten ein ganz unterschiedliches Schauspiel, was ausschließt, daß der Erfolg des einen der Entwicklung und dem Glück des anderen entgegenwirkt. Beide können gut Seite an Seite bestehen. Hier der Beweis: Ich erinnere mich, als ich kürzlich mit der *Kameliendame* in Amerika auf Tournee<sup>3</sup> war, da folgte ein Kinounternehmer unserem Ensemble. Überall wo ich Station machte, spielte auch das Kino die KAMELIENDAME, häufig sogar in einem Saal, der neben dem lag, wo ich auftrat.<sup>4</sup> Es kam sogar vor, daß beide Plakate Seite an Seite hingen. Und doch waren am Abend beide Säle voll besetzt: Beim einen bezahlte man allerdings fünfzehn bis zwanzig Sous<sup>5</sup>, beim anderen fünfzehn bis zwanzig Francs.

. Ist es im übrigen nicht ganz normal, daß das Kino so sehr vom Publikum geschätzt wird? Es bietet für einen bescheidenen Preis Bilder, die oft sehr schön sind. Es fordert vom Zuschauer keinerlei geistige Anstrengung. Es verführt ihn mit fremdartigen und pittoresken Ansichten. Es unterhält. Es konstruiert. Ihm verdanken wir, daß wir Landschaften kennen, die wir sonst nie gesehen hätten. Es zeigt uns das tatsächliche Verhalten wilder Tiere. Es läßt uns an den entferntesten und außergewöhnlichsten Szenen des Lebens teilnehmen. Und schließlich hält es historische Momente fest wie königliche Paraden oder Kriegsvorbereitungen. Es liefert eine Dokumentation, die reichhaltig und immer präzise ist und die sich beständig erneuert.

Sie sehen, ich bin keine Gegnerin des Films und ich gestehe ihm seinen Teil zu. Er begeistert mich weniger, wenn er versucht, das Theater zu imitieren und berühmte Stücke zu reproduzieren. Auf diesem Gebiet finde ich ihn rundheraus minderwertig.

Haben Sie bemerkt, wie er arbeitet? Die Dekors wachsen niemals mit den Darstellern mit. Zuerst erscheinen die Künstler proportional ihrer Umgebung angemessen; je nach Fortgang der Handlung treten sie dann in den Vordergrund. Sie nehmen riesige Formen an, während die Gegenstände ihre alte Dimension behalten. Bald dominiert der Schauspieler die Kulissen, erstreckt sich bis zur Soffitte und ragt gar darüber hinaus. Man sieht nur noch ihn. Die vom Theater gebotene Wahrscheinlichkeit ist dahin.

Gleiches gilt für das Spiel der Schauspieler. Die Darstellung eines Künstlers setzt sich aus einer Vielzahl von Elementen zusammen: Aussprache, Intonation, Stimme, Gesten, Bewegungen. Der Film benutzt nichts als die Gesten. Wie könnte er einen wirklich abgerundeten, künstlerischen Eindruck liefern? Es ist ja schon schwierig, einen Text schauspielerisch umzusetzen und ihn zur Geltung zu bringen, wenn man sich aller Mittel der dramatischen Kunst bedienen kann. Diese auf eines zu beschränken, verurteilt den Künstler zu mittelmäßigen Ergebnissen.

Was mich betrifft, so habe ich mehrere Filme gedreht, darunter die KAMELIENDAME, einen Akt aus HAMLET und ADRIENNE LECOUVREUR.<sup>6</sup>

Ich dachte, der Film würde mir andere Stücke anbieten, die zu meinem Repertoire gehören, wie *L'Aiglon*, *La Samaritaine* und *La Princesse lointaine*.<sup>7</sup> Ich war überrascht zu erfahren, daß sie bereits vergeben waren, und bald wird man *L'Aiglon* herausbringen.<sup>8</sup>

Wie ich vor der Kamera spiele? Ganz einfach. Ich spiele genau wie auf der Bühne. Ich spreche den Text des Stücks, ohne ein Wort auszulassen. Bei den Gesten halte ich mich zurück. Ich verhalte mich wie gewöhnlich. Es wäre mir zudem unmöglich, mein Spiel zu ändern, denn es gibt für mich nur eine einzige Art, eine Figur darzustellen.

Im Jahre 1900, während der Weltausstellung, spielte ich für den Film die Todesszene aus *Hamlet*.<sup>9</sup> Das waren die Anfänge des Kinos. Seither hat es große Fortschritte gemacht. Mir scheint jedoch, daß es, was das Theater angeht, an dessen Schönheit und dramatische Größe nicht heranreicht.

Ich zweifle jedoch nicht, daß gewisse Mimenstücke mit unkomplizierter Handlung und auch Sketche komische Aufführungen liefern können, auch dramatische, die durchaus anrühren. Ich verstehe, daß einige Dramatiker für den Film arbeiten. Diese müssen dann aber ganz andere Wege gehen als beim Theater. Die kinematographische Pantomime hat ihre eigenen Gesetze. Ich denke, daß die Künstler hieraus interessante Wirkungen erzielen können.

Für die Schauspieler gilt dasselbe. Doch ist das eine recht heikle Frage. Ich würde trotz allem sagen, daß es mir für einen guten Darsteller schädlich erscheint, wenn er zuviel vor der Kamera steht. Ich spreche hier in erster Linie

als Theaterdirektorin. Wissen Sie, zu welcher Stunde man dreht? Für sechs Uhr morgens bestellen die Regisseure ihre Darsteller. Sie lassen sie lange und hart arbeiten. So geht der Morgen herum. Danach rennt der Schauspieler, der kaum Zeit zum Mittagessen hatte, zur Probe ins Theater. Er kommt erhitzt und müde dort an. Wenn er am Abend zuvor eine Vorstellung hatte und spät schlafen ging – was häufig vorkommt –, dann fällt er vor Müdigkeit um. Bei der Probe ist er schlecht. Darunter leiden dann alle: die Autoren, der Direktor und die anderen Schauspieler.

Doch vertrete ich hier eine recht persönliche Sicht. Allgemeiner gesprochen glaube ich, daß ein talentierter Schauspieler seine Gaben beim Film verschleudert. Wenn ich dies sage, denke ich nur an die wahren Künstler mit Berufung, an diejenigen, die im Theater ein Ideal sehen und die ihrer Kunst so absolut ergeben sind wie Priester ihrem Gott. Für die anderen, die den Glauben nicht haben, sind die Gefahren geringer.

Ich denke, daß sich die wahren, vom Theaterdämon besessenen Künstler bald ganz natürlich von denen scheiden werden, die, im übrigen durchaus ehrenwert, ebenso gerne für das Theater wie für den Film arbeiten. Es gibt bereits Filmspezialisten, und sie werden sicher bald zahlreicher. Sie werden diesen spezielle Beruf perfektionieren, ihn auf ein Niveau bringen, das zur Zeit nur wenige erreichen. Für Bühne und Leinwand wird dies das Beste sein.

Eigentlich sollte ich mich nicht nachteilig über das Kino äußern. Verdanken ihm nicht viele Künstler, daß sie ein fast üppiges Auskommen haben? Das Theater bezahlt schlecht. Das Kino bietet gute Gagen. Seine Großzügigkeit zu vergessen wäre undankbar.

Madame Sarah Bernhardt sprach zu uns über das Kino mit Leidenschaft, mit der tönenden Eloquenz, mit der sie sich für die Kunst engagiert, der sie zu Ruhm verholfen hat. Ihre gerechtfertigte, tiefgehende Kritik macht einige noch nicht genügend untersuchte Punkte der neuen Kunst deutlich. Ihre Voraussagen öffnen ein weites Feld.

*(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)*

## Anmerkungen

1 Das Interview wurde am 17. 4. 1914 unter dem Titel »En écoutant ›Sarah‹ parler du cinéma« von der Tageszeitung *Le Journal* (S. 7) publiziert. Ein von der Kinobranche kommentierter Wiederabdruck erschien am 25. ~~4.~~ 1914 in der Branchenzeitung *Le Courrier Cinématographique* (S. 28f.).

2 Der Regisseur André Antoine leitete das Théâtre de l'Odéon seit 1906. Der ehemalige Angestellte eines Gaswerks gründete 1887 als Reaktion auf das von ihm verachtete konventionelle Bühnengeschehen seiner Zeit das Théâtre Libre, wo er mit Laiendarstellern arbeitete und neue (oft naturalistische) Autoren für die Bühne entdeckte.

3 Sarah Bernhardt trat mit der *Kame-liendame*, 1852 von Alexandre Dumas fils (junior) verfaßt, bereits bei ihrer ersten Amerikareise von Oktober 1880 bis Mai 1882 auf.

4 Es handelt sich um den Film mit Sarah Bernhardt.

5 ›Sous‹ sind Centimes und wären hier von der Idee her vergleichbar mit Groschen.

6 Die Filmographie von Sarah Bernhardt umfaßt: *HAMLET* (Clément-Maurice, 1900), eine *phono-scène* (Tonbild) für das

Phono-Cinéma-Théâtre unter der Geschäftsleitung von Madame Vrignault auf der Weltausstellung in Paris; *TOSCA* (André Calmettes, 1908, Film d'Art), *LA DAME AUX CAMÉLIAS* (André Calmettes, Henri Pouctal, 1911, Film d'Art), *ADRIENNE LECOUVREUR* (Louis Mercanton, Henri Desfontaines, 1912, Urban Trading Co.), *ELISABETH, REINE D'ANGLETERRE* (Louis Mercanton, Henri Desfontaines, Gaston Roudès, 1912, Urban Trading Co.), *JEANNE DORÉ* (René Hervil, Louis Mercanton, 1916, Eclipse), *MÈRES FRANÇAISES* (Louis Mercanton, René Hervil, 1917, Eclipse).

7 Die Rolle des Herzogs von Reichstadt in *L'Aiglon* (*Der junge Aar*, Edmond Rostand, 1900) war einer der größten Erfolge von Sarah Bernhardt. Die Rolle der Mélisande in *La Princesse lointaine* (*Die Prinzessin im Morgenland*, Edmond Rostand) gab sie erstmals 1895, dem Jahr der Entstehung des Stücks. Rostand schrieb 1897 *La Samaritaine* ausdrücklich für die Diva, die diese Rolle sofort spielte.

8 Es handelt sich um *L'AIGLON* (Emile Chautard, 1914).

9 Gemeint ist eigentlich die Duellsszene, bei der Hamlet mit der vergifteten Degen spitze getroffen wird.

FRANK KESSLER

# Lesbare Körper

*L'homme muet, mais «centre à gestes».*  
Gilbert Cohen-Séat

Gestik und Mimik, Posen und Attitüden, Ausdrucksgebärde und pantomimisches Spiel: Der Zuschauer des stummen Films muß den Körper des Schauspielers regelrecht »entziffern«, will er dem Geschehen auf der Leinwand folgen.<sup>1</sup> Wie aber läßt sich die so vermittelte Bedeutung analysieren? Auf welchen Prinzipien beruht sie? Wie kommt sie zustande? Die metaphorische Redeweise von der »Körpersprache« sorgt hier wohl eher für zusätzliche Verwirrung, als daß sie das Problem klären hilft. Der körperliche Ausdruck läßt sich nämlich keineswegs auf ein einziges, wie auch immer organisiertes System zurückführen, sondern er entsteht durch das Zusammenspiel verschiedener Faktoren. Der französische Journalist Adolphe Brisson schreibt 1908 in einem Aufsatz über den *film d'art* von den Filmfabriken in Vincennes als »Königreich der Physiognomie, Reich der Gesten«, um dann festzustellen: »Der Schauspieler, der für den Kinematographen posiert und sich bemüht, genau das zu zeigen, was man von ihm erwartet, *stilisiert* durch die nüchterne Harmonie seiner Attitüden und durch den richtigen Gesichtsausdruck die Handlungen der Figur, die er verkörpern soll.«<sup>2</sup> Physiognomie, Gestik, stilisierte Darstellung von Handlungen – all diese Aspekte des Körperausdrucks manifestieren sich auf verschiedenen Ebenen, ihre (tatsächliche oder unterstellte) Zeichenhaftigkeit läßt sich zurückführen auf jeweils unterschiedliche historische Traditionslinien von Theorien über die Lesbarkeit des Menschen. Es folgt daher nun zunächst eine kurze Darstellung der Versuche, die Interpretierbarkeit von Physiognomie, Gefühlsäußerungen und Gestik systematisch zu erfassen, während im zweiten Teil deren Bedeutung für die Arbeit des Schauspielers im frühen Stummfilm diskutiert werden soll.

## I.

Bereits in der Antike existiert die Physiognomik als Versuch, das Wesen oder den Charakter einer Person aus ihren äußerlichen Merkmalen zu erschließen.<sup>3</sup> Bisweilen als Wissenschaft betrachtet, oft jedoch auch als Scharlatanerie, strebt der physiognomische Blick danach, untrügliche Zeichen zu entdecken, die es erlauben, den Anderen zu entziffern. Karl Markus Michel nennt als unterschiedliche Spielarten der Physiognomik die Temperamentenlehre mit ihrer

Einteilung der Menschen in Phlegmatiker, Choliker, Sanguiniker und Melancholiker; die Affektenlehre, derzufolge sich die vorherrschenden Leidenschaften als Spuren in das Gesicht eingraben; den Zoomorphismus, der die menschlichen Züge über den Vergleich mit dem Tier interpretiert; schließlich die Schriften Johann Caspar Lavaters, in denen die charakterlichen Anlagen eines Menschen aus der Form des Schädels, der Nase, des Kinns, der Ohren usw. herausgelesen werden.<sup>4</sup> Von dieser Traditionslinie aus lassen sich Verbindungen knüpfen zu charakterologischen, psychologischen, pathologischen und kriminologischen Typologien, bis hin zu den nationalsozialistischen Schautafeln mit rassistischen Zuschreibungen. Letztlich führt eine solche Betrachtungsweise immer nur zu ›Stereotypologien‹, die oftmals die Grenze zur Karikatur überschreiten. Sie können allerdings durchaus funktional sein für die Charakterisierung einzelner Figuren in den darstellenden Künsten. So arbeitet Méliès bisweilen mit der grotesken Überzeichnung physiognomischer Elemente, um in seinen Filmen bestimmte Typen – insbesondere die von ihm häufig persiflierten medizinischen Scharlatane – der Lächerlichkeit preiszugeben.<sup>5</sup>

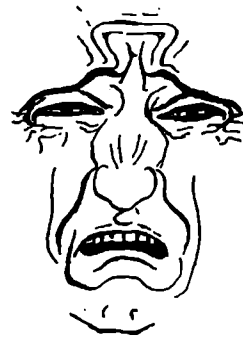
Typisierungen auf der Grundlage kultureller, sozialer, ethnischer oder ideologischer Stereotypen – man könnte auch sagen: Vorurteile – durchziehen die gesamte Filmgeschichte. Ob es nun in Filmen der zehner Jahre um den naiven Landbewohner geht, der sich in der Großstadt nicht zurechtfindet und sie mit verwundert aufgerissenen Augen bestaunt, ob bei Eisenstein um den feisten Kulaken oder in amerikanischen Western um den ehrlichen, einfachen Farmer mit dem wettergegerbten Gesicht: Immer sind es physiognomische Merkmale, durch welche die Figuren bereits auf den ersten Blick vom Zuschauer eingeordnet werden können, vorausgesetzt, er kennt die entsprechenden Stereotypen und vermag die mit ihnen verbundenen Kennzeichen zu lesen. Dabei geht es natürlich nicht nur um die rein körperlichen Eigenschaften, auch Kleidung und andere Attribute spielen eine wichtige, wo nicht entscheidende Rolle. Schon Goethe erklärt in einem Aufsatz zu Lavaters Physiognomik: »Was den Menschen umgiebt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modificieren läßt, modificiert er wieder rings um sich her. So lassen Kleider und Hausrath eines Mannes sicher auf den Charakter schließen.«<sup>6</sup> Der physiognomische Blick wird hier also mit einer Art soziokultureller Semiotik verbunden, die ihn stützen und differenzieren kann. Als heuristisches Prinzip liegt eine derartige Kombination von Merkmalen vielen Formen der gegenseitigen Einschätzung von Menschen mehr oder weniger unwillkürlich zugrunde. Genau darum kann sie auch, unter umgekehrten Vorzeichen, bei der Konstruktion fiktionaler Charaktere besonders wirksam eingesetzt werden.

Eng verbunden mit den physiognomischen Taxonomien sind die vielfältigen Versuche, die Bandbreite menschlicher Gefühlsäußerungen systematisch zu erfassen. Der Zusammenhang mit der Physiognomik im engeren Sinn besteht zumeist darin, daß den Charakteren jeweils auch dominante Gefühlszu-





Scham, Reue



Weinen

stände zugeordnet werden, so daß in den jeweiligen Darstellungen beides unauflöslich miteinander verbunden scheint. Die Temperamentenlehre ist hierfür ein typisches Beispiel. Doch physiognomischer Ausdruck und Gefühlsausdruck gehören zwei durchaus verschiedenen Registern an, da letzterer sich ja völlig unabhängig von den jeweiligen eigentümlichen Charakter- und Gesichtszügen manifestiert. Der Schweizer Zeichner Rodolphe Töpffer setzt sich in seinem *Essai de physiognomie* (1845) dann auch in diesem Sinn mit den Thesen Lavaters auseinander. Zwar gelten auch ihm die unwandelbaren Merkmale des Menschen als Ausweis von Charakter und Intelligenz, doch dann fährt er fort:

Die wandelbaren Zeichen sind solcherart, daß sie alle zeitweiligen und gelegentlichen Bewegungen und Erregungen der Seele wie das Lachen, die Wut, die Traurigkeit, die Verachtung, das Erstaunen usw. ausdrücken, die wir unter dem Allgemeinbegriff der *Affekte* zusammenfassen.

Diese Unterscheidung bildet die Grundlage jeder Physiognomik; doch schließt sich hier eine Tatsachenbeobachtung an, die nicht nur ausgesprochen merkwürdig ist, sondern auch von entscheidender Bedeutung bei diesem Gegenstand. Wenn nämlich einerseits [...] die wandelbaren Zeichen, insgesamt oder jedes für sich betrachtet, unveränderliche und unfehlbare Merkmale eines Ausdrucks wie Lachen, Weinen, Angst oder ähnlichem sind, so sind andererseits die unwandelbaren Zeichen als Merkmale von Intelligenz und Charakter veränderlich und immer fehlbar.<sup>7</sup>

Töpffer argumentiert hier als Zeichner, dem es darum geht, seine Figuren durch einige wenige markante Züge eindeutig charakterisieren zu können. Daß gerade der wandelbare Gesichtsausdruck auf unverwechselbare Weise auf einen Gemütszustand hinzudeuten vermag, ist im Bereich der bildenden Künste allerdings eine spätestens seit dem 17. Jahrhundert verbreitete Überzeugung. In seiner *Conférence sur l'expression des passions* entwickelt der Maler

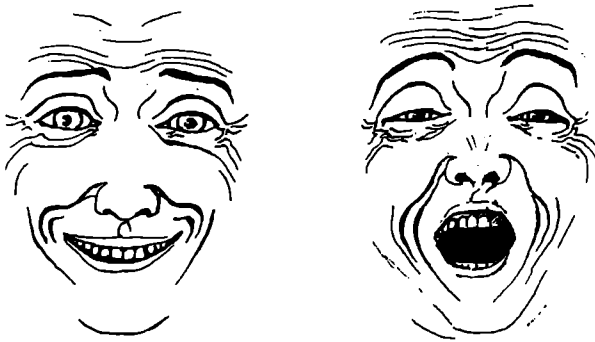


entfesselte Wut

Charles Le Brun 1668 in vierundzwanzig Zeichnungen ein Darstellungssystem, das, ausgehend von einem neutralen Zustand (die Ruhe, *la tranquillité*), als eine Art Morphologie des Gefühlsausdrucks gesehen werden kann.<sup>8</sup> Die emotionale Reaktion ist in ihrer Erscheinungsform eben gerade keine individuelle Äußerung, sondern eine allgemein menschliche. Das Vertrauen auf die Zuverlässigkeit der Mimik als Indikator für emotionale Zustände wird im 19. Jahrhundert durch die Arbeiten verschiedener Autoren wie Charles Bell (*Essay on the Anatomy and Philosophy of Expression*, 1806), Theodor Piderit (*Grundsätze der Mimik und Physiognomik*, 1858), Pierre Gratiolet (*De la physionomie et des mouvements d'expression*, 1865), Charles Darwin (*The Expression of the Emotions in Man and Animal*, 1872) und anderen gestützt.

Darwin stellt fest: »Die meisten unserer Gemüthsbewegungen sind so innig mit ihren Ausdrucksformen verbunden, dass sie kaum existiren, wenn der Körper passiv bleibt, – es hängt nämlich die Natur der Ausdrucksform zum hauptsächlichsten Theile von der Natur der Handlungen ab, welche unter diesen besonderen Seelenzuständen gewohnheitsgemäss ausgeführt worden sind.«<sup>9</sup>

Allerdings zeigt um die gleiche Zeit Guillaume Benjamin Armand Duchenne de Boulogne, daß ein Gesichtsausdruck auch einfach durch die Reizung der entsprechenden Nerven und Muskeln erzeugt werden kann.<sup>10</sup> Duchenne koppelt somit die Mimik wieder ab von dem ihr jeweils zugrundeliegenden Gemüthszustand. Darüber hinaus betont er auch die Verwertbarkeit seiner Arbeit für die bildende Kunst. Die wissenschaftlichen Überlegungen laufen also letztlich auf ein Paradox hinaus: Immer wieder wird betont, daß der Gefühlsausdruck mit untrüglicher Sicherheit zu entziffern sei. Die aus der Analyse gewonnenen systematischen Darstellungen dienen jedoch andererseits bildenden Künstlern oder Schauspielern als Vorlage dafür, eben diesen Ausdruck zu *simulieren*.



Lachen

Für die Arbeit des Bühnen- wie Filmschauspielers besteht das – bereits von Diderot in seinem berühmten Aufsatz benannte – Paradox nun gerade darin, daß die biologisch determinierte Gefühlsäußerung tatsächlich *gespielt* werden kann, und zwar um so besser (laut Diderot), wenn der Spielende nicht von der Gemütsbewegung beherrscht wird, sondern seinerseits den Ausdruck bewußt gestaltet.<sup>11</sup> Entscheidend dabei ist dann, daß die gestisch-mimische Darstellung in ihren charakteristischen Merkmalen den natürlichen Äußerungsformen der Emotionen entspricht. Ein System, wie Le Brun es entwickelt, bewirkt dabei zweierlei: Zum einen läßt sich der Gefühlsausdruck in seinen einzelnen Komponenten analysieren und dann einüben, zum anderen gewährleistet die künstlerische Stilisierung, daß das Resultat sich innerhalb der jeweiligen ästhetischen Normen bewegt. Dasselbe Prinzip liegt dann auch den Lehrbüchern für Bühnenschauspieler zugrunde wie Charles Auberts *L'art mimique* (1901), das in seinem Aufbau deutlich dem Modell Le Bruns folgt.<sup>12</sup> Das Werk Auberts beeinflusst seinerseits dann auch wieder die Überlegungen eines E. Kress zum Spiel vor der Kamera.<sup>13</sup>

Die Gestik ist die dritte wesentliche Komponente der körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten. Von Physiognomie und Mimik unterscheidet sie sich grundlegend, auch wenn dieser Unterschied nicht immer auf den ersten Blick sichtbar ist. In seiner Analyse des menschlichen Ausdrucks stellt der Philosoph Helmuth Plessner fest:

Überall besteht die Möglichkeit, daß der Mensch seine natürliche Mimik zum Material seiner Gebärdensprache formt. Der Übergang vom Mimus zum Gestus ist, von außen gesehen und für das durchschnittliche Bewußtsein, gleitend. Aber der gleitende Umschlag von der natürlichen Mimik zur gewollten (oder jedenfalls der Konvention unterliegenden) Gebärdensprache kann den Wesensunterschied zwischen beiden Ausdrucksweisen nicht verwischen.

Wenn die Geste etwas ausdrückt, indem der Mensch *mit* ihr etwas meint, so *hat*



Verzweiflung,  
äußerster Schrecken



freudige Überraschung  
aus: Charles Aubert, *L'Art mimique*  
(1901)

der mimische Ausdruck (gleich dem physiognomischen) eine Bedeutung, indem sich *in* ihm eine Erregung (ein Zustand oder eine Aufwallung des Inneren) spiegelnd äußert.<sup>14</sup>

Der gestische Ausdruck unterscheidet sich nach dieser Definition dadurch vom mimischen, daß ihm eine kommunikative Intention zugrundeliegt. Damit ist strikt genommen natürlich alles Schauspiel immer nur Geste, da hier ja ein Gemütszustand der Figur durch eine bewußt eingesetzte Mimik dem Zuschauer vermittelt werden soll. Für die Analyse ist es jedoch durchaus sinnvoll, die von Plessner getroffene Unterscheidung aufrechtzuerhalten, da Mimik und Gestik als Darstellungsmittel in je anderen Bedeutungsregistern funktionieren. Andererseits muß man den Begriff der Geste vor allem für den Stummfilm insofern erweitern, als auch Handlungen und Verhaltensweisen hinzuzurechnen sind.

Allerdings steht für die meisten Kommentatoren des stummen Spiels die kommunikative Qualität der Gestik deutlich im Vordergrund. Sie erscheint als mehr oder weniger wirkungsvoller Ersatz für das gesprochene Wort, oft aber auch als das ursprünglichere Ausdrucksmittel im Vergleich zur Sprache. In diesen Zusammenhang gehören auch all die Theorien, welche die Universalität des Stummfilms auf die universelle Verständlichkeit von Gebärden zurückführen.<sup>15</sup> Von den genannten Autoren gehören Aubert und Kress zu den Vertretern dieser Sichtweise, doch sie findet sich auch später immer wieder; so bei Béla Balázs und anderen, die dies schließlich sogar als Argument gegen die Einführung des Tonfilms ins Feld führen. Betrachtet man jedoch die jeweils angeführten Beispiele, so wird deutlich, daß der Begriff der Geste hier immer in einem überaus weiten Sinn verwendet wird: Er umfaßt zeichenhafte, kommunikative Gebärden ebenso wie handlungsbedingte Bewegungen und

Gefühlsäußerungen, die über kodifizierte Darstellungsweisen vermittelt werden.

In der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen des körperlichen Ausdrucks gilt es darum, die verschiedenen Ebenen genau zu unterscheiden. Nur dann wird es möglich sein zu analysieren, wie der Körper des Schauspielers im frühen Kino funktioniert. Seine Lesbarkeit ist eine konstruierte, und die Prinzipien dieser Konstruktion speisen sich aus den oft jahrhundertalten Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit des menschlichen Äußeren.

## II.

Wenn die scheinbare Einheit der Körpersprache auf diese Weise in verschiedene Komponenten gegliedert wird, dann läßt sich besser untersuchen, welche Funktionen sie jeweils erfüllen können, wie sie eingesetzt werden und auf welche Traditionen und Bezugssysteme sie verweisen. Verschiedene Historiker haben bereits festgestellt, daß die Spielweise im frühen Stummfilm sich nicht auf die herkömmliche, teleologisch argumentierende Opposition zwischen einem primitiven, an der Bühne orientierten und einem sich allmählich herausbildenden ›filmischen‹ Darstellungsstil reduzieren läßt. In dem Maße, in dem man versucht, der Komplexität und Vielfalt des frühen Kinos gerecht zu werden, zeigt sich, daß auch die Arbeit der Schauspieler in dieser Zeit nach sehr unterschiedlichen Bezugssystemen ausgerichtet ist, bei denen neben den historischen Veränderungen auch Aspekte wie Genre, ästhetische Normen sowie der jeweilige funktionale Zusammenhang eine entscheidende Rolle spielen.<sup>16</sup>

Insoweit man beim frühen Kino von einem systematischen Einsatz physiognomischer Merkmale reden kann, betrifft dies, durch den meist relativ großen Abstand zur Kamera bedingt, meist nicht so sehr die Gesichtszüge des Schauspielers selbst, als vielmehr deren Herausarbeitung bzw. bewußte Gestaltung durch Schminke. Dies gilt vor allem für die komischen Filme, in denen die Betonung oder gar karikaturhafte Übertreibung bei der Typisierung von Figuren eine überaus gängige Praxis ist. Mit den *funny faces* gibt es darüber hinaus eine eigene Gattung von Bildern, in denen die wie auch immer auffällige Physiognomik der Darsteller als Attraktion in Nahaufnahme präsentiert wird, wobei sie zudem meist noch durch Grimassen zusätzlich komisch verzerrt ist. Hier geht es dann allerdings nicht mehr um irgendeine ›lesbare‹ Bedeutung im physiognomischen Ausdruck, sondern einzig und allein um die Absonderlichkeit der Gesichtszüge. Ansonsten findet natürlich die Physiognomie im weiteren Sinne (wie Goethe sie meint) ausgiebige Verwendung: Körperhaltung, Kleidung und Umgebung funktionieren als Merkmale, die den Figuren einen sozialen Status, bisweilen auch allgemeine Charakterzüge zuschreiben. Insgesamt wird man feststellen können, daß die Physiognomie

(im engeren wie im weiteren Sinne) – graduell abhängig von Gattung und Komplexität der Erzählung – im narrativen Film weit eher dazu dient, den Figuren eine Position im Handlungsgefüge zuzuordnen, als sie tatsächlich zu charakterisieren.

Die Darstellung von Gefühlsäußerungen vermittelt kodifizierter Posen und Gesten in Anlehnung an die Systeme von Le Brun oder Aubert gehört zu den Elementen im frühen Stummfilm, die immer wieder als Ausweis von dessen theaterhafter »Primitivität« gesehen werden. Doch abgesehen davon, daß diese Sichtweise teleologisch ist, geht sie von einer überaus vereinfachten Auffassung der Theaterpraxis aus und verkennt die großen Unterschiede zwischen Bühne und Film.<sup>17</sup> Für den Bereich des Kinos läßt sich feststellen, daß diese Posen und Gesten von den Anfängen bis in die frühen zehner Jahre systematisch verwendet werden (für Roberta Pearson gehören sie mit zu den charakteristischen Merkmalen des »histrionischen Code«), daß aber in diesem Zeitraum ihre Funktion und die Art ihres Einsatzes sehr wohl von verschiedenen Faktoren bestimmt wird.

Dazu gehört, daß die Ausführung der Posen und Gesten wie auch der Grad ihrer Betonung je nach Genre unterschiedlich ausfallen können. So stellt Roberta Pearson fest, daß in den Kostümfilmern der Biograph Co. der histrionische Code sehr viel deutlicher und auch weit länger zu beobachten ist als in zeitgenössischen Sujets.<sup>18</sup> Auch in Komödien erscheinen sie stärker betont, meist in bewußter »komischer Übertreibung«. Das trifft vor allem zu auf die zahlreichen, vor allem französischen und italienischen Filme aus den Jahren um 1910, in denen eine Figur durch äußeren Einfluß geradezu zwanghaft in einen emotionalen oder psychischen Zustand gerät. Ein typisches Beispiel ist der (bislang nur unter seinem französischen Titel bekannte) italienische Film *LES TROIS FLACONS DE GRIBOUILLE* (um 1910) mit André Deed. Drei durch einen unglücklichen Zusammenstoß auf einer Treppe zerbrochene Flaschen setzen Dämpfe frei, durch die erst der Held, dann die Familie, die er besucht, und schließlich das ganze Haus in stetem Wechsel Fröhlichkeit, Angst und Wut empfinden. Die Darstellung der Gefühle folgt immer dem gleichen Muster und basiert auf einer relativ beschränkten Anzahl ständig wiederholter Gebärden, Handlungen und Verhaltensweisen: Im Zustand der Freude schlägt man sich lachend auf die Schenkel und hält sich die Seiten, die Angst drückt sich durch abwehrende Gesten und schlotternde Knie aus, die Wut äußert sich durch Aggressivität, Aufstampfen, Ballen der Fäuste usw. Dabei ist es wohl kein Zufall, daß es sich hier in vielen Fällen um die schauspielerische Umsetzung von bildlichen Redewendungen handelt, die nicht nur im Deutschen, sondern z. B. auch im Englischen oder Französischen existieren. Die Ausdrucksgestik beschränkt sich zum größten Teil auf formelhafte Posen und Gebärden, die aber gerade deshalb auch zu einem komischen Spektakel werden. Genau genommen kann man hier nicht wirklich von »Ausdruck« reden, der jeweilige Gemütszustand wird dem Zuschauer eher *signalisiert*.<sup>19</sup>

Letzteres gilt in gewisser Weise auch für die Funktion solcher Gesten in (melo-)dramatischen Filmen, zumal da, wo sie aus erzählökonomischen Gründen eingesetzt werden. So hebt z. B. in *ALADIN OU LA LAMPE MERVEILLEUSE* (Frankreich 1906, Pathé) der Held resignierend die Arme, als er einer als Bettlerin verkleideten Fee gegenübersteht und ihr sein Leid klagt. Diese Gebärde steht – in der Logik der Narration – stellvertretend für die Erzählung seines Unglücks. Ähnlich dienen in vielen Filmen die Gesten und Posen von Verzweiflung, Angst, banger Erwartung, Hoffnung, Freude usw. in erster Linie dazu, dem Zuschauer den Gemütszustand der Figur eindeutig und schnell zu vermitteln. Gleichzeitig aber garantiert die kodifizierte Darstellungsweise, daß die Gebärde nicht nur der jeweiligen Gefühlsäußerung angemessen ist, sondern auch der ästhetischen Norm entspricht.

In dieser Hinsicht kann man sagen, daß Posen und Gesten immer auch bis zu einem gewissen Grad als Adressierungen gesehen werden können. Inwieweit dies der Fall ist, verändert sich jedoch im Lauf der Jahre. Betrachtet man die Diskussion, die um 1910 in den USA stattfindet, so wird deutlich, daß mit der Forderung nach Realismus im dramatischen Genre vor allem diese Form indirekt adressierender Gestik kritisiert wird.<sup>20</sup> In der amerikanischen Fachpresse bevorzugt man eine weniger ostentative Spielweise, welche Gemütszustände der Figuren nicht so sehr durch kodifizierte Posen ausdrückt, als vielmehr durch deren Verhalten, durch das Spiel mit Requisiten usw. Im europäischen Kino dagegen, zumindest da, wo es künstlerisch ambitioniert ist, gehört die ausgeprägte Gestik zu den Aspekten, die als besondere Qualität des Spiels gelten. Die erzählökonomische und adressierende Funktion tritt dementsprechend in den Hintergrund. Statt die Handlung voranzutreiben, steht der körperliche Ausdruck selbst im Mittelpunkt der Inszenierung. Dies gilt vor allem für die dramatischen Höhepunkte.<sup>21</sup>

Ein überaus bemerkenswertes Beispiel hierfür bietet der Film *DIE LANDSTRASSE* (Paul von Woringen, Deutschland 1913, Deutsche Mutoskop und Biograph), da in diesem Fall das ausführliche ›Ausspielen‹ der Klimax ganz offensichtlich das Resultat einer bewußten gestalterischen Entscheidung ist. Er erzählt die Geschichte eines Landstreichers, der auf den Dachboden eines Bauernhauses steigt, um dort etwas zu Essen zu stehlen. Vor ihm ist jedoch auf demselben Weg ein entflohener Sträfling in das Haus eingedrungen, der dort den kranken Bauern erschlagen hat, als dieser ihn bei dem Versuch, eine Kiste aufzubrechen, überraschte. Die Tochter sieht den Landstreicher beim Verlassen des Hauses; kurze Zeit später entdeckt man ihn im Wald mit den gestohlenen Nahrungsmitteln und verurteilt ihn schließlich wegen Mordes. Auch der entflohene Sträfling wird bald darauf verhaftet und dabei schwer verletzt. Im Gefängnishospital treffen beide aufeinander, der sterbende Mörder gesteht seine Tat, und der Landstreicher ist wieder ein freier Mann.

Im ersten Teil des Films arbeitet von Woringen vor allem mit der Montage, um die verschiedenen Handlungsstränge miteinander zu verknüpfen und die

komplexen Bezüge zwischen den Räumen im Bauernhaus zu organisieren. Diese Szenen wirken aus heutiger Sicht überaus »modern« und kontrastieren scharf mit der Inszenierung der dramatischen Begegnung zwischen den beiden Protagonisten. Von Woringen filmt sie in einer einzigen, über 90 Meter langen Einstellung (was bei 16 B/s einer Vorführdauer von etwa fünf Minuten entspricht). Der Landstreicher holt dem im Bett liegenden Sträfling zu Trinken; dieser erkennt ihn und gesteht ihm sein Verbrechen. Der zu Unrecht Beschuldigte holt einen Arzt und eine Krankenschwester, vor denen der Mörder sein Geständnis wiederholt, bevor er stirbt. In keiner anderen Szene des Films findet man so viele konventionelle Posen: Verzweiflung, dann Resignation beim Landstreicher, begleitet von schweren Seufzern, Händeringen und schließlich Schulterzucken.

In der zeitgenössischen Presse lobt man gerade diese dramatischen Momente, während der erste, »moderne« Teil eher als eine Art notwendiges Übel betrachtet wird, als narrative Motivation für das ergreifende Finale. So schreibt die *Berliner Morgenpost*:

Nichts fehlte, was sonst die üble kolportagehafte Zugkraft eines »Films« auszumachen pflegt: Mord, Zuchthaus und Gerichtsverhandlung. Aber die Szenen waren nicht aufgebaut, um ohne logische Konsequenz nur dazu zu dienen, daß der Zuschauer einen Nervenkitzel beim Betrachten dieser Bilder aus einer Welt, die nicht die seine ist, empfinde. Diese Effekte, die sonst der Handlung ohne innere Notwendigkeit aufgepfropft sind, waren hier innig mit ihr verknüpft.

Die Leistung der Schauspieler war durchaus vorzüglich. Karl Goetz besonders, der Landstreicher, schuf eine wundervolle Figur, die mit ihrer stummen Gestaltung des Elends und der Verzweiflung an die Herzen der Zuschauer griff.<sup>22</sup>

Ähnlich argumentiert der Kritiker des Düsseldorfer *Kinematograph*, der mit einer vergleichbaren Wendung das Künstlerische gegenüber dem Sensationellen betont:

Ganz besonders hervorzuheben wäre auch das bis in die kleinsten Einzelheiten künstlerisch vollendete Spiel der einzelnen Darsteller. Man sieht hier nicht die Schauspieler, sondern die Menschen, sieht nicht Kulissen, sondern Natur und Leben, nicht »Sensationen«, sondern Kunst.<sup>23</sup>

Die Beurteilungskriterien sind hier deutlich andere als bei zeitgenössischen amerikanischen Kritikern, bzw. sie werden in den deutschen Rezensionen mit anderen Phänomenen in Verbindung gebracht. Der Begriff der Kunst wird immer wieder im Zusammenhang mit Natürlichkeit und Realismus verwendet. Gleichzeitig betont man, daß die Hauptdarsteller Bühnenschauspieler sind, deren künstlerische Fähigkeiten die Lebensechtheit des Spiels verbürgen.<sup>24</sup>

Gerade darum sind auch die kodifizierten Posen und Gesten, wie Le Brun oder Aubert sie in ihren Systemen darlegen, für die ästhetische Norm von



Bedeutung. Sie bilden gewissermaßen die Grundfiguren, die unter der jeweiligen individuellen Ausführung erkennbar bleiben. Darin liegt ihre doppelte Bedeutung: Sie garantieren die schnelle und eindeutige Identifizierung des jeweiligen Gemütszustandes (als Signal für den Zuschauer); gleichzeitig eröffnen sie dem Schauspieler die Möglichkeit, sie in seiner Interpretation zu variieren und zu modulieren, ohne daß die Gefahr besteht, daß sie unverständlich werden. Der französische Kunsthistoriker Hubert Damisch bezeichnet das System Le Bruns als ein »Alphabet der Masken«.<sup>25</sup> Wie immer fragwürdig oder zumindest irreführend derartige Sprachmetaphern in Hinblick auf den Körperausdruck sein mögen, in einem Sinn zumindest erscheinen sie hier überaus zutreffend: Wie das Alphabet die Grundstruktur der sprachlichen Zeichen vorgibt, die dann bei jeder individuellen Handschrift erkennbar bleiben müssen, legen die Systeme Le Bruns oder Auberts die Grundfiguren fest, an denen sich der Schauspieler orientiert. In ihrer einfachsten Form ausgeführt, gleichen sie einer rohen Druckschrift, während elaborierte Posen und Gesten danach streben, eine gewissermaßen kalligraphische Qualität zu erreichen.

Zu den übrigen Formen der Gestik ließe sich Ähnliches sagen, auch wenn hier die Kodifikation weit weniger systematisch ist. Der Begriff der Geste allgemein ist überaus vage, da man einerseits, wie in der oben zitierten Definition Plessners, die kommunikative Intention als Ausgangspunkt einer Definition nehmen kann, andererseits aber, in einem weiteren Sinn, sich jede Art körperlichen Handelns als Gestus verstehen läßt. Dies wird insbesondere im Zusammenhang der eben genannten Formen des Gefühlsausdrucks deutlich, wo ja bestimmte »Ersatzhandlungen« an die Stelle der kodifizierten Posen und Gebärden treten können (z. B. in einer Szene banger Erwartung das nervöse Spiel mit einem Gegenstand statt angstvollem Händeringen). Geht man von Plessners Definition aus, dann verbindet sich die Kommunikation, die sich ja letztlich immer an den Zuschauer richtet, mit der Adressierung.

Dies gilt vor allem für die zahlreichen Filme der Frühzeit, in denen ein Akteur sich direkt zur Kamera wendet. Vor allem in den Zauber- oder Variété-Nummern findet man häufig einen Darsteller, der mittels Gesten den Blick des Zuschauers lenkt, das Geschehen kommentiert usw. Die hierbei verwendete Zeigegestik ist strikt an die jeweilige Situation gebunden und manchmal auch nur aus diesem Zusammenhang heraus eindeutig zu verstehen. Méliès arbeitet in vielen seiner frühen Filme auf diese Weise. Ursprünglich für das Théâtre Robert-Houdin gedreht, imitieren sie oft das szenische Dispositiv der Zauber-Nummern, einschließlich der Verbeugung zum Publikum. In *LES CARTES VIVANTES* (Frankreich 1904) führt Méliès sogar einen gestischen Dialog mit dem Zuschauer, dessen »Reaktionen« er in seiner eigenen Gestik zum Ausdruck bringt.<sup>26</sup> Doch auch in Filmen, die keine Bühnensituation imitieren, findet man solche direkten Adressierungen. In *PAR LE TROU DE SERRURE* (Frankreich 1901, Pathé) wendet sich der voyeuristische Hausmeister zur Kamera, beschreibt gestisch, was er tun wird, und kommentiert schließlich das Gesehene.

Auch wenn die Kommunikation durch Gebärden innerhalb der Diegese bleibt, findet man diese Zeigegestik. Dazu kommen dann Gesten, die auf konventionelle Weise Handlungen nachahmen: Die Finger imitieren die Form eines Glases und werden an den Mund geführt, Zeige- und Mittelfinger bewegen sich wie eine Schere usw. Diese Spielweise wird oft irreführenderweise als ›pantomimisch‹ bezeichnet.<sup>27</sup> Tatsächlich geht es aber nicht um die Darstellung einer ›unsichtbaren‹ Welt mit Hilfe des körperlichen Spiels, sondern um die plakative Imitation von Handlungen, die je nach dem narrativen Kontext eine Absicht, die Wiedergabe eines Ereignisses oder eine Empfindung ausdrücken können. Die Trinkgebärde z. B. könnte also, abhängig vom Zusammenhang, bedeuten, daß die Figur Durst hat, daß sie eine Kneipe aufsuchen will oder daß jemand durch einen Trunk vergiftet wurde. Diese Art der Gestik, die eine andere Komponente der von Pearson als *histrionic code* bezeichneten Spielweise ist, verliert schnell an Bedeutung, sobald die entsprechende narrative Information durch die Montage, komplexere Erzählverfahren wie Rückblenden und vor allem durch Zwischentitel vermittelt wird. Doch auch in diesem Punkt ist die Entwicklung eine ungleichzeitige, wobei vor allem das jeweilige Genre eine wichtige Rolle spielt: Die adressierende Zeigegestik z. B. findet man in europäischen Komödien noch bis zum Ersten Weltkrieg.

### III.

Der Körper des Schauspielers ist im frühen Stummfilm ein zentrales Moment, seine Lesbarkeit konstituiert sich auf verschiedenen Ebenen: physiognomische Stereotypen, kodifizierte Ausdrucksgebärden und -posen, hinweisende und nachahmende Gesten sowie letztlich das ganze Feld des körperlichen Handelns. Angesichts des komplexen Zusammenwirkens dieser Elemente greifen die traditionellen Erklärungsmuster, die von einer allmählichen Aufgabe der theaterhaften Spielweise zugunsten einer genuin ›filmischen‹ ausgehen, zu kurz. Diese teleologische Sichtweise, welche die historische Veränderung vor allem auch mit der Entdeckung filmspezifischer Darstellungsmittel (Großaufnahme, Montage) erklärt, ist nicht in der Lage, die vielfältigen Formen des körperlichen Ausdrucks im frühen Film adäquat zu beschreiben.

In den neueren Untersuchungen wird die vereinfachende Gegenüberstellung von Theater und Film deshalb aufgegeben zugunsten einer differenzierteren und historisch genaueren Analyse der Darstellungspraktiken auf Bühne und Leinwand, im Varieté, im Zirkus, aber auch in der Karikatur, in *Laterna magica*-Projektionsbildern, Photographien und anderen Bildmedien. Dabei geht es zum einen darum, die Funktionalität des Körperausdrucks in den Filmen in seiner durch historische, ästhetische und gattungsmäßige Bestimmungen geprägten Form zu erfassen. Andererseits gilt es, die kulturellen, künstlerischen und wissenschaftlichen Traditionen zu rekonstruieren, auf die

der Ausdruck sich stützt, innerhalb derer er sich entfaltet und die ihm gleichzeitig Grenzen auferlegen. Es gibt also nicht *eine* Körpersprache, derer sich die Schauspieler der Frühzeit bedienen, sondern unterschiedliche Register, mit denen sie je nach Bedarf und abhängig von vielfältigen Faktoren arbeiten. Auch in Hinblick auf den Körperausdruck erweist sich, daß der frühe Film ein überaus komplexes Phänomen ist, das sich nicht auf einen Nenner bringen läßt. Wenn, wie Gilbert Cohen-Séat schreibt, der Mensch im Stummfilm ein »gestisches Zentrum« ist, so ist immer aufs Neue zu fragen, in welchem konkreten historischen Zusammenhang er seinen Auftritt hat.

### Anmerkungen

1 Dieser Beitrag schließt an eine Reihe von Vorträgen an, die Sabine Lenk und ich über mehrere Jahre auf Kongressen in Cergy-la-Salle, Lausanne, Paris, Poitiers, Riga und Zürich gehalten haben. Erst diese gemeinsamen Arbeiten, Diskussionen und Forschungen haben die hier präsentierten Überlegungen möglich gemacht. Auf die entsprechenden Veröffentlichungen wird jeweils verwiesen.

2 »Ce que M. Brisson pense du Film d'art«, *Ciné-Journal*, no. 17, 10.12.1908, S. 7.

3 Einen Überblick zum Thema bietet Rüdiger Campe, Manfred Schneider (Hg.), *Geschichten der Physiognomik*, Rombach Verlag, Freiburg i. Br. 1996. Vgl. auch Norbert Bollmann, *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Du Mont, Köln 1994.

4 Karl Markus Michel, *Gesichter: physiognomische Streifzüge*, Anton Hain, Frankfurt am Main 1990, S. 10ff. Zum Zomorphismus vgl. auch Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Flammarion, Paris 1995, S. 13 - 85.

5 Vgl. Thierry Lefebvre, »Méliès et la physiognomonie. La stigmatisation des personnages »fabriqués«, in: Jacques Malthête, Michel Marie (Hg.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1997, S. 253 - 262.

6 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Bd. I.37 (Weimarer Sophien Ausg.), Weimar 1896, S. 329.

7 Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*, zit. nach der Neuausg. in: Thierry Groensteen, Benoît Peeters (Hg.), *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*, Hermann, Paris 1994, S. 204.

8 Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression des passions*, abgedr. in: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no. 21, Frühjahr 1981, S. 93 - 121.

9 Charles Darwin, *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*, E. Schweizerbart'sche Verlagshandlung (E. Koch), Stuttgart 1872, S. 243f.

10 Guillaume Benjamin Armand Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physiognomie ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Renouard, Paris 1862. In dem Teil WUNDERTROMMEL (Deutschland 1996) seiner »Media Magica«-Serie zeigt Werner Nekes eine Reihe dieser Aufnahmen. Durch die Überblendungen erscheinen sie so tatsächlich als Phasen einer beweglichen Gefühlsmimik.

11 Vgl. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, Paris 1981, S. 132f.

12 Charles Aubert, *L'art mimique suivi d'un Traité de la pantomime et du ballet*, E. Meuriot, Paris 1901.

13 E. Kress, *Le geste et l'attitude. L'art mimique au cinématographe*, Comptoir d'Édition de Cinéma-Revue, Paris o. J. [1912].

14 Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen*

*menschlichen Verhaltens*, A. Francke AG. Verlag, Bern 1950, S. 70.

15 Vgl. Frank Kessler, Sabine Lenk, »... levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses«. *Réflexions sur l'universalité du geste dans le cinéma des premiers temps*, in: Roland Cosandey, François Albera (Hg.), *Cinéma sans frontières 1896 – 1918. Images Across Borders*, Nuit Blanche, Québec / Payot, Lausanne 1995, S. 133 – 145.

16 Von großem Einfluß auf diese neue Sichtweise ist die Arbeit von Roberta Pearson, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992. Pearson unterscheidet zwischen einem *histrionic code* mit einer betonten Gestik und einem *verisimilar code*, der eher mit sparsameren Mitteln arbeitet und vor allem auch die Requisiten einsetzt. Beide Darstellungsweisen erklärt sie aus dem historischen Kontext der jeweiligen ästhetischen Normen. Für eine Kritik von Pearsons Ansatz und weitere Ausdifferenzierung des Problems vgl. den Beitrag von Ben Brewster und Lea Jacobs in diesem Band. Vgl. auch Frank Kessler, Sabine Lenk, »Cinéma d'attractions et gestualité«, in: Thierry Lefebvre, Michel Marie (Hg.), *Les vingt premières années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1995, S. 195 – 202.

17 Auch dies wird in den detaillierten Analysen von Brewster und Jacobs deutlich. Zu der reduktionistischen Auffassung vom Theater in derartigen Gegenüberstellungen vgl. auch Eric de Kuypere, »Le théâtre comme mauvais objet«, *Cinémathèque*, no. 11, Frühjahr 1997, S. 60 – 72.

18 Vgl. Pearson (Anm. 16), S. 113ff.

19 Diese Überlegungen sind die Zusammenfassung einer ausführlichen Analyse dieses Films in Frank Kessler, Sabine Lenk, »L'expression des sentiments dans la comédie des premiers temps«, *La licorne*, no. 37, 1996, S. 7 – 15.

20 Vgl. z. B. die verschiedenen von Frank Woods unter seinem Pseudonym »The Spectator« im *New York Dramatic Mirror* zu diesem Thema veröffentlichten Beiträge sowie die »Pointers on Picture Acting« der Selig Polyscope Co. in diesem Band.

21 Vgl. in diesem Band auch die Beobachtungen von Brewster und Jacobs zu dem dänischen Film KLOVNEN sowie die Ausführungen Ivo Bloms zum Spiel der italienischen Diva Lyda Borelli.

22 »DIE LANDSTRASSE«. Ein neuer Lindau-Film«, *Berliner Morgenpost*, 18.9.1913, abgedr. in: *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 38, 20.9.1913, S. 39.

23 *Der Kinematograph*, Nr. 352, 24.9.1913.

24 Vgl. die Kritik des Films in der *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 39, 27.9.1913, S. 44 sowie die mehrseitige Werbung in der *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 35, 31.8.1913, S. 2ff.

25 Hubert Damisch, »L'alphabet des masques«, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no. 21, Frühjahr 1980, S. 123 – 131.

26 Vgl. Frank Kessler, Sabine Lenk, »L'adresse-Méliès«, in: Jacques Malthête, Michel Marie (Hg.), (Anm. 5), S. 183 – 199.

27 Zum Verhältnis von frühem Stummfilm und Pantomime vgl. Sabine Lenk, *Théâtre contre cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich*, MAKS-Publikationen, Münster 1989, S. 153 – 174; sowie dies., »Horen met je ogen. Enkele gedachten over pantomime en de vroege zwiigende film«, *Versus*, 2 / 1989, S. 43 – 45.

## Anweisungen für Filmschauspieler<sup>1</sup>

1. *Aufnahme.* – Wenn der Regisseur zu Beginn einer Szene das Startzeichen für die Aufnahme gibt, dann warten Sie nicht oder schauen Sie nicht zur Kamera, ob sie auch läuft. Dafür wird gesorgt. Die Kamera wird dann in Gang gesetzt, wenn der Regisseur meint, die Handlung sei so weit gediehen, daß die Aufnahme beginnen könne.
2. *Zur Kamera schauen.* – Blicken Sie niemals zum Regisseur, wenn er während der Szenenhandlung bei laufender Kamera mit Ihnen spricht. Er wird Sie ermahnen, wenn Sie nicht mehr im Bild sind oder Einzelheiten des Spiels vergessen haben. Es ist gleichfalls eine schlechte Angewohnheit, am Ende einer Szene zur Kamera zu schauen, um zu sehen, ob sie nicht mehr läuft. Der Regisseur wird Ihnen sagen, wann die Aufnahme beendet ist.
3. *Augen.* – Benutzen Sie bei der Arbeit Ihre Augen so oft als möglich. Bedenken Sie, daß sie, wenn richtig eingesetzt, Ihre Gedanken weit deutlicher zum Ausdruck bringen als Gesten und unnatürliche Grimassen. Schauen Sie nicht aus den Augenwinkeln! Sie werden niemals das gewünschte Resultat erzielen, wenn Sie diese äußerst schlechte Angewohnheit annehmen.
4. *Abgang.* – Wenn Sie durch eine Tür gehen oder aus dem Bild treten, dann dürfen Sie nicht schon am Bildrand mit dem Spiel aufhören; behalten Sie die Anspannung bei, bis Sie das Bildfeld der Kamera deutlich verlassen haben. Viele Szenen werden durch solche Nachlässigkeiten abgeschwächt.
5. *Briefe schreiben.* – Wenn Sie vor der Kamera schreiben, dann bleiben Sie natürlich. Fahren Sie nicht mit schnellen Strichen über das Papier. Damit zerstören Sie den Realismus, den Sie vermitteln sollen. Wenn Sie einen Brief lesen, so zählen Sie im Stillen langsam bis fünf, bevor Sie die Wirkung des Briefes auf Sie zum Ausdruck bringen.

<sup>1</sup> Diese »Pointers on Picture Acting« der Selig Polyscope Co. wurden erneut abgedruckt in Kalton C. Lahue (Hg.), *Motion Picture Pioneer: The Selig Polyscope Company*, A. S. Barnes and Co., Brunswick, New York 1973. Mit Blick auf den Kommentar von Livio Belloi wurden die einzelnen Anweisungen in der Übersetzung numeriert [d. Übers.].

6. *Briefe lesen.* – Wenn eine Dame einen Brief von ihrem Geliebten oder Ehemann erhält, so darf sie ihre Freude nicht dadurch zeigen, daß sie das Schreiben küßt. Das ist übertrieben und durch den häufigen Gebrauch in Filmen und auf der Bühne abgeschmackt und langweilig geworden.

7. *Küssen.* – Wenn Sie eine geliebte Person, den Ehemann oder die Ehefrau küssen, dann tun Sie das auf natürliche Weise – nicht einfach nur ein flüchtiger Hauch auf die Lippen. Gebrauchen Sie Ihr Urteilsvermögen auch hinsichtlich der Dauer des Kusses. Variieren Sie diese je nach dem Grad von Freundschaft oder Liebe, den Sie vermitteln sollen.

8. *Gesten.* – Vermeiden Sie unnötige Gesten. Ruhiges Spiel ist viel wertvoller. Eine gut eingesetzte Geste kann viel ausdrücken, doch zu viele Gesten gehen zu Lasten des Realismus in Ihrer Arbeit.

9. *Sich sträuben.* – Vermeiden Sie es, sich unnötig zu sträuben und zu winden. Viele Szenen machen dadurch einen lächerlichen Eindruck. Wenn Sie etwa in einem Handgemenge einer gegnerischen Überzahl unterliegen, dann sollten Sie nicht um sich treten, sich winden oder sich widersetzen, es sei denn, Sie spielen einen Verrückten oder jemanden, der die Kontrolle über sich verloren hat. Gebrauchen Sie in solchen Fällen Ihr Urteilsvermögen.

10. *Türen schließen.* – Seien Sie vorsichtig, wenn Sie in einer Kulisse Türen öffnen oder schließen, damit Sie nicht alles zum Wackeln bringen. Nachlässigkeit in dieser Hinsicht führt zur Wiederholung der Aufnahme. Man verliert dadurch Zeit und Filmmaterial, und beides ist wertvoll.

11. *Im Bild.* – Achten Sie darauf, bei der Arbeit immer im Bild zu bleiben. Markieren Sie geistig die Grenzen des Schärfbereichs der Kamera und überschreiten Sie diese nicht. Mit ein wenig Übung gelingt Ihnen das, ohne daß diese Absicht offensichtlich wird.

12. *Rauchen.* – Rauchen Sie nicht in der Nähe der Kamera oder dort, wo der Rauch vor die Linse geweht werden kann. Achten Sie auch sorgfältig darauf, keinen Staub aufzuwirbeln. Wenn Sie auf einem Pferd reiten, so ist es nicht nötig, die Kamera zu umkreisen. Wenn Staub in die Kamera kommt, führt dies zu Kratzern; zudem werden Sie den gerechten Zorn des Kameramanns auf sich ziehen.

13. *Klatsch.* – Vermeiden Sie es, über Berufsgeheimnisse zu diskutieren. Denken Sie daran, daß es schädlich ist, wenn die Ereignisse eines Arbeitstags nach außen dringen. Erfahren Außenstehende die Handlung von Filmen, an denen Sie arbeiten oder die Sie gerade abgedreht haben, nützen sie dies oft aus und

verursachen so große Verluste für Ihre Firma, indem die Konkurrenz dann einen ähnlichen Film vorzeitig herausbringt. Jeglicher bösertige Klatsch ist zu mißbilligen. Wer seine Stelle schätzt und die Gunst seines Arbeitgebers nicht verlieren will, sollte davon absehen.

14. *Pünktlichkeit.* – Kommen Sie pünktlich zur Arbeit. Zehn Minuten aufgrund unterschiedlich gehender Uhren sind vertretbar, doch achten Sie darauf, zehn Minuten *früher* und nicht *später* zu kommen. Von Ihnen wird nichts Unmögliches verlangt, und Sie schulden Ihrem Arbeitgeber dieselbe Pünktlichkeit, die Sie bei der Ausbezahlung Ihres Gehalts von ihm erwarten.

15. *Maske.* – Denken Sie selbst über Maske und Kostüm nach. Vergessen Sie nicht, daß der Regisseur genug eigene Probleme zu bewältigen hat, weshalb ihm seine Leute hier die Aufgabe möglichst erleichtern sollten. Wenn Sie zum Beispiel einen Goldgräber von 1849 spielen, dann überlegen Sie sich sein Aussehen und fragen Sie nicht den Regisseur, ob Schnürstiefel in Ordnung sind, wenn Sie eigentlich wissen sollten, daß es die erst seit ein paar Jahren gibt. Fragen Sie auch nicht, ob Sie Hosen mit Seitentaschen anziehen können, wenn Ihnen bewußt ist, daß diese damals nicht getragen wurden. Ein armes Mädchen vom Land sollte niemals französische Stöckelschuhe, Seidenstrümpfe oder ein Korsett tragen; auch sollte sie nicht nach der neuesten Mode frisiert sein. Trägt sie in diesem Aufzug dann eine Milchkanne, würde das wohl kaum zusammenpassen. Färben Sie die Lippen nicht zu rot, denn dunkles Rot erscheint beinahe schwarz. Wenn Sie Rouge auflegen, dürfen Sie keinesfalls nur die Wangen schminken und dabei Stirn und Nase weiß lassen. Auf dem Film wirkt dies häßlich.

Gewöhnen Sie sich daran, selbst an all die kleinen Details zu denken, welche die Figur, die Sie spielen sollen, vervollkommen können. Gibt es dann noch irgend etwas, was Sie nicht verstehen, so scheuen Sie sich nicht, den Regisseur zu fragen.

16. *Bärte.* – Man kann gar nicht sorgfältig genug sein beim Verfertigen von Bärten. Jeder Schauspieler kann es in dieser Kunst zum Meister bringen, wenn er sich nur genug Mühe gibt. Denken Sie daran, daß die Kamera jeden Fehler in Ihrer Maske unterstreicht. Gebrauchen Sie einfach Ihren Verstand, wenn Sie eine Figur gestalten, und Sie werden Erfolg haben.

17. *Ärmel.* – Vermeiden Sie es, zu viele Rollen mit aufgekrempeelten Ärmeln zu spielen. Cowboys und Goldgräber haben ihre Hemdsärmel zweckgemäß verwendet. Wenn Sie Tennis spielen oder einem Mädchen am Strand den Hof machen, können Sie Ihre männliche Schönheit nach Herzenslust ausleben. Übernehmen Sie nicht derartige Bühnengewohnheiten.

18. *Flüche.* – Ein Herr sollte in Anwesenheit von Damen und Kindern sorgfältig darauf achten, nicht zu fluchen. Man kann sich auch ohne Flüche ausdrücken, wenn man es nur versucht.

19. *Fluchen Sie nicht im Film.* – Tausende Taubstumme besuchen die Lichtspielhäuser und können jede Lippenbewegung verstehen.

20. *Rollen.* – Ärgern Sie sich nicht, wenn Sie nicht die Rolle erhalten, die Ihnen Ihrer Meinung nach zusteht. Der Regisseur weiß, wen er in einer bestimmten Rolle einsetzen will, und wenn Sie sie nicht bekommen, dann deshalb, weil jemand anderes geeigneter dafür ist.

Wir alle sollten für den gemeinsamen Erfolg arbeiten. Indem wir unserem Arbeitgeber das Beste geben, nützen wir ihm und erhöhen gleichzeitig unseren eigenen Wert.

*(Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler)*

## Körper, Blick, Kamera Die *Pointers on Picture Acting* der Selig Polyscope Co.

### Eine Nachbemerkung von Livio Belloi

Um 1910 wird, zumindest in den USA, der Körper des Schauspielers, sein Spiel sowie sein objektives Verhältnis zum Aufnahmeapparat zum Gegenstand des allgemeinen Interesses seitens der gerade entstehenden kinematographischen Institutionen. Neben den zahlreichen Artikeln, die Frank Woods unter seinem Pseudonym »The Spectator« im *New York Dramatic Mirror* veröffentlicht, zeugt hiervon auch ein internes Blatt der Selig Polyscope Company mit »Anweisungen für Schauspieler«. Obwohl dieser kurze Text bisweilen erwähnt wird (vor allem von Noël Burch), wurde sein tatsächlicher Wert bislang noch nicht wirklich erkannt, auch nicht von den amerikanischen Historikern. Dieses erstaunliche Dokument erlaubt es, aus einer internen Perspektive, also vom Gesichtspunkt einer Produktionsgesellschaft aus, den Versuch der Kodifizierung und Standardisierung der schauspielerischen Praxis zu betrachten.

Mit ihren zwanzig Anweisungen erscheinen diese Instruktionen der Selig Polyscope, die in ihrem Ton fast an einen Vertragstext erinnern, als ein Regelwerk, dem sich die von der Firma angestellten Schauspieler zu unterwerfen



haben. In der Befehlsform und als Vorschrift formuliert, geht es bei diesen Richtlinien im wesentlichen um zwei Bereiche. Zum einen entwickeln die Verfügungen eine Art Verhaltenscode, eine Abhandlung über die Umgangsformen, welche verschiedene Aspekte des Verhältnisses zwischen Produzent, Regisseur und Schauspielern regelt. Es überrascht darum auch nicht, daß dies zum Teil auf die gleiche Weise geschieht, wie in Verträgen zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer (Anweisungen 13, 14 und 20). Der wichtigere Aspekt ist jedoch, daß die Selig Polyscope mit diesem Papier auch eine Reihe von Regeln aufstellen will, welche die Tätigkeit des Filmschauspielers kodifizieren und vereinheitlichen sollen. Lakonisch und betont normativ (tun Sie dies / unterlassen Sie das) abgefaßt, beziehen sich diese Anweisungen ausschließlich auf die Dreharbeiten: Sie legen fest, wie sich der Körper des Schauspielers im szenischen Raum zu bewegen hat, wobei drei grundsätzliche Punkte angesprochen werden.

Der erste Punkt betrifft ganz direkt die Beziehung zwischen Schauspieler und Raum oder genauer: zwischen *Körper* und *Kadrierung*. Vor allem zwei Regeln sind hier besonders wichtig: Die erste bezieht sich auf eine der grundlegenden szenischen Handlungen, den *Abgang*, der bisweilen ein Problem darstellt (Anweisung 4). Diese Anweisung macht deutlich, welche Schwierigkeiten sich zu dieser Zeit durch das Gebot einer *seitlichen Ausrichtung* ergeben. Wenn hier das zu frühe Abbrechen beim Abgang oder das Nachlassen der Anspannung angeprangert werden, so vor allem deswegen, weil in beiden Fällen die seitlichen Grenzen, die Ränder der Darstellung betont werden. Statt den *hors-champ* als unsichtbaren, aber mit dem Bildfeld verbundenen und es verlängernden Raum anzudeuten, bewirkt der Schauspieler durch sein Verhalten, daß die Begrenztheit des ihm zugemessenen Bereichs zutage tritt: Gleichzeitig verrät er dadurch auch sein Wissen um die Instanz, die für den Ausschnitt verantwortlich ist. Deshalb bedarf es auch eines zusätzlichen Hinweises (Anweisung 11), der die korrekte Stellung des Körpers auf der Spielfläche betrifft und gleichzeitig fordert, daß man sich den Anschein geben soll, sich eben darum nicht zu kümmern.

Der zweite Punkt dreht sich um das Verhältnis des Schauspielers zu seinem eigenen Körper. Hier sind die Richtlinien der Selig Polyscope eindeutig. Sie wirken fast wie ein Echo auf die Artikel Frank Woods' – diese Übereinstimmung ist in der Tat bemerkenswert – und verdammen jede Art von exzentrischem und betontem Spiel zugunsten einer zurückhaltenderen Gestik, von der man behauptet, sie sei »realistischer«, also wirklichkeitsgerechter (Anweisung 8). Die Ablehnung des aus dem Bühnenmelodram hervorgegangenen *bistrionic code*, die Forderung nach dem *verisimilar code*, die hier zusammenfällt mit der nach einer *angemessenen* Gestik, könnten nicht deutlicher sein. Der Wille, eine *konzentrierte* Spielweise als Gegensatz zur Überbetonung der Gebärden zu fördern, zeigt sich auch an den drei Beispielen, die man wohl einfach als Anwendung eines allgemeinen Prinzips auf konkrete Erzählmomente

zu verstehen hat (Anweisungen 5, 6 und 9). Dabei geht es nicht nur um die Betonung der Geste, nicht nur um Intensität, Übertreibung oder Quantität, sondern auch um das *Tempo*, mit dem sie ausgeführt wird. Es handelt sich in diesem Fall bezeichnenderweise um die miteinander verbundenen Tätigkeiten von Lesen und Schreiben, die zu dieser Zeit sehr häufig von Schauspielern ausgeführt werden und die genau wie die erklärenden Zwischentitel Bedeutung durch geschriebene Texte vermitteln.

Der Versuch der *Pointers on Picture Acting*, ein Regelwerk zu erstellen, das den Körper einer Reihe von Vorschriften unterwirft, erstreckt sich auch auf das *Gesicht* des Schauspielers, indem man dessen Ausdrucksvermögen hierarchisiert (Anweisung 3). Das Grimassieren kann man als analog zum Gestikulieren betrachten: Die Grimasse entspricht der übertriebenen Gebärde, und beides wird gleichermaßen abgelehnt. Der Gesichtsausdruck darf nur *innerhalb* eines bestimmten Bereichs spielen. Auch in diesem Punkt wird deutlich, daß der Übergang von einem exzentrischen (überbetonten) gestischen Spiel zu einem konzentrierten (zurückhaltenden) sich historisch nicht trennen läßt von der beginnenden Vorherrschaft des reflexiven Gesichts über das intensive. Die hier geforderte Spielweise bewirkt auch, daß der *Blick* zum Ausdrucksmittel *par excellence* wird. Wenn es nun aber von den Augen heißt, daß sie die »Gedanken weit deutlicher zum Ausdruck bringen als Gesten und unnatürliche Grimassen«, so muß der Schauspieler noch dafür sorgen, daß dies auch für den Zuschauer *sichtbar* ist. Genau zu dem Zeitpunkt, als das konzentrierte und »zurückhaltende« Spiel zur Vorschrift und gleichzeitig der Blick zum virtuellen Träger allen Ausdrucks wird, entsteht auch ein Ensemble von Verfahren, das (zumindest in den USA) allgemein Verwendung findet: nicht nur die Nahaufnahme, sondern auch der Heranschnitt zur Großaufnahme (eines Gesichts) sowie der Schuß-Gegenschuß – wie es schon 1908 Rollin Summers prophezeit.<sup>1</sup>

Der dritte Punkt betrifft die Tatsache, daß die sich um 1910 in den USA entwickelnde Spielweise nicht nur ein neues Verhältnis zwischen Körper und Kamera verlangt, sondern umgekehrt auch eine neue Form der Interaktion zwischen Blick und Aufnahmeapparat. Hierauf nehmen zwei Anweisungen des Regelwerks Bezug. Es geht nun nicht mehr um die Beziehung des Körpers zum Kader oder zu sich selbst, sondern um die konkrete Situation der Dreharbeiten und das Blickverhalten (Anweisungen 1 und 2). An sich könnte man die Regeln in wenigen Worten formulieren: (Kurz) vor, während und (kurz) nach dem Drehen einer Szene darf der Schauspieler nicht zur Kamera schauen. Hier äußert sich auf emblematische Weise das grundlegende Paradox der neuen Inszenierungsweise und das prekäre Gleichgewicht, auf dem sie fußt: Der Blick wird zum zentralen Ausdrucksmittel und muß deswegen gut sichtbar sein – und genau darum darf er sich nicht zur Kamera wenden, die ihn zeigt.

Letztlich zeugen die *Pointers on Picture Acting* von dem engen Zusammenhang zwischen zwei Fiktionen: der scheinbaren Abwesenheit des Regisseurs

(oder Kameramanns) einerseits und des Zuschauers andererseits. Zwischen diesen beiden Polen bildet sich nicht nur eine Struktur der Absorption als goldene Regel heraus, sondern auch ein – starker, betonter – Bezug zum Gesicht sowie eine – mehr zu den Seiten hin ausgerichtete, offener – Beziehung zu den räumlichen Aspekten der Darstellung. Aus diesem Beziehungsgeflecht entsteht etwas Neues (dem eine große Zukunft bevorsteht), nämlich die Kategorie des *hors-champ*. Blick und Gebärde sind nun nicht mehr in die Frontalität eingeschlossen, sondern können sich jetzt auch seitwärts wenden und scheinbar den Aufnahmeapparat ignorieren. Damit wird der *hors-champ* zu einem Reservoir für die Narration, zu einem leeren Ort, der aber als Motor für die Erzählung fungiert und immer neue Effekte bewirkt (Spannung, Überraschung, Schrecken usw.).

Die neue Dialektik zwischen Körper und Kamera, zwischen dem, was zu sehen ist, und dem, was man nicht sieht, erzeugt auch ein anderes Verhältnis zwischen Zuschauer und Dargestelltem: Das Sehen eines Films beruht nun nicht mehr darauf, daß sich der Blick dem Betrachter zuwendet, daß es immer wieder zu einer Begegnung, einer Reibung kommt; der Zugang des Zuschauers zur *Fiktion*, sein Eintritt in den diegetischen Raum verlangt nun die vorgebliche Leugnung seiner Anwesenheit als Gegenüber. Der Bruch mit den wesentlichen Prinzipien des attraktionellen Bildes ist radikal: An die Stelle von Frontalität und offener, die Bildgrenze nach vorne überschreitender Zentrifugalität setzt das neue Bild – das man vorläufig als absorbierendes Bild bezeichnen könnte – die Konzentration, die Zurückhaltung und die Abgeschlossenheit der Darstellung gegenüber dem Zuschauer. Der Mechanismus, der die Teilnahme des Zuschauers am Geschehen ermöglicht, stützt sich nun auf das Wissen darum, »daß man ihn von dort, wo sich das Objekt befindet, das er sieht, nicht sehen kann«.<sup>2</sup>

(Aus dem Französischen von Frank Kessler)

### Anmerkungen

1 Rollin Summers, »The Moving Picture Drama and the Acted Drama. Some Points of Comparison as to Technique«, *The Moving Picture World*, 19. 9. 1908, abgedr. in: Stanley Kauffmann (Hg.), *American Film Criticism. From the Beginnings to Citizen Kane*, Liveright, New York 1972, S. 9 - 13. Für weitere Kommentare zu diesem wich-

tigen Punkt vgl. Janet Staiger, »The Eyes Are Really the Focus: Photoplay Acting and Film Style«, *Wide Angle*, vol. 6, no. 4, 1985, S. 14 - 23.

2 Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, U.G.E., Paris 1977, S. 118.



Abb. 1

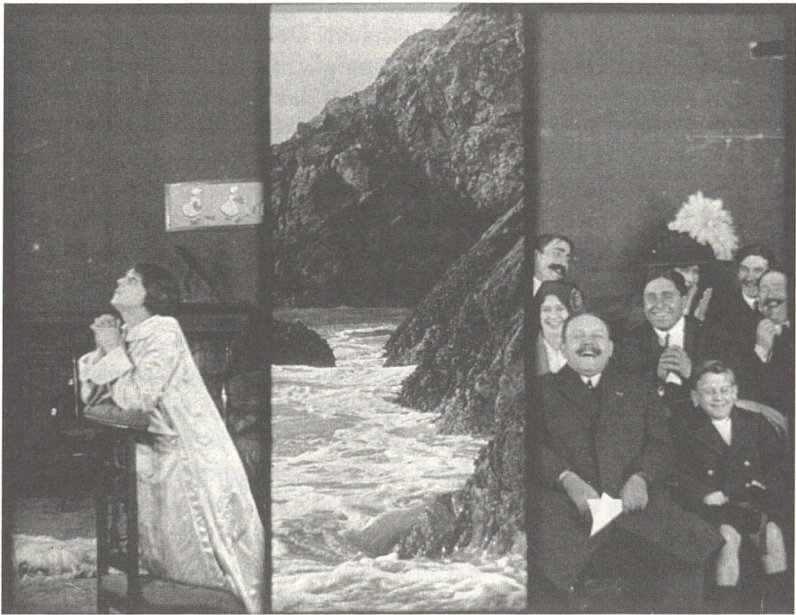


Abb. 2

Abb. 1-2: LE HOMARD (1912)

## Piktorialer Stil und Schauspiel im Film

In der Spieltechnik des späten 18. und des 19. Jahrhunderts findet man ein zentrales Element, das auch für das Verständnis der Entwicklung der Filmschauspielkunst in den zehner Jahren von entscheidender Bedeutung ist: Der Darsteller nimmt eine Attitüde ein, die in Hinblick auf die bildliche Gestaltung und die jeweilige dramatische Situation sorgfältig komponiert ist.<sup>1</sup> Daß hier die Bedeutung der piktorialen, also der auf bildhafte Wirkung abzielenden Aspekte der Darstellung in dieser Periode betont wird, mag ungewöhnlich erscheinen. Die traditionelle Sichtweise geht davon aus, daß die Filmschauspieler sich schon bald von den »breiten«, stereotypen Gebärden lösen, die den Anforderungen der Bühne entsprechen und zur Theaterpraxis des frühen 19. Jahrhunderts gehören, um einen modernen Stil zu übernehmen, der mit zurückhaltender, »kleiner« Gestik und Mimik arbeitet und den vergrößerten Bildausschnitten im Kino eher gemäß ist.<sup>2</sup> In einer einflußreichen neueren Untersuchung zu den Darstellungsstilen bei der Biograph Co.<sup>3</sup> versucht Roberta Pearson zu zeigen, wie der von ihr so genannte *histrionic style*, der mit stereotypen Posen und Attitüden arbeitet, aufgegeben wird zugunsten eines *verisimilar style*, der danach strebt, sich konventionalisierten Auffassungen »wirklicher« Gesten und Handlungen anzupassen. Sie stellt fest, daß dieser wirklichkeitsgerichtete Stil um 1912 weitgehend an die Stelle des histrionischen getreten ist, zumindest was die beliebtesten Schauspieler der Biograph betrifft. In unserer Sicht sind jedoch Posen und Attitüden für die Schauspieler sehr viel wichtiger, und dies für einen weit längeren Zeitraum als Pearson oder andere filmgeschichtliche Darstellungen annehmen.

Wir möchten die Spielweisen, die wir als piktoriale bezeichnen wollen, von der Pantomime unterscheiden. Auch wenn zeitgenössische Schriften zur Pantomime wie Charles Auberts *L'Art mimique* von 1901<sup>4</sup> durchaus Attitüden darstellen und behandeln, verstehen wir unter diesem Begriff vor allem das Ersetzen von Dialog durch Gebärden. Gerade in sehr frühen Filmen findet man entsprechende Beispiele, wenn Schauspieler narrative Informationen vermitteln wollen. Diese Praxis wird jedoch auch kritisiert, so 1909 von Frank Woods:

Die althergebrachte Pantomime strebte danach, Ideen durch Bewegungen mitzuteilen, so als ob die Personen taub und stumm wären. Zwar floß auch die natürliche Handlung des stummen Lichtspiels in die Entwicklung der Geschichte ein, doch einzelne Gedanken wurden durch unnatürliche Handbewegungen angedeutet. Wenn zum Beispiel ein Schauspieler einem anderen anzuzeigen wünschte, er wolle

etwas trinken, so bildete er mit seiner Hand die Form eines Bechers nach, und er vollzog dann die Bewegung des Trinkens. Diese Art Pantomime sieht man immer noch zu häufig beim Spiel in Filmen, doch es gibt eine Tendenz, davon abzugehen. Dahinter steht der Gedanke, daß ein Film um so überzeugender auf die Zuschauer wirkt, je näher er dem wirklichen Leben zu sein scheint. Der moderne Regisseur von Rang wird nun die Pantomime so weit als möglich meiden und zum Beispiel den Wunsch zu trinken andeuten, indem er den Darsteller eine plausible Handlung ausführen läßt, welche dieses vermittelt. Der Schauspieler, der zu trinken wünscht, wird vielleicht jemand anderem ein Glas mit einer natürlichen Bewegung reichen oder mit einer einfachen Handbewegung auf den Wasserkrug deuten oder so tun, als äußere er eine Bitte, woraufhin man ihm etwas zu trinken bringt, was auf eine deutliche und vernünftige Weise zeigt, welcher Art die Bitte war.<sup>5</sup>

Woods wendet sich gegen die Pantomime als Mittel, Geschichten zu erzählen, und bevorzugt das Spiel mit Requisiten. Wir stimmen Kristin Thompson zu, daß Pantomime in diesem Sinn tatsächlich in ernsthaften Filmdramen gegen die Mitte der zehner Jahre sehr viel weniger eingesetzt wird.<sup>6</sup> Doch das, was wir den piktorialen Stil beim Bühnenspiel nennen möchten, umfaßt eine sehr viel breitere Skala an Gesten als diese Auffassung von Pantomime. Aufgrund der Möglichkeiten des Theaters würde eine Figur einfach etwas zu trinken verlangen, ohne die Handlung zu mimen; sie würde wohl auch kaum diese Bitte mit einer markanten Pose begleiten, es sei denn, die Situation verlangte nach einer solchen Betonung: so z. B., wenn sie den Trank vergiften wollte.

Uns scheint es allerdings wichtig, von sprachlichen Analogien wegzukommen, bei denen Attitüde und Rede zur Deckung gebracht werden wie im Beispiel Frank Woods', bei dem die Handbewegung des Schauspielers sagen soll: »Ich möchte etwas trinken.«<sup>7</sup> Posen und Attitüden im allgemeinen Sinn waren konventionell und vermittelten Bedeutungen, doch vielleicht sollte man sie eher analog zur Musik verstehen, die ein ständiger Begleiter des volkstümlichen Theaters im 19. Jahrhundert war. Wie sie diente das Posieren dazu, dramatische Momente zu unterstreichen, Gefühle zu vermitteln und zu steigern, eine Situation zu dehnen und zu intensivieren. Posen sollten daher nicht als ein Lexikon aufgefaßt werden, sondern als eine Möglichkeit, die Bühne *bildlich* zu gestalten, als ein visuelles Repertoire, das in bezug auf je spezifische narrative Kontexte eingesetzt wurde. Eine bestimmte, konventionelle Gebärde – z.B. ein Schauspieler legt als Ausdruck der Verzweiflung eine Hand auf die Stirn – sollte also nicht einfach nur in Hinblick auf ihre konventionelle Bedeutung analysiert werden, sondern vielmehr daraufhin, wie sie ausgeführt wird und sich in das *Gesamtbild* der Szene einfügt. Uns interessiert also vor allem, wie Posen die Führung einzelner Schauspieler sowie des Ensembles ermöglichen.

Das Studium der Theatergeschichte, zumindest was die Zeit vor der Jahrhundertwende betrifft, besteht vor allem in der Rekonstruktion von Aufführungen, die uns nicht mehr direkt zugänglich sind. Beim Film ist dies anders,

und damit stellen sich dem Historiker andere Probleme bei der Analyse. Der Vergleich beider wird zudem komplizierter, da man nun mit unterschiedlichem Quellenmaterial zu tun hat. Der scheinbare Nachteil der Theatergeschichtsschreibung, daß wir nämlich für unser Verständnis des Darstellungsstils weitgehend auf zeitgenössische Beschreibungen und Kritiken angewiesen sind, ist gleichzeitig auch ein Vorteil: Das Material, über das wir verfügen, ist bereits gefiltert und von Betrachtern interpretiert, die geprägt sind von eben den Auffassungen über Theater und Aufführungspraxis, die wir rekonstruieren wollen. Wenn ein Kritiker von Sarah Bernhardt sagt: »Sie erfaßt sowohl die Plastizität als auch den schauspielerischen Wert einer Situation«,<sup>8</sup> so kann man davon ausgehen, daß er das, was sie auf der Bühne tut, als Posen erkannt hat, auch wenn es weiterer Forschungen bedarf, um zu bestimmen, um welche genau es sich handelt und warum gerade sie so gelobt werden. Was den Film angeht, sind wir jedoch meist auf uns alleine gestellt, wenn es darum geht, die schauspielerische Leistung zu beschreiben und zu analysieren, die durch die Kamera so detailgenau wiedergegeben wird. Wir müssen die bedeutungsvollen Momente herausarbeiten und eine Sensibilität für Stilparameter entwickeln, die sich von der Spielweise im heutigen Kino stark unterscheiden. Die Schwierigkeiten, einen Blick für die schauspielerische Arbeit jener Zeit zu entwickeln, die wohl jeder kennt, der über Filme der zehner Jahre gelehrt hat, ist ein Indikator für diese historische Distanz.

Zeitgenössische Zeugnisse zum Spiel im Film findet man für gewöhnlich vor allem in der Fachpresse. (Die kulturell respektable Publizistik ignorierte den Film weitgehend bis etwa zum Ende der zehner Jahre.) Solche Darstellungen verlangen aber eine sehr viel sorgfältigere Lektüre als dies bei den meisten modernen Kommentatoren der Fall ist. Der größte Teil der Diskussionen in den Branchenblättern zu diesem Thema ist überaus vage, wobei das Problem noch dadurch kompliziert wird, daß es sich eben um Organe von Interessengruppen handelt. Ihnen geht es darum, das Kino insgesamt zu fördern und nicht einige Produkte hervorzuheben und den Rest zu verdammen. Jedem Artikel, der einen Aspekt von Filmen einer Firma lobt, folgt ein zweiter, der die einer anderen Gesellschaft mit ähnlicher Überzeugungskraft anpreist. Darüber hinaus läßt sich schon sehr früh die Tendenz erkennen, das Kino gegenüber dem Theater zu bevorzugen und, was die USA betrifft, amerikanische Produktionen gegenüber ausländischen, wenn es auch einige Ausnahmen gibt wie die ersten *films d'art*.<sup>9</sup> Es wäre zu einfach, Zitate auszuwählen, um zum Beispiel die Annahme einer Veränderung in der Spielweise oder den Kontrast zwischen Bühnen- und Leinwanddarstellung zu belegen und dabei all die anderen Äußerungen zu vernachlässigen, die dem widersprechen. Zudem ist die Voreingenommenheit der Fachpresse an sich zu berücksichtigen. Nur sehr genaue Zeugnisse dessen, was die Kommentatoren auf der Leinwand sehen, kann man ernst nehmen; und auch sie müssen sehr sorgfältig im Licht dessen betrachtet werden, was man in den überlieferten Filmen beobachten kann.

Das Problem besteht also darin zu erkennen, wann und wie Schauspieler piktoriale Bühnentraditionen in Filmen verwenden. In unserem Fall geht es zunächst einmal darum, eine Pose als solche wahrzunehmen. Die Schwierigkeit hierbei wird deutlich, wenn wir uns fragen, für wie lange ein Schauspieler in einer Position verharren muß, damit wir von einer Pose sprechen können. In diesem Zusammenhang ist es hilfreich, einen Vergleich zu ziehen zu dem, was wir über das Tempo von Bühnendarstellungen wissen.

Es dürfte deutlich sein, daß das Spieltempo je nach Gattung unterschiedlich war – in Komödien wurde schneller gespielt als in Tragödien –, aber auch vom persönlichen Stil abhing. Von Garrick heißt es, daß er lebhafter spielte als Kembles.<sup>10</sup> Weiterhin deuten die wenigen Hinweise, über die wir verfügen, darauf hin, daß das Spieltempo sich mit der Zeit veränderte. Laut Dene Barnett sind Ruhepausen zwar ein durchaus geschätztes Attribut im Darstellungsstil des 18. Jahrhunderts, doch sei das Tempo bei Deklamationen in Tragödien oder bei Rezitativen in der Oper relativ schnell gewesen im Vergleich mit heutigen Aufführungen solcher Werke.<sup>11</sup> Die Praxis, die Gestik nicht nur in bezug auf ganze Sätze, sondern auch bei Worten oder Satzteilen zu variieren, bringt es mit sich, daß zumindest potentiell eine große Anzahl Gebärden bei jeder Rede verwendet wurden.<sup>12</sup>

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts scheint sich das Spieltempo beträchtlich zu verlangsamen. Yeats gibt einen der genauesten Berichte über die Dauer der Posen in seiner Beschreibung des Spiels von Sarah Bernhardt und Edouard de Max in der Londoner *Phèdre*-Aufführung von 1902:

Für lange Zeitspannen standen die Schauspieler einfach nur da und nahmen Posen ein; einmal zählte ich recht langsam bis siebenundzwanzig, bevor auf der reichlich gefüllten Bühne irgend jemand auch nur mit den Augen zwinkerte. Im allgemeinen waren diese Ruhepausen kürzer, doch ich konnte oft bis siebzehn, achtzehn oder zwanzig zählen, bevor jemand sich bewegte. Ich bemerkte auch eine rhythmische Abfolge der Gebärden. Sara [sic] Bernhardt hielt ihre Hände für einige Zeit, sagen wir: rechts über ihrer Brust gefaltet, dann führte sie sie auf die andere Seite, neigte vielleicht ihren Kopf, bis ihr Kinn die Hände berührte, um diese dann, nach einer weiteren langen Pause, voneinander zu lösen. Dann streckte sie die eine Hand aus und so weiter, senkte die Arme aber nicht, bis sie alle möglichen Gebärden mit erhobenen Händen ausgeführt hatte. In einer langen Szene hob de Max, der gleichfalls vortrefflich war, seine Hände nie über seine Ellbogen, und er führte sie erst zu seiner Brust, als die Gefühle ihren Höhepunkt erreichten. Hinter ihnen stand eine Gruppe von Männern, die in weiße Gewänder gehüllt waren und sich überhaupt nicht regten. Die ganze Szene hatte den Adel griechischer Skulpturen sowie eine außerordentliche Realität und Intensität.<sup>13</sup>

Es ist schwer zu sagen, wie typisch dies für den Stil von Sarah Bernhardt ist, und ob dies Teil einer generellen Veränderung im Spieltempo klassischer französischer Tragödien ist. Doch man findet durchaus noch andere Berichte über



langanhaltende Posen. Paul Ranger führt das Beispiel von Mrs. Siddons in der Rolle der Euphrasia in Arthur Murphys *The Grecian Daughter* (1772) an. Nachdem sie Dionysius im fünften Akt erstochen hat, »sank [Mrs. Siddons] langsam auf die Knie, reckte den Arm, der das tödliche Messer in die Brust des Tyrannen getrieben hatte und verharrete so fünf Minuten lang, begleitet vom stillen Schluchzen des Publikums«. <sup>14</sup> Dies scheint uns wenig wahrscheinlich. Die Beschreibung Friedrich Wilhelm von Hassels, auf der diese Darstellung beruht, sollte wohl eher so verstanden werden, daß die Schauspielerin fünf Minuten lang kein Wort sagte und währenddessen eine Reihe von Posen einnahm, um ihre komplexe Reaktion auf den Mord zum Ausdruck zu bringen. <sup>15</sup> Doch äußerte auch Bernard Shaw sein Mitgefühl für Ellen Terry in einer Szene in *King Lear*, in der Henry Irving das Erwachen Lears sehr in die Länge zieht und sie während dieser Zeit in derselben Pose verharren muß. <sup>16</sup> Es gibt sicher noch mehr Fälle, in denen Schauspieler zum Ende einer Szene durch eine länger anhaltende Pose ein Tableau bildeten. Wilhelm von Humboldt bemerkt zur französischen Tragödie:

[...] daher sieht man auch oft Attitüden verlängern, die bei uns schneller wechseln würden. So geht der Schauspieler, nach einer bedeutenden Scene, mit einer gleichsam verlängerten Gebärde von der Bühne ab, da wir es nicht billigen würden, wenn sich jemand, z.B. mit aufgehobenen Armen entfernen und, bis er vor dem Zuschauer verschwindet, so bleiben wollte. Wenn es bei uns geschähe, würde es wenigstens mit Heftigkeit und Schnelligkeit geschehen, hier behält es noch immer die zögernde Ruhe, die allen ästhetischen Stellungen eigen ist. <sup>17</sup>

Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wird Fru Heiberg immer wieder für die Plastizität ihres Stils gepriesen, doch Frederick und Lise-Lone Marker verzeichnen zumindest einen Fall, in dem ein Kritiker Einwände gegen ihr Spiel in Oehlenschlägers *Dina* (1842) erhebt:

Nachdem Oberst Walter Dina einen Antrag gemacht hat, streckt sie ihren Arm aus, um ihm den Ring zu zeigen, den Ulfeldt ihr angesteckt hat. Walter stürzt hinaus, doch noch für einige Zeit nach seinem Abgang bleibt sie mit ausgestrecktem Arm stehen. Dies soll vermutlich zeigen, wie tief sie in ihr Leid versunken ist, doch es wirkt unnatürlich, weil diese Pose anstrengend für sie sein muß. <sup>18</sup>

Der Hinweis auf die Anstrengung für die Schauspielerin läßt den Schluß zu, daß diese Haltung für einen längeren Zeitraum beibehalten wurde. Auch Dion Boucicault rät, in der Pose zu verharren:

Ein anderer Punkt ist, daß die Geste nicht zu kurz ausfallen darf. Offenbar gelingt es einigen nicht, eine angemessene Gebärde auszuführen. Sie sagen: »Hinweg!« [*mit einer schnellen Geste*]. Sie können nicht lange genug in ihr verharren. Man glaubt gar nicht, für wie lange man in einer guten Geste verharren kann. Man selbst mag dabei ermüden, der Zuschauer jedoch nicht. <sup>19</sup>

Entgegen der von Filmwissenschaftlern immer wieder geäußerten Annahme, daß in Bühnenmelodramen ein hohes Spieltempo vorherrschte, haben wir keinerlei Hinweise finden können, daß Posen nicht auch in dieser Gattung lange gehalten wurden – wie auch aus der Bemerkung Bouciaults hervorzugehen scheint. Zudem dürfte gerade auch die besondere Rolle der Musik in Melodramen lange und deutlich markierte Posen begünstigt haben, da sie den Bewegungen der Schauspieler einen bestimmten Rhythmus verlieh und Pausen in der Handlung überbrücken half.<sup>20</sup>

Was den Film angeht, ist deutlich, daß Posen auch nicht annähernd so lange gehalten wurden wie z. B. die von Sarah Bernhardt in *Phèdre*. Doch die von Yeats beschriebene Weise, Posen *durchzuarbeiten*, indem Bernhardt »alle möglichen Gebärden mit erhobenen Händen« ausführt, ähnelt stark gewissen Darstellungsweisen im Film der zehner Jahre (wie in dem weiter unten behandelten KLOVNEN). Doch wir haben nur sehr wenige Fälle gefunden, in denen ein Schauspieler länger als ein paar Sekunden innehält. Somit konnte die Dauer für unsere Analyse dieser Spielweise nicht das einzige Kriterium sein, um eine Pose oder Attitüde zu definieren. Wir haben deshalb in unserer Untersuchung die folgenden Punkte berücksichtigt:

1. Die Bewegung eines Schauspielers kommt für einen kurzen Moment zum Stillstand, wenn man den Film mit der richtigen Geschwindigkeit vorführt (man denke auch an Humboldts Formulierung: »zögernde Ruhe«).
2. Der Schauspieler nimmt eine stereotype Haltung ein.
3. Die Haltung bringt den Gefühlszustand einer Figur zum Ausdruck oder bezieht sich auf andere Weise deutlich und direkt auf die dramatische Situation.
4. Die Haltung wird durch den Schauspieler systematisch wiederholt und variiert.
5. Die Führung des Schauspielers oder des Ensembles arbeitet deutlich auf eine Pose hin oder leitet von einer Pose zur nächsten über.

Natürlich können die hier verwendeten Standphotos das Vorkommen einer Attitüde nicht »belegen«, da sie ja nur 1/16-Sekunde der tatsächlichen Bewegung wiedergeben. Sie sollen lediglich die Beschreibung erleichtern.

Posen im oben genannten Sinn erscheinen in einer Vielzahl von Stummfilmen. Den vielleicht systematischsten Versuch, ihr Funktionieren zu beschreiben, hat Roberta Pearson in ihrer Diskussion des *histrionic code* in Biograph-Filmen zwischen 1908 und 1912 unternommen. Auch wenn wir Pearsons Analysen einzelner Filme für überaus überzeugend halten, sind wir der Meinung, daß ihre theoretische Terminologie dem piktorialen Stil des Bühnenspiels nicht gerecht wird und somit auch das Verständnis dafür erschwert, auf welche unterschiedliche Weisen Posen für den Film übernommen wurden.

Pearson definiert den histrionischen Code als Gegensatz zum wirklichkeitsgerichteten: Es geht weder darum, psychologisch komplexe Charaktere zu schaffen, noch darum, einen Realismuseffekt zu erreichen. Der histrionische Code stellt seine Theatralität heraus – die Darsteller betonen ihr Spielen, indem sie konventionelle Posen und Attitüden einnehmen – während der wirklichkeitsgerichtete Code diese Art der Selbstbezüglichkeit vermeidet und das beiläufige Spiel mit Requisiten bevorzugt. Problematisch ist dabei die Annahme, der Piktorialismus könne einfach als Gegensatz zum Realismus verstanden werden. Doch im 19. Jahrhundert berufen sich Abhandlungen über das Spiel sehr wohl auf den Realismus, wobei Posen und Attitüden keineswegs ausgeschlossen sind; sie dienen zur Verstärkung des Ausdrucks, wobei nicht deutlich gesagt wird, ob sie zurückhaltend oder betont sein sollten.<sup>21</sup>

Auch die Forderung nach realistischem oder subtilem Spiel in der Fachpresse bleibt unserer Auffassung nach ähnlich vage. Im allgemeinen – mit Ausnahme möglicherweise von Frank Woods – geht aus diesen Publikationen nicht hervor, was genau die Schauspieler auf der Leinwand tun oder was sie hätten tun sollen. Somit bieten sie keine fruchtbare Definition des Realismus.<sup>22</sup> Albert Goldie meint z.B. in »Subtlety in Acting«, daß betontes Spiel schlecht sei, doch er erwähnt dabei weder Posen noch Attitüden, und es ist unklar, ob diese für ihn überhaupt zu solch einer betonten Spielweise gehören.<sup>23</sup> In ihren Erinnerungen *Growing Up with the Movies* äußert Florence Lawrence sich etwas deutlicher, indem sie einen ungenannten Bühnenschauspieler, der in einem Film auftrat, kritisiert: »Der Schauspieler, von dem ich hier rede, nahm in beinahe jeder Szene eine Pose ein, als ob er sagen wollte ›Bin ich nicht ein gutaussehender Liebhaber?‹ oder ›Was bin ich doch für ein Held.‹«<sup>24</sup> Doch auch hier läßt sich nicht genau sagen, ob Lawrence sich gegen die narzißtische Angeberei des Bühnenschauspielers wendet oder ob ihrer Meinung nach *jede* Pose, also auch eine expressive oder auf die Figur bzw. die Situation bezogene, für den Film ungeeignet ist. Nicht nur die richtige Interpretation der Aussage von Florence Lawrence ist dabei problematisch. Ganz allgemein ist eine Analyse des Diskurses in der Fachpresse unter dem Gesichtspunkt einer Opposition zwischen posierendem und realistischem Stil in logischer Hinsicht beladen. Auch im Alltag nehmen Menschen Posen ein, oft sogar sehr konventionelle, so daß selbst ein eingeschworener Befürworter des »realistischen« Spiels einige Posen akzeptieren kann, weil sie »lebensecht« sind. So würde ein Autor der *Moving Picture World* wie Goldie wohl kaum einen Schauspieler kritisieren, der einen italienischen Einwanderer mit breiter, lebhafter Gestik spielt, da hier die fehlende »Feinheit« durch ethnische Vorurteile motiviert wäre. Auch ein sehr enges Verständnis von Realismus kann Posen in bestimmten narrativen Zusammenhängen zulassen. Darüber hinaus läßt sich in den Kritiken und Kommentaren nicht prinzipiell unterscheiden, wann ein Schauspieler für das Posieren an sich kritisiert wird und wann dieses Thema zur Sprache kommt, weil man eine Pose einfach als unangemessen oder nicht überzeugend ansieht.

Doch die Kritiken sind nicht das einzige Material. Etliche Filme sind erhalten, und diese belegen, daß im gesamten Zeitraum von 1908 bis 1912 und sogar noch später Posen eingesetzt werden, auch in Fällen, bei denen in der Presse ausdrücklich das realistische Spiel gelobt wird. Auch Pearsons Analysen zeigen, daß die von ihr unterschiedenen Codes koexistieren und noch bis weit in die zehner Jahre die Biograph-Schauspieler neben dem Spiel mit Requisiten auch Posen einsetzen. So bemerkt sie z.B., daß in dem ansonsten »wirklichkeitsgerichteten« Film *HIS LOST LOVE* (D. W. Griffith, 1909) die Schauspieler zum dramatischen Höhepunkt, wenn die Frau den Ehebruch ihres Mannes entdeckt, in Posen fallen.<sup>25</sup> Eine ähnliche Vermischung beider Codes stellt sie eigentlich durchgängig in der Karriere Henry Walthalls fest, insbesondere in den Filmen *THOU SHALT NOT* (D.W. Griffith, 1910) sowie *THE AVENGING CONSCIENCE* (D.W. Griffith, 1914).<sup>26</sup>

Unsere Beispiele, die aus dem europäischen Kontext stammen, bestätigen Pearsons Beobachtung, daß Schauspieler Attitüden vor allem in bestimmten Arten von Szenen verwenden. Ein Film wie *LE HOMARD* (Léonce Perret, Frankreich 1912) aus der »Léonce«-Serie der Gaumont, zeigt das typische komische Spiel dieser Periode, das sowohl komplexe pantomimische Formen einschließt als auch Attitüden sowie Gesten hin zur Kamera. In diesem Film streitet sich Suzanne (Suzanne Grandais) mit Léonce (Perret), weil er sich weigert, einem Fischer einen teuren Hummer abzukaufen. Er gibt dann vor, in einer stürmischen Nacht selbst auf Hummerfang zu gehen, während er tatsächlich einen kauft. Er kehrt zurück und behauptet, immer wieder zur Kamera grimassierend, er sei erschöpft und friere nach einer schweren Nacht auf See. Die Aufdeckung des Betrugs führt zu einem erneuten Streit, der erst endet, als Léonce die badende Suzanne rettet, indem er ein angriffslustiges Schalentier von ihrem Hinterteil entfernt. Wenn Perret und Grandais lebhaft und ausdrucksstarke Gesten verwenden, nehmen diese oft die Form eines »Dialogs« an, wie bei den entrüsteten und anklagenden Gebärden während ihres Streits. Die einzigen Attitüden, die für eine sichtbar längere Zeit gehalten werden, findet man in einem für Suzanne (aber nicht für den Zuschauer) tragischen Moment: In der langen Nacht, während Suzanne auf Léonces Rückkehr wartet, posiert Grandais zunächst am Fenster, von wo aus sie aufs Meer schaut, dann in ihrem Schlafzimmer, wo sie betend niederkniet (Abb. 1). Der Kontrast zwischen Komik und Ernsthaftigkeit wird vor allem auch noch in einer späteren Szene herausgearbeitet: Eine *split-screen*-Komposition zeigt ein Tryptichon mit der betenden Grandais links, der See in der Mitte und Perret rechts, der gemütlich in einem Kino sitzt und vergnügt über die Gaumont-Komödie auf der Leinwand lacht (Abb. 2).

Wie man sieht, hält Perret in diesem Tryptichon keine Pose, dies bleibt Grandais' Ausdruck von Reue und Schmerz vorbehalten. Es scheint geradezu, als falle ihr Spiel in *LE HOMARD* aus dem Rahmen des Komischen, um Suzannes Gefühle zu vermitteln. Ganz allgemein fällt auf, daß das jeweilige Gen-

re ein wichtiger Faktor dafür ist, ob Schauspieler Attitüden einnehmen und für wie lange sie diese halten. Das ernste Drama erfordert einen langsameren Stil als die Komödie, mit ausgeprägteren Posen und Gesten. Die längsten und ausgeprägtesten Posen findet man in historischen und Kostümdramen wie *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* (Le Bargy, André Calmettes, Frankreich 1908) oder *QUATRE-VINGT-TREIZE* (Albert Capellani, André Antoine, Frankreich 1914-21) oder in gefühlsbetonten Erzählungen, insbesondere wenn sie von würdigen Charakteren aus der Oberschicht handeln wie *MA L'AMOR MIO NON MUORE!* (Mario Caserini, Italien 1913). Pearson stellt bei ihrer Betrachtung der Biograph-Filme Walthalls Ähnliches fest, da sein am meisten »histrionisches« Spiel in einem historischen Liebesdrama, *THE SEALED ROOM* (D.W. Griffith, 1909), zu finden ist.<sup>27</sup>

Doch auch in den ersten Filmen werden die Posen zum dramatischen Höhepunkt hin ausgeprägter, als ob die Schauspieler sie für ihre großen Szenen »aufsparen« wollten. Das Posieren wird also sowohl durch die jeweilige Situation bestimmt wie durch das Genre. Eines der deutlichsten Beispiele hierfür haben wir in dem dänischen Film *KLOVNER* (A.W. Sandberg, 1916) gefunden. Joe Higgins (Valdemar Psilander) ist der Clown eines vom Ehepaar Bunding geleiteten Wanderzirkus. Deren Tochter Daisy (Gudrun Houlberg) führt eine Nummer auf einem ungesattelten Pferd aus. Joe und Daisy lieben einander, und als ein wichtiger Impresario Joe einen Vertrag in der Großstadt anbietet, sagt er nur unter der Bedingung zu, daß die Bundings ihn begleiten. Zwei Jahre später hat er den Durchbruch geschafft und ist mit Daisy verheiratet. Doch Graf Henri macht ihr den Hof. Eines Tages nach seinem Auftritt sieht Joe im Spiegel des Künstlerzimmers im Theater, wie Henri Daisy küßt. Joe geht verzweifelt nach Hause, wo Daisy auf ihn wartet. Auf seine Frage, ob sie den Grafen liebt, sagt sie ja, und Joe schickt sie zu ihm. Hierauf folgt die zu erwartende unglückliche Wendung. Als der Graf ihrer überdrüssig wird, versucht Daisy zu Joe zurückzukehren, wird von ihrem Vater abgewiesen und begeht Selbstmord. Joe vergibt Daisy auf ihrem Totenbett und trauert um sie. Es geht bergab mit ihm. Joe arbeitet in einem billigen Zirkus, als er erneut auf den Grafen trifft. Er tötet seinen alten Rivalen, bevor er selbst stirbt.

Die Szenen von Joes Glück – die Werbung um Daisy, das Essen mit der Familie, die gemeinsamen Vorbereitungen für den Auftritt im Wanderzirkus – werden alle ohne Posen in normaler Geschwindigkeit gespielt. Doch Tempo und Stil ändern sich, nachdem Joe im Spiegel gesehen hat, wie Daisy und der Graf sich küssen. Dies wird besonders deutlich, wenn beide dann zuhause aufeinandertreffen.

1- Ein Salon in Joes palastartigem Haus; das Vorzimmer im Hintergrund ist hell erleuchtet, eine kurze Treppe zu einer geschlossenen Glastür; links ein großes Fenster; ein kleiner Tisch, ein Stuhl und ein Sofa vorne. Houlberg sitzt auf dem Sofa, ihr Kopf auf dem Tisch auf ihre Hände gebettet. Psilander tritt

von hinten rechts auf, öffnet die Tür, schaut auf Houlberg (die noch nicht zu ihm sieht) und bleibt stehen (Abb. 3). Er geht langsam die Treppe hinunter, kommt dann schneller nach vorne, bleibt rechts stehen, geht weiter und stellt sich zwischen Stuhl und Sofa, die rechte Hand auf der Stuhllehne. Er spricht. Houlberg hebt ruckartig den Kopf, blickt auf und lehnt sich langsam zurück, als er sich zu ihr neigt. Sie entschuldigt sich (Abb. 4). Sie bewegt sich wieder nach vorne und schaut nach rechts aus dem Bild. Er reicht nach unten und ergreift ihre Hand. Sie steht auf. Er läßt ihre Hand los, weicht zurück und ringt kurz die Hände. Ohne ihn anzusehen, wendet sie den Blick nach unten auf den Tisch, während er sich zu ihr beugt, seine Faust auf dem Tisch (Abb. 5). Er spricht.

2- Zwischentitel: »Daisy, liebst Du ihn?«

3- Heranschnitt auf nah, Psilander links im Profil, Houlberg hat den Kopf gehoben. Sie nickt langsam und wischt die Tränen aus ihren Augen. Psilander schaut mit traurig-leerem Blick nach vorne. Er legt die Hand an seine Stirn. (Abb. 6).

4- Wie 1, Schnitt in die Bewegung. Psilander mit der Hand an der Stirn. Houlberg blickt nach unten (Abb. 7). Psilander weicht unsicher zurück, bis er mit der rechten Hand die Stuhllehne erreicht. Er redet zu ihr. Sie wendet sich zu ihm, erschrickt und schaut ihm ins Gesicht. Er kommt nach vorne und stützt sich auf den Tisch.

5- Zwischentitel: »Dann bleibt Dir nur eins: Geh zu ihm!«

6- Wie 1. Houlberg dreht sich schnell nach links und führt ihre Hand zum Herz. Voll Schmerz beugt sie sich nach rechts (Abb. 8). Psilander kommt nach vorne, hebt die Hände, als wolle er sie an den Schultern packen, doch dann läßt er sie wieder sinken. Er geht um das Sofa herum, die linke Hand auf dem Rücken. Er deutet teilnahmslos nach links ins Off (Abb. 9). Sie versucht, ihn anzusehen, hebt ihre Arme flehend auf halbe Höhe und läßt sie wieder sinken. Sie dreht sich hin und her, geht dann vor Psilander nach links ab. Er sieht ihr nach, macht eine flehende Gebärde nach links, wobei er die Hände bis auf Kopfhöhe führt (Abb. 10). Er beugt sich nach hinten und legt die Hände an den Kopf. Er wendet sich zur Kamera, legt die Hände an sein Gesicht und beugt sich leicht nach vorne (Abb. 11).

Die Handlung wird in diesen sechs Einstellungen kaum vorangetrieben. Daisy entschließt sich, wenn auch widerstrebend, Joe zu verlassen, und sein Schmerz über diesen Verlust wird noch einmal bekräftigt. Dagegen ereignet sich in der vorangehenden Szene, in welcher Joe die Affäre seiner Frau entdeckt, sehr viel Wichtigeres. Desgleichen in einer späteren, in der Bunding seine Tochter verstößt, was danach dazu führt, daß er sie abweist, als sie reuevoll zurückkehrt, so daß sie schließlich Selbstmord begeht. In der oben beschriebenen Szene geht es vor allem darum, die Folgen zu zeigen, die sich daraus ergeben, daß Joe den Ehebruch entdeckt hat. Das Spiel wird hier nicht einge-

setzt, um die Handlung voranzutreiben, sondern um sie zu verzögern, um den Moment auszudehnen und seinen emotionalen Nachhall auszukosten, bevor die Ereignisse eine neue Wendung nehmen. Das Gefühl, daß hier das Spieltempo sich verlangsamt, entsteht teilweise aufgrund der Länge der Einstellungen (zusammen fast 53 m, d.h. etwa 2'53" bei 16 B/S), zum Teil auch durch das Tempo der Handlung wie z.B. bei Psilanders Pose oben auf der Treppe und seiner langsamen Bewegung von hinten zum Bildvordergrund in Einstellung 1. Die Gesten und Posen dienen vor allem dem wiederholten Ausdruck des Leids. Auch dies trägt dazu bei, daß man die Szene als lang empfindet, denn die aufeinanderfolgenden Gebärden verschaffen uns keine neuen Informationen über die Figuren oder die Ereignisse. Sie sind lediglich Variationen dessen, was wir bereits gesehen haben. Nach dieser Szene kehrt die Spielweise nicht mehr zu den schnellen, unauffälligen Gesten vom Anfang zurück. In dem Maße, wie die Handlung ins ernsthafte und sentimentale Register wechselt, verändert sich auch der Darstellungsstil.

Da das Posieren je nach Genre und Situation eingesetzt wird und zudem mit anderen, fließenderen Formen der Gestik koexistiert, scheint es uns wenig fruchtbar, diese Spielweise theoretisch als Gegenpol zum Realismus zu definieren oder historisch als Vorläufer, der schließlich von einem realistischeren Darstellungsstil verdrängt wird. Damit wollen wir jedoch nicht den Beobachtungen von Pearson, Gunning, Thompson und anderen widersprechen, für die sich die Spielweise in amerikanischen Filmen in der Periode 1908 – 1912 verändert. Uns geht es vor allem darum, die Frage anders zu stellen: Wie übertragen die vornehmlich auf der Bühne ausgebildeten Schauspieler in den frisch formierten Ensembles um 1907/08 die piktoriale Tradition auf den Film? Wie verändert sich ihr Spiel in bezug auf die späteren Entwicklungen in der Filmtechnik?<sup>28</sup>

In diesem Zusammenhang ist es nützlich, noch einmal auf die unterschiedlichen Bedingungen einzugehen, unter denen 1908 die Arbeit des Schauspielers in Filmen sich im Vergleich zur Bühne vollzieht. Zunächst gibt es keine gesprochenen Dialoge, das gesamte Register von Diktion und Stimme bleibt ungenutzt. Dann fehlt das Publikum, dessen Verständnis einer Szene und dessen Reaktion auf diese als Maßstab dienen kann. Der relativ große Abstand zur Kamera, der zu jener Zeit noch die Norm ist, führt dazu, daß der Schauspieler in seiner ganzen Gestalt zu sehen ist, jedoch eher klein auf einer für gewöhnlich kleinen Leinwand. Das von der beschränkten Länge der Einakter vorgegebene »Tempo« erfordert, daß eine komplexe Handlungsfolge in einer im Vergleich zu den Bühneneinaktern oder Vaudeville-Stücken sehr kurzen Zeit vermittelt werden muß.<sup>29</sup> Diese Bedingungen könnten einen Schauspieler mit Theaterausbildung durchaus veranlaßt haben, einen emphatischeren Stil zu entwickeln als zuvor auf der Bühne. Verschiedene Aspekte des Spiels in den Biograph-Filmen von 1908/09 ließen sich somit anders erklären: nicht als Übernahme von Traditionen des populären Theaters, sondern vielmehr als

einen Versuch, diese an die spezifischen Erfordernisse des neuen Mediums anzupassen.

So sieht Pearson z.B. die übertrieben betonte Gestik als ein Merkmal des Spiels um 1908/09. Sie verweist darauf, daß die Schauspieler der Biograph oft Posen einnehmen, bei denen sie Arme oder Beine weit ausstrecken, so wie Griffith selbst in *RESCUED FROM AN EAGLE'S NEST* (J. Searle Dawley, USA 1908).<sup>30</sup> In einem Fall zeigt sich dies sogar in der Verwendung von Hand und Fingern. Pearson vergleicht zwei Szenen, in denen der Hauptdarsteller einen Heiratsantrag macht und dabei eine Hand auf seine Brust legt. In der ersten, *THE VOICE OF THE VIOLIN* (D.W. Griffith, 1909), handelt es sich dabei um Arthur Johnson, in der anderen, *A SUMMER IDYL* (D.W. Griffith, 1910), um Henry Walthall:

Da Walthall seine Gesten weniger betont als Johnson, konnotiert sein Spiel nicht denselben Grad an Theatralität. Dies wird deutlich, wenn man vergleicht, wie jeder der Schauspieler seine Hände an die Brust legt. Johnson verwendet beide Hände, wobei die Handflächen völlig flach sind: Für heutige Augen erscheint dies wie die Parodie eines Liebhabers, der sich erklärt, weil die Pose so theatralisch wirkt. Walthall legt eine Hand leicht auf die Brust, die Handfläche leicht erhoben und die Finger leicht gekrümmt. Obwohl Walthall hier eine konventionelle Geste verwendet, führt die Tatsache, daß er sie nicht betont, dazu, daß das Gewollte des histrionischen Codes abgeschwächt wird.<sup>31</sup>

Wir stimmen Pearson durchaus zu, daß Schauspieler um 1908/09 oft mit ausgestreckten Gliedmaßen arbeiten, doch wir bezweifeln, daß es sich hierbei einfach um eine Übernahme des piktorialen Bühnenstils handelt (unabhängig davon gibt es natürlich überall schlechte Schauspieler). Die voll ausgestreckte Handhaltung Arthur Johnsons in dem genannten Beispiel wäre von den meisten Schauspiellehrern im 19. Jahrhundert rundweg abgelehnt worden. Was Pearson als die für Walthalls Spiel in *A SUMMER IDYL* typischen »langsamen und anmutigen« Bewegungen sieht, entspricht durchaus dem, was wir unter dem piktorialen Stil im Theater verstehen.<sup>32</sup>

Lehrbücher für Schauspieler im späten 18. und im 19. Jahrhundert betonten immer wieder die Bedeutung von Anmut und einer guten Körperhaltung; gleichzeitig wird ausdrücklich davon abgeraten, mit ausgestreckten Gliedmaßen zu spielen. So empfiehlt z.B. Johannes Jelgerhuis in der Lektion über Handbewegungen in seinem überaus reich illustrierten Handbuch aus dem Jahr 1827, die Finger müßten immer anmutig gebogen sein, um ihrer Stellung »Spiel und Kontrast« zu verleihen. Dagegen wendet er sich gegen die entsprechenden Extreme:

Ich kannte einen sehr guten Bühnensprecher, der aus einer unerklärlichen Gewohnheit heraus immer mit verkrümmten Fingern auftrat: Was für eine fürchterliche Angewohnheit! Ich hoffe, dies Beispiel genügt, daß ihr hierauf achten und dies allzeit vermeiden möget. – Denkt aber nicht, werte Schüler, daß eine mit gestreckten





Abb. 3

Abb. 3-11: KLOVNEN (1916)

Fingern herabhängende Hand dem abhelfen könnte, nein, obwohl es besser ist als mit gekrümmten Fingern. [...] Beim hängenden Arm und der freien, ungezwungenen Hand bedarf es Spiel und Kontrast in der Stellung der Finger, so daß es elegant aussieht und ungezwungen, frei und schicklich wirkt.<sup>33</sup>

Desgleichen nennt er einen völlig gestreckten Arm »ohne Anmut, gereckt wie ein Pfahl« und warnt vor simultanen Bewegungen mit beiden Armen und Händen, es sei denn »man verwendet sie absichtlich, um lächerlich zu wirken«.<sup>34</sup> Einigen Quellen zufolge werden voll ausgestreckte und damit relativ emphatische Gesten akzeptiert, aber nur, wenn sie sparsam und im Einklang mit extremen Situationen verwendet werden. Man denke an Yeats' oben zitierte Analyse des Spiels von Edouard de Max in *Phèdre*, der offenbar die größte Geste für den Höhepunkt der Szene aufsparte: »In einer langen Szene hob de Max, der gleichfalls vortrefflich war, seine Hände nie über seine Ellbogen, und er führte sie erst zu seiner Brust, als die Gefühle ihren Höhepunkt erreichten.« Etwas früher bereits bemerkt Lessing, daß der Schauspieler aufgrund seines im Unterschied zu den bildenden Künsten flüchtigen Ausdrucks sich »das Wilde eines Tempesta, das Freche eines Bernini« erlauben kann, vorausgesetzt, diese Attitüden werden sorgfältig ausgeführt: »Nur muß sie [die Kunst des



Abb. 4

Schauspielers] nicht allzulang darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen.«<sup>35</sup>

Die oben behandelte Szene aus *KLOVNEN* bietet ein gutes Beispiel dafür, wie emphatische Gesten durch die Modulation der Posen gezügelt werden können. Die Schauspieler nehmen eine Reihe von Attitüden ein, die Leid ausdrücken. Diese sind »kleiner« in Einstellung 1, wenn Psilander weit im Hintergrund posiert oder, nachdem er weiter nach vorne gekommen ist, am Stuhl oder Tisch Halt sucht und Houlberg sich von ihm abwendet. Dies verändert sich in der halbnahen Einstellung 3, da hier der Gesichtsausdruck mit nur geringem mimischem Aufwand zur Geltung kommt. So nickt Houlberg nur leicht mit dem Kopf als Antwort auf die Frage, ob sie den Graf liebt. Danach wird die Handlung wieder in der Totalen gezeigt und führt in Einstellung 6 zu den breitesten Gesten: in Houlbergs Attitüde, wenn sie die Hand zum Herz führt und ihren Körper von Psilander weg nach rechts beugt, um ihr Leid auszudrücken; desgleichen Psilander in derselben Einstellung, wenn er nach ihrem Abgang die Arme ausstreckt und die Hände auf Kopfhöhe hebt sowie später, wenn er mit den Händen beide Seiten seines Gesicht bedeckt (Abb. 8, 10, 11).



Abb. 5

Die von Pearson beschriebenen ausladenden Gesten der Biograph-Schauspieler sind also nicht das unvermeidliche Resultat der Bühnenerfahrung, sondern deren Anwendung in besonderen Fällen. Bisweilen führt mangelnde Sorgfalt dann zu unbeholfenem Posieren, bisweilen fehlen Timing und Kalkül, mit denen erfahrene Bühnenschauspieler auf »große«, betonte Posen hinarbeiten. Neben Unerfahrenheit und Unvermögen sind es unserer Meinung nach die bereits für die Zeit vor 1912 erwähnten Schwierigkeiten, die zu dieser Spielweise führen: Zum einen erscheint das Bild des Darstellers durch die für diese Zeit typischen Totalen klein, zum anderen versucht man, dem Publikum in kurzer Zeit eine Geschichte zu vermitteln. Doch der Schauspieler kann sich den Zuschauern nicht zuwenden und so auch keinerlei Reaktionen empfangen.

Die Forderung nach einem schnellen Tempo ist ein weiteres Gebot, dem sich die Schauspieler in dieser Periode unterwerfen müssen. Pearson behandelt dies ebenso wie der scharfsichtige Frank Woods in einer seiner »Spectator«-Kolumnen 1910, wo er feststellt, »die deutlichste Veränderung im Darstellungsstil der Filme aus den letzten beiden Jahren hat im Bereich des Tempos stattgefunden«. Er lobt dann die Produktionsfirma Biograph für die »Behutsamkeit und Ruhe« in ihren jüngsten Filmen.<sup>36</sup> Doch auch hier scheint das von





Abb. 6

Woods abgelehnte, schnelle Spiel nicht einfach vom Theater übernommen zu sein, denn die Quellen belegen eher, daß Posen auf der Bühne sehr viel länger gehalten wurden als im Film. In seiner Kolumne schreibt Woods die Betonung des Tempos eher dem Neuigkeitswert des Kinos selbst zu: »Alles mußte auf dem Sprung sein. Je mehr Handlung man in jeden Meter Film pressen konnte, für desto besser hielt man den Film.« Auch die beschränkte Dauer der Einakter mag zu dem relativ hohen Spieltempo beigetragen haben. In diesem Sinne würden wir auch Florence Lawrences Erinnerungen an ihre Auseinandersetzung mit Griffith zu diesem Thema interpretieren:

Was uns »Biographen« sehr ärgerte und uns daran hinderte, einen größeren künstlerischen Erfolg zu erzielen, war die Geschwindigkeit, mit der wir vor der Kamera arbeiten mußten. Mr. Griffith antwortete auf unsere Klagen immer, indem er darauf hinwies, daß die Verkäufer und Auswerter, die unsere Filme kauften, viel Handlung wollten, und er bestand darauf, ihnen viel für ihr Geld zu liefern. »Die Kinobesitzer wollen keine illustrierten *song slides*«, sagte uns Mr. Griffith einmal. So arbeiteten wir fix und flott, wobei wir soviel Handlung in einen 300-Meter-Film preßten, wie man heute auf 1500 Metern zeigt. Manche der Filme, die wir auf 100 Metern drehten, sind seither auf 300 Metern neu produziert worden. Es gab keinerlei Möglichkeit, langsam oder »wie auf der Bühne« zu arbeiten. Sowie wir in einem etwas ange-



Abb. 7

messeneren Tempo spielten, wurden wir von einem Aufschrei des Regisseurs aufgerüttelt: »Schneller! Schneller! Beeilt euch doch um Himmels willen! Wir haben nur zwölf Meter für diese Szene.«<sup>37</sup>

Das Problem liegt also nicht nur in dem Wunsch der Auswerter nach *action* in jedem Meter, sondern auch darin, daß man ein solches Tempo für notwendig hält, um die gesamte Handlung auf der vorgegebenen Filmlänge unterzubringen.

Möglicherweise »verlangsamt« sich das Tempo, nachdem Schauspieler und Regisseure wie Griffith die Form des Einakters beherrschen, also um 1910, als Woods' Kolumne erscheint. Doch noch sechs Monate, bevor er die »Behutsamkeit und Ruhe« der Biograph-Darsteller lobt, kritisiert Woods das Finale von *ALL ON ACCOUNT OF THE MILK* (Frank Powell, 1910), eine Produktion eben dieser Firma: »Die letzte Szene scheint zu einer Farce zu verkommen, sie wird hastig gespielt, ohne dramatische Wirkung, vielleicht mangels Platz auf dem Film.«<sup>38</sup> Ansonsten lobt er das Spiel in dieser Produktion (mit Mary Pickford, Arthur Johnson, Mack Sennett und Blanche Sweet). Wir nehmen an, daß man sich bei der letzten Szene beeilen mußte, um die vorgegebene Länge einzuhalten. Selbst wenn Woods sich in diesem Fall getäuscht haben sollte, deutet



Abb. 8

dieser Kommentar an, daß Woods sich bewußt ist, daß der Mangel an »Platz« für die Schauspieler ein Problem darstellen kann. Wir meinen, daß dies noch für einige Zeit so bleibt und daß die Darsteller in Einaktern weniger Gelegenheit haben, Situationen auszuspielen, Posen zu halten oder aneinanderzureihen, als in den ersten längeren Filmen. Eine drei Minuten lange Szene wie die in *KLOVNEN*, in der die Handlung fast stillsteht, wäre schwerlich geeignet für einen Film von sechzehn Minuten.

Um die anspruchsvollsten und technisch am besten ausgearbeiteten Beispiele des piktorialen Stils zu finden, haben wir uns deshalb vor allem auf den frühen Langfilm konzentriert. Doch gleichzeitig unterliegt zu diesem Zeitpunkt der piktoriale Stil neuen Einschränkungen und Anforderungen, da nun der Schnitt den Filmemachern Möglichkeiten eröffnet, die in die Arbeit der Schauspieler auf eine Weise einwirken, wie dies auf der Bühne undenkbar wäre. Wie Tom Gunning anhand des Beispiels *AFTER MANY YEARS* (D.W. Griffith, 1908) gezeigt hat, kann die Montage Posen und Gebärden unterbrechen und neu anordnen: Gunning behandelt einen Schnitt, der den Schiffbrüchigen Enoch Arden, der gerade das Medaillon, das ihm seine Frau gegeben hat, küssen will, mit einer Einstellung von ihr verbindet, wie sie in England an ihren vermißten





Abb. 9

Mann denkt. Für Gunning ähnelt dieser Schnitt der Diskontinuität, die ein Tableau auf der Bühne hervorruft: Die Bewegung von Enochs Kuß wird angehalten und so gleichzeitig seine Bedeutung betont. Alternierungen dieser Art sowie später die Szenengliederung, wie Gunning sie anhand von *THE LADY AND THE MOUSE* (D.W. Griffith, 1913) diskutiert, verändern tatsächlich einige der traditionellen Funktionen der Schauspieler. Der Regisseur verfügt nun über andere Mittel, die Aufmerksamkeit des Zuschauers innerhalb eines Raums zu steuern, das Tempo einer Szene zu bestimmen, Empfindungen auszudrücken und dramatische Situationen zu unterstreichen.<sup>39</sup> Der Schnitt kann nun zumindest teilweise die Aufgaben übernehmen, die zuvor von Schauspielern mittels piktorialer Effekte erzielt wurden. Das will nicht besagen, daß die Montage nicht mit Posieren und piktorialem Stil koexistiert hat. Doch ein Film mit vielen Schnitten verträgt sich eher mit schlechtem piktorialem Spiel, fehlendem Spiel oder reduziertem, also weniger emphatischem Spiel.

Letzteres stellt auch Pearson fest. In einem sorgfältigen Vergleich von *AFTER MANY YEARS* mit *ENOCH ARDEN* (D.W. Griffith, 1911) zeigt sie, wie in der späteren Fassung derselben Geschichte weniger und zurückhaltendere Gesten verwendet werden, weil *ENOCH ARDEN* mehr mit Alternierungen und Blick/



Abb. 10

Objekt-Schnitten arbeitet, um Erzählinformationen oder die Gefühle der Figuren zu vermitteln.<sup>40</sup>

Normalerweise werden Biograph-Filme in der Fachpresse immer herausgehoben, wenn es um die Spielweise geht. Wird aber die schnelle Montage besprochen, führt dies meist zu Klagen über die Folgen für den Darstellungsstil. Eine Rezension von *A GIRL'S STRATAGEM* (D.W. Griffith [?], 1913) bemerkt:

Das Geschehen vollzieht sich dicht beim Zentrum des Interesses, das Suchlicht der Szenengestaltung springt hin und her von einem Darsteller zum anderen und scheint die verschiedenen Elemente der Situation geradezu gleichzeitig herauszugreifen. Das ist eine rasante Methode, die dafür sorgt, daß der Film im ganzen verständlich ist, auch wenn dies bisweilen auf Kosten des Spiels geht. Die Szenenwechsel geschehen so schnell, daß die Schauspieler manchmal nur noch aus Armen und Händen zu bestehen scheinen.<sup>41</sup>

Zu *THE HERO OF LITTLE ITALY* (D.W. Griffith [?], 1913) heißt es:

Der Film hat eine gute Geschichte, welche die Produzenten aufregend gestaltet haben. Wenn es dem Höhepunkt entgegengeht, springen die Szenen hin und her, die Handlung bleibt greifbar und wird beinahe atemlos. Doch dieses Streben nach Er-





Abb. 11

regung ist nicht der beste Nutzen, den man aus einer Filmkamera ziehen kann, denn hier gibt es kein individuelles Spiel mehr – alles fließt in die Situation, nichts in die Charaktere.<sup>42</sup>

Epes Winthorpe Sargent berichtet 1912 von Dr. Stocktons Experiment, der die Szenen in über zwanzig Ein- und Halbaktstücken verschiedener Produzenten gezählt hat, wobei die meisten Firmen seiner Meinung nach eine hohe Schnittfrequenz haben (wobei der einzige Biograph-Film an der Spitze liegt). Sargent zitiert Stocktons Meinung zu dieser Tendenz:

Es scheint, daß Edison und die Ausländer die einzigen sind, die noch nicht von diesem Schnelligkeitswahn ergriffen wurden, weshalb ihre Produkte meiner Meinung nach die einzigen sind, bei denen es sich wirklich um Dramen handelt. In den anderen gibt es viel Handlung, aber kein Spiel, ja noch nicht einmal eine Gelegenheit dazu.<sup>43</sup>

Wichtig ist also, daß die Montage es dem Schauspieler nicht nur *erlaubte*, in Hinblick auf Gesten und Posen »weniger« zu tun, das Tempo eines schnell geschnittenen Films *erforderte* dies sogar.

Dr. Stocktons Bemerkung, die langsamer montierten europäischen Filme ließen dem Schauspieler mehr Raum, ist erhellend. Florence Lawrence äußert

sich ähnlich und erinnert sich, daß die von Pathé vertriebenen Film d'Art-Produktionen die amerikanischen Schauspieler und Produzenten beeindruckten und die »Biographen« anregten, von Griffith die Erlaubnis zu »langsamem Spiel« zu fordern.<sup>44</sup> Yuri Tsivian zeigt, daß aus europäischer Perspektive die Befürworter einer spezifisch russischen Schule des Filmemachens die Notwendigkeit betonen, das »Gezappel« des amerikanischen Darstellungsstils zu vermeiden. Ein anderes russisches Manifest behandelt die Bedeutung der Langsamkeit wie folgt:

In der Welt der Leinwand, in der alles nach Metern berechnet wird, hat der Kampf des Schauspielers um die Freiheit, spielen zu dürfen, zu (in Metern) langen Szenen geführt oder, genauer gesagt und um Olga Gzovkajas wundervollen Ausdruck zu verwenden: zu »vollständigen« Szenen. Das sind Szenen, in denen der Schauspieler auf eine der Bühne entsprechende Weise eine spezifische, geistige Erfahrung darstellen kann, ganz egal, wie viele Meter dafür nötig sind. Eine »vollständige« Szene bedeutet auch, daß man das gewöhnliche, gehetzte Tempo des Kinos verwirft. Statt eines sich ständig verändernden Kaleidoskops von Bildern strebt man danach, die Aufmerksamkeit des Publikums durch ein einziges Bild zu *fesseln*.<sup>45</sup>

Die schnelle Entwicklung der Schnittechniken in Amerika sowie die Tatsache, daß die Filme in den zehner Jahren hier durchgängig schneller montiert sind als in Europa, führen dazu, daß die Traditionen des Spiels im Film sich unterschiedlich entwickeln.<sup>46</sup> Angesichts langer Einstellungen und der Tendenz, bei den Totalen in der Tiefe zu inszenieren, stützen sich die europäischen Filme eher auf den Schauspieler und das Ensemble, um dramatische Elemente herauszuarbeiten.<sup>47</sup> Diese Art des Filmens läßt dem Schauspieler genug Zeit, komplexe Folgen von Posen und Gesten zu entwickeln. In dieser Hinsicht haben die europäischen Darsteller eher die Möglichkeit als ihre amerikanischen Kollegen, die Praktiken des piktorialen Stils auf der Bühne für den Film zu übernehmen und zu verfeinern. Gerade aufgrund dieser Unterschiede ist es für eine Untersuchung der Konventionen und Techniken des piktorialen Stils unserer Meinung nach wichtig, eher europäische als amerikanische Beispiele – und insbesondere nicht die schnell geschnittenen Griffith-Filme der Biograph – heranzuziehen.<sup>48</sup>

*(Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler)*

## Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag ist Teil einer umfassenden Studie, die unter dem Titel *Theater to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press, Oxford 1997, erschienen ist. Im Buch geht ihm ein Kapitel über die Rolle voraus, die Posen und Attitüden für die Führung der Darsteller, die Inszenierung sowie die Ausbildung von Schauspielern im Theater des 19. Jahrhunderts spielten.
- 2 David Wark Griffith präsentiert 1914 in einem Interview eine der frühesten Fassungen dieser Position, indem er feststellt, daß die Verwendung von Großaufnahmen eine »zurückhaltendere« Spielweise erlaubt, die »dem wirklichen Leben näher« ist. Vgl. Robert Welsh, »D.W. Griffith Speaks«, *New York Dramatic Mirror*, vol. 71, no. 1830, 14. 1. 1914, S. 49 und 54; abgedr. in: George C. Pratt, *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film*, New York Graphic Society, Greenwich, Conn. 1966, S. 110-111. Zu neueren Varianten dieser Argumentation vgl. z.B. James Naremore, *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley 1988; oder Janet Staiger, »The Eyes Are Really the Focus«, *Wide Angle*, vol. 6, no. 4, 1985, S. 14-23.
- 3 Roberta Pearson, *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, University of California Press, Berkeley 1992.
- 4 Charles Aubert, *L'Art mimique suivi d'un Traité de la pantomime et du ballet*, E. Meuriot, Paris 1901.
- 5 Frank Woods, »Spectators Comments«, *New York Dramatic Mirror*, vol. 62, no. 1612, 13. 11. 1909, S. 15. Vgl. auch C. H. Claudy, »Too Much Acting«, *Moving Picture World*, vol. 8, no. 6, 11. 2. 1911, S. 288-289, und J. Searle Dawly, damals Regisseur bei der Famous Players Co. in einem Interview in Robert Grau, *The Theatre of Science: A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Industry*, Broadway Publishing Co., New York 1914 (neu aufgelegt bei Benjamin Blom, New York 1969), S. 258-259.
- 6 David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1985, S. 189-192.
- 7 Zu sprachlichen Entsprechungen von Posen vgl. Pearson (Anm. 3), S. 21-26 sowie Frank Kessler, Sabine Lenk, »...levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses: Réflexions sur l'universalité du geste dans le cinéma des premiers temps«, in: Roland Cosandey, François Albera (Hg.), *Cinéma sans frontières / Images Across Borders 1895-1918*, Nuit Blanche, Québec / Payot, Lausanne 1995, S. 133-145.
- 8 Ein Reporter, der 1879 einer Probe Sarah Bernhards beiwohnt, schreibt: »Ihr Spiel hat immer schon gezeigt, daß sie ein genaues Verständnis von der Schönheit der Pose hat. Sie erfäßt sowohl die Plastizität als auch den schauspielerischen Wert einer Situation.« Alb., »A Rehearsal at the Française«, *Time*, Juni 1879 (zit. nach John Stokes, »Sarah Bernhardt«, in: John Stokes, Michael Booth, Susan Basnett, *Bernhardt, Terry, Duse: The Actress in her Times*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, S. 34).
- 9 Zu der Behauptung, das Kino sei ein eigenständiges und dem Theater überlegenes Medium vgl. z.B. Louis Reeves Harrison, »Alas, Poor Yorick!«, *Moving Picture World*, vol. 19, no. 13, 28. 3. 1914, S. 1653; oder Maurice Tourneurs Ausführungen in »Photodrama is a Distinct Art,« Declares Tourneur«, *Motion Picture News*, vol. 13, no. 4, Januar 1916, S. 516, Tourneur »[...] lehne es ab, wenn die Traditionen der Sprechbühne für das Kino herangezogen werden«, obwohl die meisten seiner Filme in den zehner Jahren Theateradaptationen sind. Die Behauptung, amerikanische Produktionen seien moralisch und/oder ästhetisch den europäischen überlegen, wird erst nach 1910 Allgemeingut. Vgl. z.B. »TEMPTATIONS OF A GREAT CITY [VED FAENGSLIETS

- PORT, August Blom, Dänemark 1911], A Special Release That Has Been Successful in Europe«, *Moving Picture World*, vol. 8, no. 24, 17. 6. 1911, abgedr. in: Pratt (Anm. 2), S. 118-119.
- 10 Paul Ranger, »I Was Present at the Representation....«, *Theatre Notebook*, vol. 39, no. 1, 1985, S. 19.
- 11 Vgl. Dene Barnett, *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*, Carl Winter, Heidelberg 1987, S. 158-160 und 167; ders., »La Vitesse de la déclamation au théâtre (XVIIe-XVIIIe siècles)«, *XVIIe Siècle*, vol. 128, no. 3 (Juli-September 1980), S. 319-326.
- 12 Barnett, *The Art of Gesture* (Anm. 11), S. 348-357.
- 13 Zit. nach Stokes (Anm. 8), S. 58-59.
- 14 Ranger (Anm. 10), S. 19-20.
- 15 Vgl. John Alexander Kelly, *German Visitors to English Theaters in the Eighteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1936, S. 145-146, der sich hier bezieht auf Friedrich Wilhelm von Hassel, *Briefe aus England*, Ch. Ritscher, Hannover 1792, S. 92-100.
- 16 Vgl. Michael Booth, »Ellen Terry«, in: Stokes, Booth und Bassnett (Anm. 8), S. 114. Booth weist darauf hin, daß Irvings langsames Spiel für Terry ein Problem war. Sie beklagte sich in ihrer Korrespondenz mit Shaw, daß Irving sie »in einer unmöglichen Pose fünf Minuten warten ließ zwischen ›I will not swear‹ und ›these are my hands‹.« Allerdings ist nicht deutlich, inwiefern man diese Zeitangabe wortwörtlich nehmen darf.
- 17 Wilhelm von Humboldt, »Über die gegenwärtige Französische tragische Bühne: Aus Briefen«, zit. nach *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften* (hg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften), *Erste Abteilung: Werke* (hg. von Albert Leitzmann), 2. Band: 1796-1799, 2. Hälfte, B. Behr's Verlag, Berlin 1904, S. 386.
- 18 Zit. in Lise-Lone Marker, Frederick Marker, »Fru Heiberg: A Study of the Art of the Romantic Actor«, *Theatre Research*, vol. 13, no. 1, 1973, S. 27. Der volle Name der Schauspielerin lautet Johanna Luise Pätges Heiberg. Theaterhistoriker verwenden statt des Vornamens allerdings meist den Adelstitel »Fru«, den sie aufgrund eines königlichen Erlasses tragen durfte.
- 19 Dion Boucicault (mit einer Einleitung von Otis Skinner), *Papers on Acting I, The Art of Acting* (Publications of the Dramatic Museum of Columbia University, in the City of New York, Fifth Series), Columbia University Press, New York 1926, S. 35.
- 20 Vgl. David Mayer, »Nineteenth Century Theatre Music«, *Theatre Notebook*, vol. 30, nos. 22 & 23, 1976, S. 115-122; ders., »The Music of Melodrama«, in: David Bradby, Louis James, Bernard Sharatt (Hg.), *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television, 1800-1976*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, S. 49-63.
- 21 Vgl. in unserem Buch (Anm. 1), S. 92-96.
- 22 Frank Woods beklagt sich immer wieder über Darsteller, die in die Kamera schauen. In einer seiner Spalten wendet er sich ausdrücklich gegen Posen, wobei gemeint ist, daß die Schauspieler sich zur Kamera wenden oder zu ihr sprechen und damit deren Anwesenheit unterstreichen. Vgl. »Spectator's Comments«, *New York Dramatic Mirror*, vol. 67, no. 1736, 27. 3. 1912, S. 24.
- 23 Vgl. Albert Goldie, »Subtlety in Acting«, *New York Dramatic Mirror*, vol. 68, no. 1769, 13. 11. 1912, S. 4. Eine unklare Darstellung, ob das Spiel im Film nun betont sein soll oder nicht, bietet Hanford C. Judson, »What Gets Over«, *Moving Picture World*, vol. 8, no. 15, 15. 4. 1911, S. 816.
- 24 Florence Lawrence (mit Monte M. Katterjohn), »Growing Up with the Movies«, *Photoplay*, vol. 7, no. 2, Januar 1915, S. 103.
- 25 Pearson (Anm. 3), S. 62.
- 26 Vgl. ebenda, S. 110-111 und 119.
- 27 Vgl. ebenda, S. 105.
- 28 Vgl. Charles Musser, »The Changing Status of the Film Actor«, in: *Before Hollywood: Turn-of-the-Century American*

*Film*, Hudson Hills Press, New York 1987, S. 57-62, der die Bildung solcher Truppen für 1907/08 angibt. Zu dieser Zeit war die Nachfrage nach Spielfilmen so gestiegen, daß es sich für die Produzenten nicht mehr lohnte, Schauspieler nur tageweise zu engagieren. Florence Lawrence (Anm. 24), S. 96, erwähnt die Gründung der Biograph-Truppe 1908. Viele ihrer Mitglieder hatten Bühnenerfahrung; vgl. Pearson (Anm. 3), S. 83-84, die berichtet, daß Griffith verschiedene Theateragenturen aufsuchte, um Darsteller zu finden. In welchem Maße Schauspieler mit Theaterausbildung in den Ensembles anderer Studios vorherrschend vertreten waren, deuten die Biographien der Vitagraph-Künstler an. Vgl. dazu Anthony Slide, *The Big V: A History of the Vitagraph Company*, Scarecrow Press, Metuchen, N. J. 1987 (durchg. Neuauf.), S. 134-155.

29 Vgl. hierzu Thompson in Bordwell, Staiger, Thompson (Anm. 6), S. 189-192.

30 Vgl. Pearson (Anm. 3), S. 27 zum ungehemmten histrionischen Code mit breiten Gesten als typisch für das »melodramatische« Spiel; S. 79-81 zu Griffith' Spiel als Beispiel für diesen Stil sowie S. 2 für weitere Beispiele.

31 Ebenda, S. 40-41.

32 Vgl. ebenda S. 41.

33 Johannes Jelgerhuis, *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek. Gegeven aan de kweekelingen van het fonds ter opleiding en onderrigting van toneelkunstenaars aan den Stads Schouwburg te Amsterdam*, P. M. Warnars, Amsterdam 1827 (Neuaufgabe Uitgeverij Adolf M. Hakkert 1970), S. 97-98. Zit. nach Barnett, *The Art of Gesture* (Anm. 11), S. 98.

34 Jelgerhuis, S. 89 und 87, zit. nach Dene Barnett, »The Performance Practice of Acting: The Eighteenth Century, Part III: The Arms«, *Theatre Research International*, vol. 3, no. 2, 1978, S. 82-83. Laut Barnett ist dies auch für Schauspieler heute noch ein Problem: »Eines der schlimmsten (und weitverbreiteten) Beispiele für den Mangel an piktorialen Kontrast ist es, beide Hände gleich hoch und gleich weit auszustrek-

ken; dies wirkt immer linkisch, ohne Anmut und Proportion.«

35 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 5. Stück, 15. 5. 1767, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1986, S. 35.

36 Pearson (Anm. 3), S. 27 scheint anzunehmen, daß das »melodramatische« Bühnenspiel ebenso wie der »ungehemmte histrionische Code« bei Biograph-Schauspielern ein hohes Tempo hatte; vgl. auch S. 80 und 87 zu Griffith' Vorliebe für »schnelles Spiel«. Die Bemerkungen Frank Woods' stammen aus »Spectator's« Comments«, *New York Dramatic Mirror*, vol. 63, no. 1641, 4. 6. 1910, S. 16; abgedr. in: Pratt (Anm. 2), S. 84.

37 Lawrence (Anm. 24), S. 107. Pearson (Anm. 3), S. 87, hat diese Passage gekürzt, so daß der Vergleich zwischen 300-Meter-Film und Langfilm wegfällt. Sie interpretiert das Zitat anders, wobei sie annimmt, daß Griffith das »schnelle« Spiel bevorzugt aufgrund einer von ihm auf der Bühne angenommenen Gewohnheit und seiner Vorliebe für den »histrionischen« Code. Wir meinen, daß das Zitat als Ganzes belegt, daß das Verlangen nach Tempo durch die kinematographischen Gegebenheiten bedingt wird, also durch die Notwendigkeit, bei der Aufnahme von Szenen die eingeschränkte Länge der Einakter zu berücksichtigen.

38 Frank Woods, »Reviews of Licensed Films, [...] ALL ON ACCOUNT OF THE MILK«, *New York Dramatic Mirror*, vol. 63, no. 1622, 22. 1. 1910, S. 17; abgedr. in: Anthony Slide (Hg.), *Selected Film Criticism 1896-1911*, Scarecrow Press, Metuchen, N. J. 1982, S. 4-5. In seiner Kritik zu THE MERRY WIVES OF WINDSOR (Selig, 1910), »Reviews of Licensed Films«, *New York Dramatic Mirror*, vol. 64, no. 5177 [1667], 30. 11. 1910, S. 30 macht Woods eine ähnliche Bemerkung: »Die Rolle des Falstaff wurde angemessen gespielt, doch wie alles andere litt auch sie unter der Notwendigkeit, die Handlung zu beschleunigen, damit sie in der zur Verfügung stehenden Zeit untergebracht werden konnte.«

39 Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana, Ill. 1991, S. 113-114 und 262-270.

40 Vgl. Pearson (Anm. 3), S. 63-74.

41 »Comments on the Films, [...] A GIRL'S STRATAGEM«, *Moving Picture World*, vol. 15, no. 12, 22. 3. 1913, S. 1219; abgedr. in: Pratt (Anm. 2), S. 104.

42 »Comments on the Films [...] THE HERO OF LITTLE ITALY«, *Moving Picture World*, vol. 16, no. 3, 19. 4. 1913, S. 279; abgedr. in: Pratt (Anm. 2), S. 105.

43 Epes Winthorpe Sargent, »The Photoplaywright: Scenes and Leaders«, *Moving Picture World*, vol. 13, no. 6, 10. 8. 1912, S. 542; abgedr. in: Pratt (Anm. 2), S. 101-103.

44 Lawrence (Anm. 24), S. 107. Ein anderes Beispiel für die Bewunderung der Film d'Art-Schauspieler ist Thomas Beddings Rezension von L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE, »The Modern Way in Moving Picture Making«, *Moving Picture World*, vol. 4, no. 11, 13. 3. 1909; abgedr. in: Slide (Anm. 38), S. 12-13: »Die Szenen der Ermordung sind akkurat in den Kostümen, Requisiten sowie den archäologischen und anderen Details; das Arrangement und das, was wir gemeinhin *mise-en-scène* nennen, sind perfekt; das Spiel ist so, wie es nur durch lange und sorgfältige Proben unter der Leitung eines Meisterhirns erreicht werden kann. In dieser Hinsicht, und ich

spreche aus Erfahrung, die bei Bühnen in Paris, London und New York erworben wurde, zögere ich nicht, den besagten Film als ein ideales Stück Schauspielkunst für das stumme Drama zu bezeichnen.«

45 *Proektor*, no. 20, 1916, S. 3, zit. nach Yuri Tsivian, »Some Preparatory Remarks on Russian Cinema«, in: Paolo Cherchi Usai et al. (Hg.), *Testimoni Silenziosi: Film russi 1908-1919 / Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919*, Edizione Biblioteca dell'Immagine, Pordenone / BFI, London 1989, S. 28-30. Vgl. auch Tsivians Äußerungen zu dem bewußt langsamen Tempo der russischen Filme, S. 26-34, sowie seinen Aufsatz »Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films«, *KINtop 1*, 1992, S. 103-113.

46 Zu den Unterschieden zwischen der durchschnittlichen Einstellungslänge in amerikanischen und europäischen Filmen der zehner Jahre vgl. Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London 21992, S. 146-147.

47 Vgl. hierzu Ben Brewster, »La Mise en scène en profondeur dans les films français de 1900 à 1914«, in: Pierre Guibbert (Hg.), *Les premiers ans du cinéma français*, Institut Jean Vigo, Perpignan 1985, S. 209-211, englisch in: Thomas Elsaesser, Adam Barker (Hg.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI, London 1990, S. 49-52.

48 Vgl. dazu in unserem Buch *Theater to Cinema* (Anm. 1), S. 111-137.

## Impressionen einer kinematographischen Künstlerin<sup>1</sup>

Ich habe Theater gespielt. Ich wollte zum Film, unter anderem aus Neugier. Ich ging also vor dem kinematographischen Apparat »spielen«. Doch eigentlich sollte man gar nicht von »spielen« reden, denn das Wort ist ungenau und unzureichend. Auf der Bühne spielt man. Beim Film muß man mehr und Besseres leisten: Man muß »leben«. Man muß sich bewegen und handeln wie in der Wirklichkeit. Man muß dabei sogar echte Spontaneität, Elan und Lebhaftigkeit mitbringen. Ein Zögern, eine falsche Geste wären irreparabel. Sie würden zerstören, was das Filmschauspiel in der Folge, bei der Wiedergabe, an lebendig pulsierender Echtheit liefern muß. Es darf keine Leere, keine Unterbrechung, keine Schwäche geben. Man kann nicht wie beim Theater auf die Vorsehung, also den Souffleur, zählen.

Aus diesem Umstand zieht man die intensive Arbeitsanspannung, die so aufregend ist wie die Bilder selbst und die den Charme bzw. die Anziehungskraft der Film-»Arbeit« ausmacht; bei dieser Tätigkeit handelt es sich gewissermaßen um einen neuen künstlerischen »Beruf«, den man schließlich doch liebt, auch wenn oft überflüssig harte Zucht ausgeübt wird und man mitunter bei seiner Ausübung recht erschöpft ist, bei dem man alles in allem aber doch nur wenig Zeit und Mühe aufbringen muß.

Was mich betrifft, so habe ich wenigstens lebhaftere Eindrücke mitgebracht. Ich werde versuchen, sie mitzuteilen. Für das Publikum sind sie vielleicht von gewissem dokumentarischem Interesse, denn es erfährt so ein wenig darüber, wie dieses beliebt gewordene Schauspiel vorbereitet wird. Auch können die präzisen Angaben, die meine Eindrücke ergänzen, zweifellos denjenigen unter meinen Theaterkollegen nützen, die aus Notwendigkeit oder aus Zerstreung heraus möglicherweise planen, ebenfalls für den Kinematographen zu arbeiten.

Für den Film gibt es keine Vermittlungsagentur wie für Theater oder Konzert. Man hat ausschließlich mit den Konzessionären dieser oder jener Filmfirma zu tun (von denen es nur drei in Paris gibt).<sup>2</sup> Es handelt sich hier nicht um Mittelspersonen. Sie haben mit ihren Gesellschaften einen Generalvertrag. Sie übernehmen es, auf eigene Gefahr und Risiko für jedes Drehbuch, das man ihnen zur Umsetzung anvertraut, die Dekors und die Inszenierung zu organisieren, die Künstlergruppe zusammenzustellen, sie proben zu lassen und dafür zu sorgen, daß sie im geeigneten Moment bereit ist für die Kameraaufnahme.

Sie erhalten einen Etat von 40 Francs für jeden Statisten; davon geben sie ihm bestenfalls 25 und seufzen dabei über die schweren Zeiten. Aus den einbehaltenen 15 Francs wird man schließen dürfen, daß ihr Beruf einiges einbringt. Es stimmt, daß diese Industriellen allgemeine Unkosten haben, die mir unbekannt sind. Ich weiß nur, daß z.B. die beiden Konzessionäre, die für die Gesellschaft arbeiten, für die ich spiele, ehemalige Vormänner des Ambigu sind, die, so wie sie aussehen, zuvor wohl als Träger bei den Hallen gearbeitet haben; heute, nach einigen Jahren im Kinematographengeschäft, sind sie Millionäre.

Sie kümmern sich um das »Anwerben« – das ist das richtige Wort – in einem Café auf dem fern gelegenen Boulevard Voltaire, wo sie jeden Abend ihre Sitzungen abhalten. Kein überflüssiges Protokoll kompliziert die Operation und hält sie auf. Man geht zu ihnen hin, und sie duzen einen auf der Stelle: »Du willst wohl auch?« Glücklicherweise haben uns die Theaterpraktiken gegen diese groben Vertraulichkeiten abgehärtet. Man lächelt und wartet, während der Impresario einen wie ein Tier auf dem Markt mustert. Dann, ganz plötzlich, nimmt er einen Schluck Bier und beschließt: »Deine Nase gefällt mir. Du kannst das Frauchen mimen, für das man sich kloppt und umbringt. Komm' morgen um acht. Du kriegst Deine 25 Eier – wie ein Abgeordneter vor den Quinze-Mille!<sup>4</sup> Los! Wegtreten! Ich hab' genug von Dir gesehen...«

Und man geht weg, ein wenig bestürzt und verwirrt, vom Empfang verdrossen, doch auch befriedigt durch das Engagement, vor allem aber gequält durch die unchristliche Zeit der Verabredung: morgens acht Uhr – mitten im Winter! Das bedeutet, um sechs Uhr aufzustehen, denn die Studios und das Gelände der Statisterie liegen am Ende der Welt, die einen in Vincennes, die anderen in Montreuil.<sup>5</sup>

Sechs Uhr. Der Wecker klingelt, und sein aufgeregter Ruf klingt heute wie das düstere Läuten der Sturmglocke. Im Zimmer ist es wenigstens ein bißchen warm, doch man ahnt, daß es draußen sehr kalt sein muß. Man bleibt noch einen Augenblick feige im weichen Bett liegen. Es ist wirklich ein schwieriger Moment: Man fühlt die gleichen Schrecken wie die zum Tode Verurteilten, wenn sie sich im Morgengrauen erheben müssen, um zur Hinrichtung zu gehen ... Man übertreibt gerne sein eigenes Leiden und denkt an die Marter. Doch dann ist man voller Bewunderung für sich selbst, wenn man endlich beschlossen hat, sich aus den weichen Federn zu schälen, seine Füße in die Pantoffeln zu stecken und sich ins Bad zu stürzen, wo das Wasser im Kessel zu singen beginnt. Man vollbrachte soeben einen Akt der Tapferkeit, der einen stolz macht: Dafür hätte man gerne ein paar Zeugen.

Man muß sich ankleiden und sich für den Tag fertig machen. Schließlich verläßt man eingemummt das Haus und geht beim grauen Tagesanbruch zur Arbeit, in Richtung Zukunft. Das Studio ist ein riesiger Schuppen mit Glasdach. Dort werden die Innenszenen kinematographiert, immer in schwarzen und grauen Kulissen, die man in einer benachbarten kleinen Werkstatt malt.



Die Freilichtszenen spielen sich auf dem Gelände nebenan ab oder auf der Landstraße, falls nötig auch in den Gassen und auf öffentlichen Plätzen. Wenn es um der größeren Wirklichkeitstreue willen notwendig ist, fährt man sogar ohne zu zögern an die Orte, wo sich die Handlung abspielte, die man darstellen will. So fahren die Gruppen bei historischen Motiven oft nach Versailles, Fontainebleau, Pierrefonds<sup>6</sup> – die Einwohner, die dadurch feine Marquisen und mit Federbusch geschmückte Adelige vorbeigehen sehen, wundern sich bestimmt darüber, warum diese Art Maskenball nicht bis Faschingsdienstag warten kann.

Inzwischen ist es acht Uhr, und wir sind alle versammelt, zahlreich und sehr unterschiedlich: die einen zum Ausgehen gekleidet, die anderen im Hausanzug, manchmal sogar im Morgenmantel bzw. im Schlafrock, denn es ist Sitte, eigene Kleidung mitzubringen, wenn man in normaler Garderobe auftritt. Die Firma liefert nur die außergewöhnlichen Kostüme.

Ein malerischer Haufen. Man steht in Gruppen zusammen, schwatzt miteinander, verbreitet Klatsch, lacht, trällert vor sich hin, singt – und wartet. An dieser Stelle würde ich gerne, im Namen aller Kollegen, eine energische Beschwerde äußern, die mehr als gerechtfertigt ist. Warum zwingt man die Statisten, sich um acht Uhr morgens einzufinden, und zwar im Winter? Das ist unnütze Härte, fast Grausamkeit. Denn gewöhnlich kann man um diese Zeit nicht arbeiten. Man sieht noch nichts zu dieser bleichen Morgenstunde. Ich habe bisweilen erlebt, daß man zwei Stunden auf das Tageslicht warten mußte, bevor der kinematographische Apparat wirklich funktionieren konnte. Es handelt sich hier um eine Verirrung, an der man ohne Entschuldigung festhält.

Wenn die Arbeit beginnt, vergißt man schnell die unzufriedene Gereiztheit, die durch das zu frühe Aufstehen und die zu lange Warterei entstand, denn es geht nicht nur um das malerische Ereignis, sondern auch um die stürmische Handlung, in die man gestellt wird, die einen mitreißt und hin und her wirft.

Das riesige Studio beginnt zu leben; es wimmelt von Bewegung und erzittert vor Lärm. Während in einer Ecke der Regisseur (der manchmal auch der Autor des Drehbuchs ist, doch meistens einer der Manager) irgendein friedliches Idyll in einem eleganten Interieur vorbereitet, spielt sich nebenan ein blutiges Vorstadtdrama ab. Eine komische Hochzeit kreuzt eine traurige Beerdigung: wie die Begegnung der zwei Geleitzüge von Joséphin Soularý.<sup>7</sup> Das ist das Leben selbst, aufgelesen und zusammengefaßt in ein und demselben Rahmen.

Die Drehbücher sind gelesen, die Haltungen und Gesten rasch erläutert; man probt alles einmal schnell durch. Und jeder gibt sich mit Haut und Haar. Man wird zur Figur, man stellt seine Rolle mit solchem Feuer dar, wie man es bei den Proben auf der Bühne noch nicht gesehen hat. Man tut mehr als nur mimen; von der Handlung mitgerissen, beginnt man zu reden, schreien, singen, lachen, weinen; man schlägt und wird geschlagen; und das alles ohne sich zu schonen, ohne konventionelle Zurückhaltung.

Zudem, und das ist das Kuriose am kinematographischen Spiel, geht man in der Sorge, nur ja die Realität zu reproduzieren, bis zur Übertreibung. Wenn man z.B. Möbel zertrümmern will, sind es echte Möbel; wenn man eine chinesische Vase kaputtschlagen will, ist sie echt; und wenn irgendeine Szene im Eßzimmer das Verzehren eines Huhns erfordert, dann ist es nicht aus Pappmaché.

Ich habe gesehen, wie sich Statisten bei strengem Winterwetter ins Naß stürzten, da es eine Wasserszene darzustellen galt; andere führten sehr gefährliche Stürze aus, denn sie mußten Unfälle nachstellen. Ich will hier von einem authentischen Stück berichten, das dem Wagemut und dem Berufsethos der Kinoimpresariens, die mich empfangen, Ehre macht.

Es ging darum, den rasenden Lauf eines durchgegangenen Pferdes wiederzugeben. Man hatte keinen Freiwilligen gefunden, der sich in das gefährliche Abenteuer stürzen wollte. Also opferte sich einer der beiden Chefs. Er schloß eine Lebensversicherung ab zugunsten seiner Frau und seiner Kinder, und eines Tages stieg er tapfer in den Wagen, der von einem Pferd gezogen wurde, das man mit Stacheln dazu brachte, durchzugehen. Es ging so gut durch, daß der Wagen umgestoßen wurde und sein Fahrer sich einige Glieder brach.

Ich finde das nicht lächerlich, wie schon der alte Coppée sagte.<sup>8</sup> Ganz im Gegenteil, ich bewundere von ganzem Herzen diese Geste: In ihr liegt eine gewisse Art von Heroismus.

Doch nun sind alle fertig: Wir sind bereit und können mit dem »Drehen« beginnen. »Drehen« im Sinne des Kinos bedeutet, endlich vor dem Apparat zu »spielen« – er ist es übrigens, der sich dreht, und zwar mit Hilfe einer Kurbel, die planmäßig mit der Hand bewegt wird.

Den einfach zu begreifenden Mechanismus der kinematographischen Apparate kennt man: Es handelt sich um eine besondere photographische Vorrichtung, die ohne Unterbrechung die Reihe der Bewegungen aufnimmt.

Die Kinematographie – um eine vielleicht originelle, auf alle Fälle neue Definition zu riskieren – ist Photographie, die weitermacht ...<sup>9</sup>

Vor dem Objektiv, das regelmäßig, mathematisch, mit knirschendem Geräusch, monoton seine Filmbänder abspult, spielt sich die Handlung ab, lustig oder traurig, Vaudeville oder Drama.

Und dann ist es vorbei. Einige chemische Behandlungen und ein mechanisches Anordnen<sup>10</sup> machen dann daraus das bewegte Schauspiel, das wir kennen.

Zum Abschluß meiner Eindrücke will ich noch eine letzte praktische Anmerkung machen: Die Statisterie des Kinematographen hat unserer Künstlerzunft ohne Zweifel Dienste erwiesen, einer Gilde, bei der es immer einige Grillen<sup>11</sup> gibt auf der Suche nach Körnern, um die neue Saison noch zu erleben. Wenn sie etwas guten Willen und Energie mitbringen, können sie dort welche finden. Man braucht sich wegen dieser Tätigkeit übrigens nicht zu schämen. Die Größten unter uns – Bartet und Segon-Weber, Mounet-Sully

und Albert Lambert – fanden es nicht unter ihrer Würde, die Eloquenz ihrer Gesten vom Kino wiedergeben zu lassen.<sup>12</sup>

Und wenn man erst einmal vor dem Objektiv gestanden hat, bleibt einem immer die Möglichkeit, sich eine kleine, ziemlich originelle Befriedigung zu verschaffen: nämlich die, während einer Mußestunde auf gut Glück eines der zahlreichen Etablissements mit kinematographischen Aufführungen zu betreten und sich selbst beim Spiel zuzuschauen. Ein Vergnügen, das sich nicht ohne irritierte Melancholie und unbewußtes Bedauern abspielen kann: Denn was man so schnell dahineilen sieht, ist eigentlich ein Stück eigener Vergangenheit ...

(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)

### Anmerkungen

1 Dieser Artikel erschien unter dem Titel »Impressions d'une artiste cinématographique« in: *Ciné-Journal*, Nr. 27, 18. 2. – 24. 2. 1909, S. 4 – 8.

2 Es geht es aus dem Text nicht hervor, ob Harnold nun drei Filmfirmen oder drei Konzessionäre meint. Da um 1909 aber neben den großen Pathé und Gaumont auch Gesellschaften wie Eclair, Eclipse, Raleigh & Robert, Théophile Pathé, Lux und andere Filme produzieren, bezieht sich der Hinweis wohl auf die selbständig tätigen Produktionsleiter.

3 Mit Vormann oder Machinist bezeichnete man den Chef der Theaterarbeiter (heute Bühnenarbeiter). Das Théâtre de l'Ambigu, auch Théâtre de l'Ambigu-Comique genannt, befand sich am Boulevard Saint-Martin. Die Hallen, der »Bauch von Paris« (Emile Zola), lagen im Zentrum und waren der Großmarkt von Paris. Sie wurden abgerissen, nachdem 1968 der Markt nach Rungis in die Nähe des Flughafens Orly verlegt worden war.

4 Es geht hier um die Diätenerhöhung im Jahre 1906 von 9.000 auf 15.000 Francs. Nach diesem Datum wurde ein Abgeord-

neter auch als *quinze-mille* (abgekürzt Q.M.) bezeichnet.

5 Yvonne Harnold spielt demnach für die Filmgesellschaft Pathé Frères.

6 Alle drei Orte liegen mit Bahn oder Bus heute ca. eine Stunde von Paris entfernt. Versailles im Südwesten und Fontainebleau im Süden bieten Prunkschlösser aus dem 17. bzw. 16. Jahrhundert. Die Burg Pierrefonds im Norden (bei Compiègne) stammt aus dem 12. Jahrhundert und wurde nach mehrfacher Zerstörung 1857 von Viollet-le-Duc restauriert. Vor allem der bei Schloß Fontainebleau liegende Wald wurde in der Frühzeit gerne für Filmaufnahmen genutzt.

7 Marie-Joseph Soulayr genannt Joséphin (1815-1892) verfaßte mehrere Gedichtbände, darunter *Sonnets humoristiques* (1858). Aus dieser Sammlung wurden zwei Gedichte besonders beliebt, darunter »Les deux cortèges« (die zwei Umzüge bzw. Geleitzüge).

8 Gemeint ist der romantische Lyriker und Autor François Coppée (1842 – 1908), der sich auch mit Theaterstücken in Versform einen Namen machte. Der Schlußsatz

seines Gedichts »Le banc« aus seinen *Poèmes modernes* (»Et je n'ai pas trouvé cela si ridicule«) wurde zum geflügelten Wort.

9 Die Schauspielerin macht hier ein Wortspiel (»c'est de la photographie qui fait comme le nègre«), das auf einer bekannten Anekdote beruht und auf deutsch nicht adäquat wiedergegeben ist.

10 Harnold meint hier die Entwicklung des Films und seine Montage.

11 Yvonne Harnold spielt hier auf Jean de la Fontaines Fabel »La cigale et la fourmi« (Die Ameise und die Grille) an. Die Grille

tanzte den ganzen Sommer durch und legte keine Vorräte an, weshalb sie im Winter zur Ameise gehen mußte, um sie um Nahrung zu bitten.

12 Jeanne-Julia Regnault genannt Mlle Bartet, Eugénie-Caroline Segon-Weber, Jean Mounet-Sully sowie Alberg Lambert wirkten als Mitglieder der Comédie-Française an den Filmaufnahmen der Produktionsgesellschaft Le Film d'Art mit und lösten dadurch 1908 die Welle der Kunstfilme aus.

# Das gestische Repertoire

## Zur Körpersprache von Lyda Borelli<sup>1</sup>

Roberta Pearson unterteilt in ihrem Buch *Eloquent Gestures* das Spiel der Schauspieler im frühen Film in zwei Stilarten: den *histrionic code* und den *verisimilar code*, d.h. in die sogenannte theatralische und realistische Darstellung.<sup>2</sup> Pearson macht mit Recht deutlich, daß das wirklichkeitsnahe Spiel im frühen Kino nichts als eine weitere, mit gewissen Bühnen- oder Literaturkodex verwandte Kodeart ist. Sie weist darauf hin, daß die Grenzen zwischen den beiden Stilen nicht so eindeutig verlaufen, wie man denken könnte. In den von ihr untersuchten Filmen, die David Wark Griffith für die Produktionsfirma Biograph drehte, kann sie aber einen eindeutigen Wechsel vom *histrionic* zum *verisimilar code* feststellen, der in die Jahre zwischen 1908 bis 1914 fällt.<sup>3</sup>

### *Das Diva-Genre und Lyda Borelli<sup>4</sup>*

Trotzdem darf man die Biograph Company nicht als stellvertretend für das Gesamtfeld betrachten. Außerhalb der Vereinigten Staaten sind Entwicklungen festzustellen, die auf einen nicht-linearen Übergang hindeuten. Pearson ist vorsichtig genug, die Vorgänge bei der Biograph nicht teleologisch darzustellen, d.h. als eine vom Schlechten zum Guten strebende Veränderung, wie es die zeitgenössischen Anhänger des *verisimilar code* propagierten. Das italienische Genre der Diven-Filme brachte einen eigenen Stil hervor, der sich genau gegen die herrschende Entwicklung richtete. Es bevorzugte das Theatralische, Opernhafte, die großen Gesten, das ekstatische Mienenspiel, melodramatische Geschichten und manchmal auch absurde Dekors und Kostüme. Doch zeigt das Genre gleichzeitig auch eine Vorliebe für Details, Nahaufnahmen von Händen und Gesichtern, für symbolbeladene Kleidung und Requisiten, für Fülle oder gar Überladung im Großen wie im Kleinen, auch wenn die Details manchmal zwischen den riesigen, sorgfältig ausgeführten Kompositionen verschwinden. Meiner Meinung nach beeinflusste dieses Gefühl für das Ekstatische, das Melodramatische, das beinahe übertrieben Wirkende das europäische Kino der zwanziger Jahre, was seinerseits Auswirkungen auf das amerikanische hatte. Das Diva-Genre war zeitweise in ganz Westeuropa, Südamerika und sogar Japan überaus populär. Nur in den Vereinigten Staaten kam es nicht zum Durchbruch, abgesehen von den vereinzelt, berühmten Auf-

treten von Lyda Borelli in LA DONNA NUDA (Carmine Gallone, 1914, Cines) (oder THE NAKED TRUTH, wie der Film in den USA hieß).

Lyda Borelli, eine der meistbeschäftigten Schauspielerinnen des italienischen Kinos der zehner Jahre, tritt in Filmen auf, die zum Genre des Diva-Films gehören. Eines der auffallendsten Merkmale dieser Gattung ist die Zurschaustellung des weiblichen Körpers und seine Entdeckung als Leinwandattraktion. Der französische Kritiker und Regisseur Louis Delluc schwärmte für die Arme von Francesca Bertini, die feurigen Augen der Pina Menichelli und die wohlgefälligen sinnlichen Formen der Borelli. Delluc lobte die *photogénie* der plastischen Fülle dieser Körper auf der Leinwand und beschrieb sie als eine Art Skulptur in Bewegung.<sup>5</sup> Mit dem Diva-Genre (dem Asta Nielsen vorausging) wird *Glamour* zum Bestandteil des Kinos, und zwar in Form von Gesten, Physiognomie, Mienenspiel, expressiver Beleuchtung und verschwenderischen Bauten. Dekors und auch Kostüme wirken immer in Hinblick auf den Körper, der sich in ihnen bewegt. Sie drücken häufig den geistigen Zustand der Darstellerin aus, fast wie in romantischen Bildern oder gemalten Porträts. Deshalb hat die Bildsprache der Diva-Filme viel mit der Malerei zu tun. Jede Einstellung wird wie ein Tableau komponiert. Möglicherweise erklärt dies, warum Montage ausgesprochen häufig schon beim Drehen ausgeführt wird, statt beim Schnitt erst zu entstehen.

Während der Vorbereitungen zu einem Festival über das frühe italienische Kino, das ich 1988 zusammen mit Nelly Voorhuis organisierte, begegnete ich dem Diva-Film, der mich bis heute fasziniert.<sup>6</sup> Was mich mit am meisten begeisterte und immer noch fesselt, ist der Ausdruck von Leidenschaft durch den Körper; dazu gehören auch Kostüme, Requisiten und Dekors. Später stellte ich für einen Vortrag in Riga eine Kompilation verschiedener Einstellungen aus Lyda Borellis Filmen auf Video zusammen. Dabei entdeckte ich, daß sich viele Elemente ihrer breiten Ausdrucksweise nicht mit den damals kursierenden Schauspielhandbüchern erklären lassen. Es wurde klar, daß die Ursprünge auf anderem Terrain liegen mußten.

In diesem Artikel möchte ich deshalb eine extreme Version der im Film verwendeten Körpersprache studieren und entschlüsseln: den körperlichen Ausdruck von Italiens Diva Lyda Borelli. Wir werden sehen, in welchem Maße sie eine Körpersprache benutzt (die ich mit der Metapher ›Alphabet‹ umschreiben möchte), und woher diese stammt.<sup>7</sup>

### Überlebensgroß

Zunächst wollen wir uns der Analyse von Borellis Körpersprache zuwenden. Dabei ordnen wir den Ausdruck ihres Spiels dem *histrionic code* zu. In ihren Filmen kann man sehen, wie Borelli ihren Leib zum Ausdruck von Gefühlen einsetzt und nur in geringem Maße auch zur Mitteilung für die anderen Cha-



FIOR DI MALE.

raktere. Diese Körpersprache scheint auf den ersten Blick nicht mit der damals (vor allem in den nördlichen Ländern) herrschenden Auffassung über das Kino übereinzustimmen. Urban Gad, der Asta Nielsen in ihren ersten Filmen anleitete, schreibt 1918, daß der Filmschauspieler zum Ausdruck eines Charakters sehr sparsam mit übertriebenen Gesten umgehen sollte. »Ein verhängnisvoller Irrtum ist es indessen, wenn man glaubt, daß ein Dialog durch eine ununterbrochene Reihe illustrierender Gesten deutlich gemacht werden kann; das wirkt auf die Zuschauer nur wie eine Art Geheimsprache.«<sup>8</sup> Dies scheint der Arbeit Borellis zu widersprechen.

Wenn man allerdings weiterliest, treffen Gads Bemerkungen mehr und mehr auf ihr Spiel zu. Gad rät zu einer kleinen Übertreibung, um z.B. das Alter auszudrücken und so die Assoziationen der Zuschauer zu unterschiedlichen Altersstufen zu treffen, selbst wenn sie nicht der Realität entsprechen. »Diese Übertreibung in der Kunst ist sowohl beim Film wie auf der Bühne erforderlich, weil nicht nur Menschen im allgemeinen, sondern Typen dargestellt werden sollen. [...] Das Ziel der Kunst ist nicht Wahrheit, sondern Wahrscheinlichkeit.«<sup>9</sup> Doch fordert der Regisseur, die Gestik niemals so übertrieben einzusetzen wie dies Balletttänzer oder Mimen tun, denn dies wirke

›unnatürlich‹. Wichtig für ihn ist auch die Regel, niemals eine große Geste zu wiederholen: »Einen wichtigen Rat kann man jedem Filmschauspieler geben: niemals eine Bewegung zweimal oder kurz hintereinander zu machen. Eine große Armbewegung kann imposant wirken; wird sie wiederholt, bleibt die Wirkung nicht nur aus, sondern die Erinnerung an die erste wird abgeschwächt.«<sup>10</sup> Urban Gad denkt ebenfalls an das Laufen: »Auch der Gang darf nicht vergessen werden, da kaum etwas die Individualität und Lebensstellung eines Menschen besser kennzeichnet als sein Schritt.«<sup>11</sup>

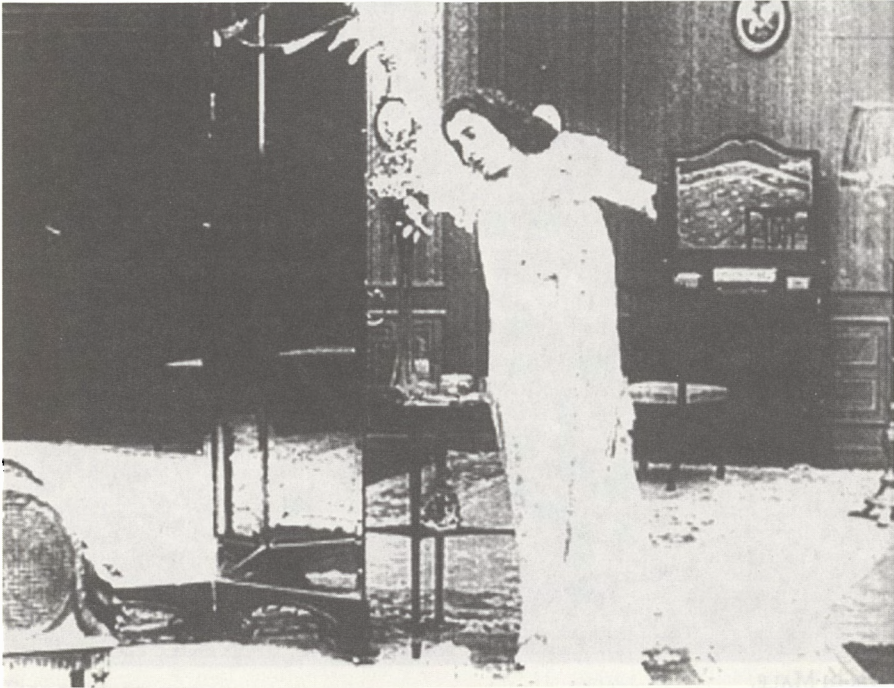
Wenn Lyda Borelli durch Wälder geht, durch weite Korridore oder den Strand entlang, legt sie all ihre Besorgnis, ihre Verlorenheit, ihre Melancholie und ihre Einsamkeit in ihre Art zu gehen. Und wahrscheinlich wäre Urban Gad damit zufrieden gewesen, daß die Künstlerin oft zwischen übertriebenen Bewegungen und kontrollierten Posen wechselt, wie die Studie ihrer Gestik und Mimik zeigt.

Die Borelli ist sich ihres übertriebenen, unrealistischen Stils sehr wohl bewußt. Es handelt sich hier allerdings nicht (oder wenigstens nicht nur), wie man lange annahm, um eine vom Theater übernommene Tradition. Italienische Schauspielerinnen wie sie wissen, daß das Filmbild die menschlichen Proportionen verzerrt. Da die Kameralinse den menschlichen Ausdruck verformt, bedarf es folglich eines anderen Stils als des naturgetreuen, eines hyperrealistischen, eines das Leben übertreffenden Stils. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, die im Film dargestellten Geschichten größer als das Leben anzulegen, als Erzählungen, die nicht Selbstzweck, sondern Mittel für den emotionalen und physischen Ausdruck sind. Extreme Gefühle vermittelt durch eine extreme Körpersprache, krönt dann die Nahaufnahme mit dem überdimensionalen Bild des Gesichts. Zwar werden Nahaufnahmen in Diva-Filmen nicht so häufig eingesetzt wie etwa in Hollywood-Filmen mit Greta Garbo, doch dafür können sie hier überaus bedeutungsvoll sein.

### *Lyda Borelli und die Körpersprache der Mimen und Theaterdarsteller*

Teilweise läßt sich Borellis Stil mit dem des Theaterschauspielers bzw. Mimen in Verbindung bringen. Roberta Pearson bezieht den *histrionic code* der Biograph-Filme auf Handbücher von Autoren wie François Delsarte.<sup>12</sup> Daß die Körpersprache der Mimen den Darstellern im frühen *film d'art* durchaus als Basis diente, haben Sabine Lenk und Frank Kessler nachgewiesen.<sup>13</sup> Ein wichtiges Modell für die Kunst der Mimen stellt *L'Art mimique* von Charles Aubert aus dem Jahre 1901 dar.<sup>14</sup> Es beruht zum Teil auf Charles Le Bruns Handbuch *La Passion*, das im ausgehenden 17. Jahrhundert Maler und Bildhauer anleitete, verschiedene Gefühle zeichnerisch auszudrücken.<sup>15</sup> Jeder Gesichtsausdruck entspricht einer bestimmten Emotion oder einer Botschaft wie bei einem Alphabet. Auberts Buch *L'Art mimique* geht auf diesem Gebiet einen





MA L'AMOR MIO NON MUORE.

Schritt weiter. Er sieht den gesamten Körper als potentielles Reservoir, um Gefühlszustände und Informationen mitzuteilen. Zur Physiognomie fügt er Arme, Beine, Torso, Schultern, Hände, Füße, die Art zu gehen, zu sitzen oder zu stehen hinzu. Aubert behandelt die spezifischen Bewegungen von Auge, Mund, Augenbraue, Nase, Zunge und Zähnen getrennt. Jede Geste, jede Pose des Körpers steht hier stellvertretend für einen Satzteil. Er betrachtet die so entstehende Sprache als universell, so daß sie keiner Kodierung oder Dekodierung durch den Intellekt oder das Gedächtnis bedarf. Aus diesem Grund, so Aubert, sei der Dialog der körperlichen Expressivität unterlegen. Der Körperausdruck ist für ihn eine viel direktere Sprache, fast das Gefühl selbst.

*L'Art mimique* läßt sich überzeugend zur Analyse der Körpersprache heranziehen, wie man sie bei Schauspielern in Filmen wie *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* (Charles Le Bargy, André Calmettes, 1908, Film d'Art) beobachten kann, was Kessler und Lenk auch getan haben. Dies gilt teilweise auch für die Ausdrucksweise von Lyda Borelli. Vergleicht man die Körpersprache der Borelli mit dem Aubertschen Pantomime-Alphabet, lassen sich immer wieder Übereinstimmungen feststellen.<sup>16</sup>

Auch Lyda Borelli ballt die Fäuste, wenn sie z.B. in *FIOR DI MALE* (Carmin



FIOR DI MALE.

Gallone, 1915, Cines) entdeckt, daß ihr Sohn durch das Badezimmerfenster geflüchtet ist. Doch benutzt sie diese Geste nicht als direktes Zeichen für Willen oder Kraft, sondern als Signal für ihre Verzweiflung, für ihren Versuch, sich zu beherrschen – gewissermaßen die Kontrolle über ihre Kräfte zu behalten. Hier liegt ein Hauptunterschied zwischen Lyda Borelli und Francesca Bertini, die ihre Emotionen unkontrolliert sich ergießen läßt, bis sie vollkommen erschöpft ist. Wäre es zu gewagt, dies auf die Herkunft der Schauspielerinnen zurückzuführen? Denn Borelli stammt aus Genua und Bertini aus Neapel.

Lyda Borelli hält ihre Hände an den Kopf, wenn sie extreme Gefühle zeigen will: Angst, Verzweiflung, Trauer. Sie lacht oft mit schiefem Mund, einen Winkel nach oben gezogen, zum Zeichen der Arroganz, des Sarkasmus, der Ironie, der Verachtung der anderen, genau wie in Auberts Buch empfohlen. Heutzutage wirkt dies leicht komisch, doch damals gehörte es wohl zum Schauspieler-Repertoire. Der Ausdruck von Arroganz wird durch eine hohe Kopfhaltung noch unterstützt. Mit nach hinten gebogenem Kopf, mit ernstem Blick ohne Lächeln drückt Lyda Borelli Hohn aus, gerade wie es bei Aubert steht, doch auch Selbstbewußtsein, wenn sie sich in ihrer luxuriösen Villa (FIOR DI MALE) oder in ihrem Ankleidezimmer (MA L'AMOR MIO NON MUORE, Mario Caserini, 1913, Gloria) im Spiegel betrachtet. Wie bereits angedeutet,



FIOR DI MALE.

ist auch die Art zu gehen von großer Bedeutung. Borelli läuft den Strand entlang, den Kopf tief eingezogen, als trüge sie alles Unglück der Welt auf ihren Schultern (FIOR DI MALE). Im Abendsonnenschein wirkt sie wie ein Schattenriß, das Licht akzentuiert den Körper und seine Bewegungen. Das Bild erinnert entfernt an den späteren Stil von Murnau, dessen einsame Menschen durch weite, leere Räume gehen.

Ganz im Gegensatz zu Auberts Regeln für Mimen stehen die manieristischen Elemente, die in Borellis Repertoire auftauchen. Mehr als mit Pantomime scheinen sie mit dem Jugendstil gemein zu haben: wie sie ihr Haar löst, ihre typische Art, die Hand zu geben (sie preßt sie, statt sie zu schütteln), wie sie ihre Hand an den Kopf hält zum Ausdruck von Kummer oder Migräne, die kleinen Bewegungen, mit denen sie ihre Kleidung zurechtzieht. Auf eines müssen wir zum Schluß noch hinweisen: Aubert fordert in *L'Art mimique*, die Darsteller sollten nicht sprechen, nicht einmal lautlos. Lyda Borelli redet ab dem Moment, da sie sich in Begleitung anderer befindet, was fast alle Filmdarsteller in jener Zeit tun. Wie Sabine Lenk schreibt, versucht der Film im Unterschied zur Pantomime nicht, den Zuschauer die Sprache vergessen zu lassen.<sup>17</sup> Nur langjährige Theaterschauspieler wie z.B. Charles Le Bargy in *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* halten an der kodierten Mimengestik fest.



Ich muß allerdings darauf hinweisen, daß die Handbücher und der *histrionic code* mir keine vollständige und befriedigende Antwort lieferten bei meinem Versuch, Lyda Borellis Körpersprache zu entschlüsseln. Mein Ziel war zu sehen, wie ihr körperlicher Ausdruck funktioniert und inwieweit er sich von einem sehr kodierten unterscheidet, wie er im klassischen Hollywood-Kino zu finden ist. Zu diesem Zweck sah ich mir nicht nur ihre Filme an, sondern stellte auch eine Szenen-Kompilation zusammen. Dabei entdeckte ich, daß die Expressivität von Borellis Körpersprache weniger explizit und kohärent erscheint als die in Hollywood verwendete. Es war schwierig, von jeder ausdrucksvollen Geste und Haltung vier oder fünf Beispiele zu finden. Ich konnte nur wenige sich wiederholende Bewegungen aus ihrem Repertoire zusammentragen, so die Art und Weise, wie sie den Mann zurückstößt, der sie küssen will. Lyda Borelli reagiert teilweise unterschiedlich auf die gleiche Situation und bietet Variationen desselben Themas. Bei der Kußszene in *RAPSODIA SATANICA* (Nino Oxilia, 1917, Cines), als einer ihrer Liebhaber androht, Selbstmord zu begehen, während sie gleichzeitig seinen Bruder verführt, agiert allein der Bruder dramatisierend, während sie verführerisch ruhig darauf wartet, daß er sie küßt. Ihre Macht liegt in der Verführung. In *CARNEVALESCA* (Amleto Palermi, 1917, Cines) hingegen küßt sie ihren Ehemann, kurz bevor sie ihn ermordet. Hier verleiht ihr die Rache die Machtposition.

›Alphabet‹, ›Sprache‹ oder ›Schema‹ sind vielleicht die falschen Begriffe, um ihren Stil zu beschreiben, denn sie setzen eine Universalität voraus. ›Repertoire‹ ist wohl angebrachter, denn es umfaßt eine Reihe von Möglichkeiten, die jedoch nicht leicht zu definieren oder in eine Rangordnung zu bringen sind. Natürlich hat die Borelli mehrere ausgesprochen typische Züge und Gesten, die man deshalb leicht als von ihr stammend identifizieren kann: ihr Aubrey Beardsley-haftes Profil, ihre ziemlich schmale Gestalt, ihr langes blondes Haar und ihre langgliedrigen Finger; ihre bereits erwähnte Art, einen Mann zu gleicher Zeit zu küssen und ihn doch auch wegzustoßen; ihre ungewöhnliche Manier, die Hand zu geben (siehe oben); wie sie ihre lange Haartracht löst, wenn sie ihren Emotionen freien Lauf läßt; wie sie das Gesicht mit ihren Haaren oder Kleidern bedeckt, um sich die Sicht auf eine schreckliche Szene wie den Anblick eines toten Geliebten zu verdecken, sich aber auch vor dem Gedanken und der Erinnerung an den toten Liebhaber zu schützen; ihr sarkastisches Lächeln; doch vor allem die unglaubliche Geschmeidigkeit, mit der sie in Trauerszenen ihren Körper in sich zusammensacken läßt oder ihn in Freude und Hysterie streckt. Einige dieser Auftritte, die durch großen Schmerz (*MA L'AMOR MIO NON MUORE, FIOR DI MALE*) oder Wahnsinn (*MALOMBRA, LA DONNA NUDA*) geprägt sind, erinnern an die Soli oder die Arien einer Diva aus der Oper, ein Genre, das wohl als Modell für Borellis Ausdruck dient. In den meisten dieser Szenen mit extremen Gefühlsausbrüchen ist sie einsam und allein; sowohl physisch wie auch geistig fehlt ihr jemand, der ihr beisteht.



FIOR DI MALE.

### *Typologien*

Worauf können wir Borellis Körpersprache mehr beziehen, auf den *histrionic code* und die Theaterhandbücher des 19. Jahrhunderts oder auf die Spielästhetik des klassischen Kinos hollywoodscher Prägung? Vermutlich läßt sich die Antwort auf diese Frage in der Typologie der Diva finden und in den verschiedenen Ausprägungen des Genres, die in Ausdruck und Symbolismus mit der Kultur des vergangenen Jahrhunderts, vor allem mit seiner Literatur verbunden sind.<sup>18</sup>

Im Zusammenhang mit der bereits von mir angesprochenen Strandszene aus *FIOR DI MALE* darf man nicht vergessen, daß die Borelli nicht nur die Rolle der *femme fatale* spielt. Es ist ein großer Irrtum, Diva und *femme fatale* zu verwechseln, denn letztere ist nur eine Facette aus dem großen Repertoire der Diva. Lyda Borelli bleibt immer die starke Frau, die *leading lady*, egal, ob sie nun eine vom Schicksal verfolgte Frau darstellt, eine Mutter oder Frau, die sich für ihre Liebsten opfert, ein betrogenes Weib, das seinen Geliebten oder Ehemann an eine Verführerin verliert, oder selbst (wie dies häufig der Fall ist) die Rolle der *femme fatale* übernimmt. Macht ist Herrschen (Dominieren als

Spiel), doch zugleich auch Selbstaufgabe (eine große Liebe verlangt nach einem großen Opfer). Männer, die ihre Gefühle nicht im Zaum halten können, sind schwach, werden wie Motten vom glühenden Licht angezogen und enden durch Mord oder Selbstmord. Ihre Schwäche wird als eine Krankheit gezeigt, hervorgerufen von der verführerischen Frau, die sie überträgt. Dies läßt sich vor allem in den literarischen Grundlagen der Filme nachweisen, so an den Romanen und Stücken von Gabriele D'Annunzio (z.B. *Il Piacere*), einer für das 19. Jahrhundert typischen Mischung aus dekadenter Literatur und Kunst. Sicherlich inspirierte die eher prosaische Furcht vor Geschlechtskrankheiten die Schriftsteller dieser Epoche zu solchen Ideen.

Es kann auch passieren, daß die Frau aus Mißtrauen, Eifersucht oder verletztem Stolz zur Mörderin wird. Doch wird dies nie als Akt der Schwäche gezeigt. Gefühle wie Eifersucht oder Mißtrauen werden oft als Metaphern dargestellt. Wenn Lyda Borelli in *CARNEVALESCA* sich mißtrauisch verhält, zeigt das Bild zwei schleimige Oktopusse.

### *Die Natur als Metapher der femme fatale*

Die Krake ist nicht das einzige Natursymbol. Das gesamte Repertoire der Borelli unterhält vielfältige Beziehungen zu Tieren und zur Natur. Auch auf dieser Ebene ergeben sich viele Verbindungen mit der Literatur und der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, besonders im Hinblick auf den Diva-Aspekt *femme fatale*. Andererseits findet man in den Borelli-Filmen die symbolischen Bilder bei allen Formen, die durch den Begriff ›Diva‹ gedeckt sind, nicht nur bei der *femme fatale*.

Wie Mario Praz und Bram Dijkstra in ihren Büchern *The Romantic Agony* und *Idols of Perversity* schreiben, ist die verführerische Frau in Literatur und Kunst oft mit der Natur verbunden.<sup>19</sup> Diese wird vom Mann nicht als gütig empfunden, sondern als »rather primitive stage of the experience to be overcome by those in the forefront of the evolutionary struggle [...]«, wie Bram Dijkstra es ausdrückt.<sup>20</sup> Deshalb muß der Mann die begrenzte Welt dieser natürlichen Realität dadurch überwinden, daß er eine Umgebung schafft, die er als ›besser als die Natur‹ darstellt; er erschafft sich eine künstliche, perfekte Frau. Doch als Verkörperung der Natur widersetzt sich das Weib diesen Bemühungen und offeriert »the dark grotto of physical temptation opening mysteriously and wide before the terrified spiritual adolescence of man [...]«. <sup>21</sup> Das weibliche Geschlecht weckt Assoziationen wie Fruchtbarkeit, doch auch Roheit und Grausamkeit.

Mary Ann Doane erklärt die *femme fatale* in ihrem Buch etwas anders.<sup>22</sup> Für sie entsteht das Phänomen im ausgehenden 19. Jahrhundert, zu einem Zeitpunkt, als der Mann offensichtlich den Zugang zum Körper verliert; dieser wird durch die Frau dann überrepräsentiert (zumindest in der Schönen

Kunst und der Welt der Schriftsteller). Der weibliche Leib wird zur Allegorie, zum Gegenstück der modernen Gesellschaft, die nur noch die Produktion zum Fetisch hat. Die *femme fatale* ist nicht produktiv, sie arbeitet nicht, gebiert keine Kinder; sie ist hingegen äußerst bestrebt, destruktiv zu wirken.

Gleichzeitig umgibt sie eine Sphäre von Gefühlen, Leidenschaften, sexuellen Instinkten, die allerdings am Ende zu Vernichtung, Tod und Einsamkeit führen. Ihre Triebe und ihre Schönheit erinnern an das Tier, was der Grund ist für die häufigen Vergleiche mit gefährlichen, menschenfressenden Bestien wie Schlangen, Löwen, Tigern oder mit mythologischen Tiergestalten wie der Sphinx. Daher rührt auch der die Borelli umgebende Überfluß an Blüten, ihre Darstellung als Botticellis Frühling; daher auch ihre Überschwenglichkeit, ihre Euphorie, ihre sorglose Freude und ihre verführerische Anziehungskraft, die in MALOMBRA (Carmine Gallone, 1917, Cines) Ausdruck finden in einem Boot voller Blumen, in dem sie von einem Volksfest zurückkehrt. So erklärt sich auch, daß sie häufig in der Natur gezeigt wird, wie sie durch weite Wälder oder leere Parkanlagen irrt, die für ihre Einsamkeit stehen (CARNEVALESCA, LA DONNA NUDA, RAPSODIA SATANICA).<sup>23</sup> Am Beginn von FIOR DI MALE erscheint sie mit einem jungen Löwen an der Hand. Dijkstra führt diese Beziehung zur Natur auf heftige dionysische Tänze zurück. Diese sollen die Frauen angeblich ebenso ermüden wie Hysterie und Neurasthenie; in Wahrheit aber werden sie regelmäßig als Symbol für sexuelle Erschöpfung eingesetzt. Borellis wilde Tänze, die manchmal an den ›Ausdruckstanz‹ der Mary Wigman denken lassen, wie auch, wenn sie von Tanzenden umgeben ist, können leicht diese Konnotation erhalten.

In ihren Filmen leidet sie außerdem oft, wenn sie versucht, ihre Leidenschaften zu kontrollieren. Doch wenn sie sich ihnen hingeeben und dadurch Zerstörung heraufbeschworen hat, bereut sie tief und fällt zurück in schwere Melancholie. Sie bildet hier einen Kontrast zur unkontrollierten *femme fatale* der Literatur des 19. Jahrhunderts. Diese Rolle identifiziert Doane zu Recht als Symptom der männlichen Angst vor der Weiblichkeit, nicht als Ausdruck der Heldin der Moderne. Sowohl in der genannten Literatur als auch im Diva-Film wird die verführerische Frau bestraft oder gar getötet, obwohl es auch Ausnahmen gibt wie in D'Annunzios Romanen oder in den Filmen der Diva Pina Menichelli IL FUOCO (Giovanni Pastrone, 1915, Itala Film) und TIGRE REALE (Giovanni Pastrone, 1916, Itala Film).

### *Kostüme*

Auch die Kostüme der Lyda Borelli sprechen eine Sprache, die mit der ihres Körpers verbunden ist. Kleidung akzentuiert oft den Körper, trägt zur Zurschaustellung der bloßen Schultern, der Arme und des Nackens bei. Reiche Stickereiarbeiten, kunstvolle Frisuren, kostbare Juwelen und flatternde Schlei-

er steigern Reichtum, Eleganz und *Glamour*, während Lumpen Armut und Not ausdrücken. Oft trägt Lyda Borelli eine Art orientalisches Salome-*outfit*, ein recht passendes Kostüm für die Abenteurerin; in ihren Filmen wird es jedoch meist durch einen Kostümball oder eine Theateraufführung narrativ motiviert. Zu dem Zeitpunkt, da sie mit dem Filmen beginnt, zählt Lyda Borelli bereits zu den erstrangigen Darstellerinnen des Theaters. Sie spielt zuvor z.B. in einer berühmt gewordenen Bühnenfassung von Oscar Wildes *Salomé* mit, in der auch Ruggero Ruggeri auftritt.<sup>24</sup> Ihre Darstellung der Salome ist so erfolgreich, daß sie von Cesare Tallone, einem der Modemaler jener Zeit, in ihrem Kostüm porträtiert wird. Der orientalische *femme fatale*-Typ (Salome, Kleopatra, Salammbö) gehört bereits zu den bevorzugten Gestalten der Dekadenz-Kunst, doch Wildes *Salomé* macht die Figur über alle Maßen populär. Das Stück bleibt jahrelang ein großer Bühnenerfolg, vor allem in Deutschland, und wird deshalb in Folge auch von Richard Strauß 1905 für die Oper adaptiert.

Mario Praz schreibt in *The Romantic Agony* über Borellis Interpretation von Salome: »I still remember with what enthusiasm the gentlemen's opera-glasses were levelled at the squinting diva, clothed in nothing but violet and absinthe-green shafts of limelight.«<sup>25</sup> Ich habe Photos gesehen von Lyda Borelli in ihrem Salome-Bühnenkostüm, aus denen ich schließen muß, daß diese Nackt-Aufführung eher eine Phantasievorstellung von Mario Praz ist. Es wird jedoch behauptet, daß ihr Dekolleté sehr tief ausgeschnitten war und ihr Kostüm ihre gesamte Schulter- und Armpartie zeigte. Auch ihr Haar hing gelöst herunter. Natürlich galt dieser orientalisch-mythologische Rahmen auch im Kino als Vorwand, als Legitimation, wie dies bereits vorher bei der dekadenten und der Salonmalerei des 19. Jahrhunderts der Fall gewesen war, die ebenfalls viel nacktes Fleisch, viel Körper zeigten.

### *Tod, Geister, Unwirkliches, Göttliches*

Man könnte diese Körper-Obsession im Kino damit begründen, daß Film selbst als etwas Lebendiges betrachtet werden kann. Diese recht positive und vitalistische Vision des Filmstreifens stellen wir der Allgegenwart des Todes gegenüber, wie sie laut Yuri Tsivian im frühen russischen Kino anzutreffen ist.<sup>26</sup> Ihre starke Verbindung mit dem Symbolismus lassen die Diven-Filme zu einer besonderen Variante des Themas ›Leben und Tod‹ werden. Karneval und raffinierte Vergnügungen wechseln mit Verfall, Trauer und Verlust. Blumen, Zeichen der Lebenslust, werden plötzlich zu Ikonen des Todes. Borellis mitunter geistergleiche Erscheinung wird mit einem Schleier unterstützt, der das Gesicht teilweise oder ganz verdeckt. Wenn sie ihn lüftet, enthüllt sich die volle Pracht ihres schönen Gesichts, werden vitale Momente des Films geschaffen. Wenn sich die Diva am Ende von RAPSODIA SATANICA allerdings



selbst bedeckt, gleicht dies einem morbiden Ritual. Ganz in Schleier gehüllt, die beim Gehen hinter ihr herflattern, erhält ihre Erscheinung etwas Transparentes, Unirdisches, gleicht sie einem Phantom. Sie scheint ihrem eigenen Tod entgegenzugehen, auch wenn sie sich auf dem Weg zum Geliebten wähnt. Doch statt diesem begegnet sie dem Teufel, der ihr das Herz bricht, indem er sie in die alte Frau zurückverwandelt, die sie zu Beginn des Films war. Er tötet sie, indem er sie ihr Spiegelbild im Wasser erblicken läßt. Der Schleier weist bereits auf diesen Ausgang der Geschichte hin.

Zugleich scheinen mir diese Szenen das Wesentliche von *Glamour* auszudrücken. Alle nur erdenklichen Mittel (Spiegel, Schleier, *key lighting*, aufwendige Kostüme, weite Räume, Kompositionen) werden herangezogen, um die unwirkliche Erscheinung der *leading lady* zu unterstreichen, so wie es einige Jahre später bei Greta Garbo der Fall sein wird, oder bei Madonna, die diese Technik in ihren Videoclips verwendet. Natürlich verlangt solch ein gottgleicher Auftritt einen unirdischen, unnatürlichen Körperausdruck. »Strike a pose!«

Abschließend möchte ich sagen, daß Lyda Borellis Körpersprache Extreme berührt. Sie reicht von überschwenglich und höchst dramatisch bis melancholisch bzw. morbid. Teils wurde sie neu geschaffen, teils der Theater- und Mimenttradition entlehnt. Alles in allem steht sie der nördlichen Bühnentradition nicht so fern wie man denken möchte. Borellis Ausdrucksrepertoire wie auch ihre Kostüme, Accessoires und die Dekors tragen alle zum Ausdruck von Gefühlen bei, manchmal in sehr beherrschter, manchmal in vollkommen extrovertierter Form. Ihre metaphorische, symbolische Gestik und Mimik, ihr körperliches Alphabet, wenn man so will, läßt sich eindeutig auf die Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts zurückführen. Auch wenn man bei seiner Beschreibung mitunter von Schematisierung sprechen muß, scheint es im Vergleich etwa zur Praxis des klassischen Hollywoodkinos weniger schablonenhaft. Um noch einmal auf die Metapher des Anfangs zurückzukommen, muß gesagt werden, daß Borelli keinesfalls ein Alphabet im Sinne Charles Auberts benutzt, sondern eine ihr eigene, sehr persönliche und ihrem kulturellen Umfeld entsprechende Handschrift besitzt.

(Aus dem Englischen von Sabine Lenk)

## Anmerkungen

- 1 Dieser Artikel beruht auf einem Vortrag, den ich 1995 im Rahmen der International School of Film History in Riga (Lettland) hielt, die dem Thema ›Acting for Silents: Styles, Schools, Stars‹ gewidmet war.
- 2 *Histrionic code* und *verisimilar code* ließen sich mit »histrionischer Kode« bzw. »wirklichkeitsgerichteter Kode« übersetzen. Der histrionische Spielsatz stützt sich vornehmlich auf große, konventionelle Gesten und Posen, während der wirklichkeitsgerichtete sich einer verhaltenen Gestik bedient, die sich stark an Alltagsgesten orientiert. Da »histrionisch« den Beiklang von »schmierenkömödiantisch« hat, wurden die englischen Originalbezeichnungen beibehalten [Anm. d. Übers.].
- 3 Roberta Pearson, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, University of California Press, Berkeley 1992. In diesem Zusammenhang möchte ich mich bei Frank Kessler, Sabine Lenk, Yuri Tsvivan und Nelly Voorhuis für ihre freundliche Unterstützung bedanken.
- 4 Den Begriff ›Diva‹ entlehnt die Filmindustrie der Bühnenwelt, wo das Wort Theater- und Opernstars wie Sarah Bernhardt und Eleonora Duse bezeichnet. ›Divismo‹ hingegen ist weiter gefaßt und bezieht sich im Sinne von ›Persönlichkeitskult‹ auch auf Größen aus den Bereichen Sport, Politik, Literatur und Kunst.
- 5 Vgl. Louis Delluc, »La photoplastie au cinéma«, in: ders., *Écrits cinématographiques*, Band II, Cinémathèque Française, Paris 1986, S. 210-212.
- 6 Vgl. Ivo Blom, Nelly Voorhuis (Hg.), *Hartstocht en heldendom. Il primo cinema italiano 1905-1945*, Stichting Mecano, Amsterdam 1988 (erschien anlässlich des Festivals).
- 7 Ich benutze den Begriff ›dekodieren‹ nicht im semiotischen Sinn, sondern ähnlich einem Agenten, der eine Geheimsprache versucht zu entschlüsseln.
- 8 Urban Gad, *Der Film. Seine Mittel, seine Ziele*, Schuster & Loeffler, Berlin 1920, S. 159 (Originalausgabe: *Gads Filmen. Dens midler og mal*, Gyldendalske boghandel, Kopenhagen 1919).
- 9 Ebenda, S. 157.
- 10 Ebenda, S. 159.
- 11 Ebenda.
- 12 Der Theoretiker François Delsarte entwickelte in seinem Buch *Mimique, Physiognomie et geste* ein auf der Körperbewegung beruhendes System des dramatischen Ausdrucks.
- 13 Vgl. z.B. Frank Kessler, Sabine Lenk, »... levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses. Réflexions sur l'universalité du geste dans le cinéma des premiers temps«, in: Roland Cosandey, François Albera (Hg.), *Cinéma sans frontières 1896-1918 / Images Across Borders 1896-1918*, Nuit Blanche Editeur, Québec / Editions Payot, Lussanne 1995, S. 133-145.
- Zum Verhältnis von Pantomime und Film vgl. auch Sabine Lenk, »Horen met je ogen. Enkele gedachten over pantomime en de vroege film«, *Versus*, Nr. 2, 1989, S. 43-55.
- 14 Vgl. Charles Aubert, *L'Art mimique, suivi d'un Traité de la pantomime et du ballet*, E. Meuriot, Paris 1901.
- 15 Vgl. Charles Le Brun, »Conférence sur l'expression des passions« (Vortrag aus dem Jahre 1668), abgedr. in: *La Passion. Nouvelle revue de psychanalyse*, Nr. 21, Frühling 1980, S. 95-109.
- 16 Ein ausführlicher Vergleich des gestischen und mimischen Repertoires der Diva mit den Handbüchern für Mimen und Filmschauspieler im frühen Film steht noch aus.
- 17 Vgl. Lenk (Anm. 13), S. 54.
- 18 Vgl. Mario Verdone, »Actrices, sterren en femmes fatales: de diva-film«, in: Blom, Voorhuis (Anm. 6), S. 30-41; Ivo Blom, »Il Fuoco or the Fatal Portrait«, *Iris*, Nr. 14-15, Herbst 1992, S. 55-66; Gerardo Guccini, »Tecnicismi borelliani«, *Cinegrafie*, Nr. 7, 1994, S. 103-117.
- 19 Mario Praz, *The Romantic Agony*, The Fontana Library, Oxford University Press, New York, Oxford 1966, S. 215-321; Bram

Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, Oxford University Press, New York, Oxford 1986, S. 235-271.

20 Dijkstra (Anm. 19), S. 236.

21 Ebenda, S. 237.

22 Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, and Psychoanalysis*, Routledge, New York 1991, S. 2. Sie bezieht sich hier auf die französische Kunstphilosophin Christine Buci-Glucksmann.

23 In *LA MEMORIA DELL'ALTRO* (Alberto Degli Abbatì, 1913, Gloria) werden Ein-

samkeit und Melancholie, die Borelli durch den Verlust ihres Geliebten erfährt, ebenfalls durch eine Bootsfahrt am bevorzugten Platz der Spätromantiker angedeutet: Venedig.

24 Der Schauspieler Ruggero Ruggeri trat sehr erfolgreich mit der Theatertruppe des berühmten Darstellers Ermete Novelli auf.

25 Praz (Anm. 19), S. 337.

26 Vgl. Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, London 1994.



Plakat des belgischen Verleihs Crosly (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Turin).

## Maciste – ein Stereotyp westlicher Männlichkeit

Von Banditen verfolgt, sucht ein kleines Mädchen Zuflucht in einem Kino. Auf der Leinwand läuft ein Historienfilm: Mit nacktem Oberkörper, das Gesicht verzerrt, spannt ein Farbiger von imposanter Figur seine Muskeln an, um die Gitterstäbe eines Kerkers auseinanderzubiegen.

Es ist Maciste, der Held aus *CABIRIA* (Pastrone, Itala Film 1914). Geblendet vom Anblick seiner muskelstrotzenden Vitalität sehnt sich das Mädchen danach, wie die kleine Cabiria einen entschlossenen väterlichen Beschützer zu finden. Sie sucht das Studiogelände der Itala Film in Turin auf. Hier ist Bartolomeo Pagano alias Maciste inzwischen einer der wichtigsten Stars. Graumeliert, von glänzender Statur, trägt er professionelle Sicherheit und Ungezwungenheit zur Schau. Er hört sich die Geschichte des Mädchens an und stellt sie bis zum endgültigen Sieg über die Bösewichte unter seinen Schutz.

So beginnt *MACISTE* (Dénizot, Itala Film 1915), der erste Film mit Pagano nach *CABIRIA*, der 1915 eine Serie von Abenteuern mit diesem Muskelmann eröffnet. *MACISTE* ist der Archetyp eines ganzen Genres, das in Italien bis Mitte der zwanziger Jahre fortlebt. Die erste Sequenz von *MACISTE* ist ein Meisterstück der Eigenwerbung: Pagano war als Maciste in *CABIRIA* damit erfolgreich, daß seine Muskelkraft Vitalität und Ruhe ausstrahlt. Der Anfang von *MACISTE* führt seinen beeindruckenden Anblick auf die schauspielerische Arbeit und die professionelle Formung seines Körpers zurück. So wird eine Rolle ihres Mythos entkleidet, um dadurch einen anderen aufzubauen: den *divo* der Itala Film, für jedes Mädchen aus dem Publikum erreichbar und stets bereit, den Schutzlosen mit väterlichem Großmut beizustehen.

In Wirklichkeit verfügt Pagano zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere keineswegs über Professionalität. Bevor ihn Regisseur Giovanni Pastrone für die Rolle des hünenhaften Helden in *CABIRIA* verpflichtet, hat er jahrelang als Auslader im Hafen von Genua gearbeitet. Bei seinem ersten Auftritt als Schauspieler ist er schon fast vierzig. Aber sein Körper ist noch ausgesprochen schön: groß, mächtig, sichtlich mit Energie geladen – sozusagen »wie gemeißelt«.

### *Statuarische Schönheit*

Zweifellos will Pastrone mit der Besetzung von Bartolomeo Pagano in *CABIRIA* einen skulpturhaften Eindruck hervorrufen. Bei seinem ersten Auftritt auf

weißen Felsen am Meer ist sein Körper nur mit einem Tuch bedeckt, das er über die Schulter gerafft im Arm hält. Die Muskeln treten hervor, sein Schädel ist fast kahl rasiert, der edle Blick ins Off gerichtet. Während die anderen Rollen recht ausgesucht und phantastisch kostümiert sind, erinnert die zentrale Figur des Maciste an die essentielle Reduktion der antiken Skulptur auf Körper und Tuch, auf Nacktheit und Bekleidung.

Mit Maciste tritt ein Modell männlicher Schönheit ins Kino, das Johann Joachim Winckelmann auf der Folie des griechischen Standbilds zum Kanon erhoben hatte. Es hat sich George Mosse zufolge in der ganzen bürgerlichen Geschichtsepoche, genauer gesagt seit der Aufklärung, kaum verändert.<sup>1</sup> Vielen Ideologien der Moderne, allen voran dem Nationalismus, dient es als symbolische Form. Es spricht einiges dafür, daß das Kino der Muskelmänner seinen Nährboden in der jungen Kultur des italienischen Nationalismus hat.<sup>2</sup> Wie der Erfolg im Ausland zeigt, repräsentiert Maciste ein im ganzen Westen verbreitetes Stereotyp von Männlichkeit. Auf dem CABIRIA-Plakat des belgischen Verleihs sprengt Maciste die Kette, die ihn an einen Mühlstein fesselt. Links oben, weiß auf blauem Grund, erscheint der Schriftzug des Muskelmanns etwa fünf Mal größer als der des Autors Gabriele D'Annunzio. Der Name des berühmten Dichters am unteren Rand des Posters verwischt sich noch dazu auf dem unregelmäßig farbigen Grund.<sup>3</sup> Das Werbeplakat belegt die zentrale Rolle, die Maciste für den Erfolg von CABIRIA spielt. Seine andauernde Beliebtheit im Ausland ist abzulesen an der englischen Wiederaufführung von MACISTE unter dem Titel MACISTE, STRONG MAN. Das Branchenblatt *The Bioscope* schreibt im März 1918 dazu:

Es wird ungefähr zwei Jahre her sein, da wir in den Spalten dieser Zeitschrift unser Urteil über MACISTE, STRONG MAN zum Ausdruck brachten. Das »West End« zeigt den Film dieser Tage wieder – vor einem Publikum, das nicht müde wird zu applaudieren. [...] Die Handlung ist eher konventionell, setzt aber die prächtige Erscheinung dieses außergewöhnlichen Kraftgiganten perfekt in Szene. [...] Maciste ist ein *Superman*, wie es noch keinen gegeben hat. [...] Daß er nie sein gewinnendes Lächeln und seine selbstironische Grundhaltung verliert, macht ihn unwiderstehlich. Diese Trümpfe lassen wenig Zweifel, daß uns dieser Held mit der Wiederaufnahme von MACISTE, STRONG MAN noch lange erhalten bleibt.<sup>4</sup>

Maciste verkörpert ein Stereotyp, das auf die archäologische Ästhetik Winckelmanns zurückgeht und sich in verschiedenen Spielarten der Körperkultur über die Sportstätten des 19. Jahrhunderts verbreitet. Seine *raison d'être* besteht hauptsächlich darin, daß sich mit der Moderne die Bestrebungen nach einem visuellen Kanon für moralische Bewertungen verstärken. Sie finden in der physiognomischen Theorie von Johann Caspar Lavater ihren absoluten sinnfälligen Ausdruck. In diesem Zusammenhang repräsentiert das vom antiken Standbild abgeleitete Modell männlicher Schönheit geradezu das Ideal westlicher Virilität, mit seinen Werten Mut, Willensstärke und Hochherzig-

keit.<sup>5</sup> Diese gehören schon immer zur Definition von Männlichkeit, doch drücken sie sich erst seit Mitte des 18. Jahrhunderts direkt durch die Formung des Körpers aus (statt sich wie bisher auf den Bekleidungs- und Verhaltenskodex zu beschränken). Der schöne, starke Körper, »herausgemeißelt« durch physisches Exerzitium und immer häufiger in den Turnhallen nackt präsentiert, wird zum Spiegel für die Nobilität des männlichen Geistes. Gleichzeitig steigt das Motto »mens sana in corpore sano« zum Grundprinzip der modernen Gymnastik auf. Ist dieser direkte und jeweils eindeutige Bezug zwischen äußerer Erscheinung und innerem Wert erst einmal hergestellt, so läßt sich der mannhafte Körper als ideologisches Symbol benutzen – um die Nation, die Rasse oder die bürgerliche Bildung zu repräsentieren.

Im Hinblick auf Winckelmanns Ideal gehört Maciste zu einer späteren Etappe in der Entwicklung des männlichen Normenkanons. Um die Jahrhundertwende setzt nämlich Kritik an Winckelmanns ästhetischem Konzept ein: Es mache die Idealvorstellung männlicher Schönheit an starren Skulpturen fest und sei deshalb nicht geeignet, Dynamik und Vitalität auszudrücken. Das aber hat die Moderne ihrem Modell von Männlichkeit mittlerweile als unverzichtbaren Wesenszug auferlegt. Der Engländer William Pater z. B. wirft Winckelmann vor, er habe zu großen Wert auf die »archaische Unbeweglichkeit« der griechischen Statuen gelegt – auf Kosten eines fundamentalen ästhetischen Prinzips, das diesen Figuren als »Ruhe in Bewegung« inhärent sei.<sup>6</sup> So wird das neoklassische Modell mit dem Aufkommen der Körperkultur durch die Einführung des Bewegungsaspekts ergänzt.

### *Kraft in Bewegung*

Für das neuartige Interesse am männlichen Körper, der in Aktion ist, spielt das Kino den Dolmetscher. Seit den Forschungen zur Physiologie der Bewegung durch Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey, Georges Demeny, Ottomar Anschütz und andere ist der nackte Mann, fotografiert in exemplarischen Bewegungen, bei den Experimenten zur Wiedergabe visueller Wahrnehmung ein häufig wiederkehrendes Sujet.

Muybridge veröffentlicht 1887 *Animal Locomotion*, eine Sammlung von gut siebenhundert chronophotographischen Bewegungsstudien im Großformat. Ein kleinerer Teil dieser Tafeln zeigt Phasenbilder von verschiedenen Tieren. Über fünfhundert Tafeln dokumentieren Bewegungsabläufe von Männern, Frauen und Kindern. Nackte junge Männer in Ausführung einer Körperübung bilden die größte Motivgruppe.<sup>7</sup> Ein Vergleich zwischen den Männer- und Frauenaufnahmen verweist auf signifikante zeitgenössische Geschlechter-Stereotypen. Die Männer zeigen Aktivitäten bei Sport, Arbeit oder Militär.

Den Frauen wird auffallend viel Raum für häusliche, mondäne, läppische und scherzhafte Aktivitäten gegeben: Bügeln, Sichanziehen und Sichausziehen (die ersten Striptease-Darstellungen), Tee servieren, sich Wasser übergießen, einem Kind den Hintern versohlen, eine Zigarette rauchen. Während ein großer Teil der männlichen Modelle nackt ist, werden Frauen von ganz nackt bis komplett angezogen präsentiert. Die teilweise Verhüllung mit durchsichtigen Schleiern ist dabei ein (ziemlich eindrucksvoller) Mittelweg.<sup>8</sup>

Auf den ersten Blick mag paradox erscheinen, daß die männlichen Modelle in puncto Nacktheit die größeren Probleme machen. Für die Wiedergabe weiblicher Nacktheit kann sich Muybridge auf professionelle Modelle und auf eine lange Tradition in der offiziellen Kunst wie in der Pornographie stützen.<sup>9</sup> Bei seinen männlichen Modellen stößt er jedoch auf festen Widerstand gegen Entblößungen:

Trotz der wissenschaftlich-künstlerischen Ziele des Unternehmens schien es schwierig, einen Schmied oder einen Soldaten davon zu überzeugen, daß er sich der experimentellen Forschung zuliebe beim Hämmern auf einen Amboß oder bei der Handhabung eines Karabiners ganz nackt photographieren lassen müsse.<sup>10</sup>

Daß die Aufnahmen nackter Männer bei Muybridge deutlich überwiegen, kennzeichnet ein neuartiges Interesse für den männlichen Körper in Aktion. Dieser spielt von nun an eine immer wichtigere Rolle im normativen Männlichkeitsbild. Der Widerstand vieler Männer gegen ihre Entblößung vor dem Objektiv mag mit ein Grund für die hohe Zahl von Athleten und Turnern unter den von Muybridge und wenig später von Marey und Demeny benutzten Modellen sein. Diese Männer sind Pioniere der modernen Körperkultur. Sie können gesunde und gut entwickelte Körper vorzeigen, mit denen sich Werte von Ruhe und Ordnung wie z. B. Harmonie, Sicherheit und sportliche Kraft verbinden. Eine entscheidende Rolle spielt die Erfahrung der Turnhallen, wo sich neben reifen Disziplinen wie Fechten, Athletik und Turnen auch die Körperkultur etabliert. Diese scheint insgesamt dem ästhetischen Impuls verschrieben, das neoklassische Modell männlicher Schönheit in Bewegung zu versetzen. Ihr Grundprinzip ist tatsächlich anzusiedeln auf halbem Weg zwischen der Bildhauerei und den ersten kinematographischen Techniken, d. h. Zootrop und Chronophotographie: Sobald ein *Ablauf* von Posen etabliert ist, muß der Athlet Übergänge von einer zur anderen ausführen, um seine Posen für die Zeitspanne der Aufnahme miteinander zu verknüpfen.

Im August 1879 macht Muybridge zahlreiche Serienphotographien mit den Athleten des Olympic Club von San Francisco. Er läßt so nicht nur Fechter, Springer und Turner unsterblich werden, sondern auch Athleten, die in ihrem Bewegungsablauf einfach »verschiedene Posen nach Art der Klassik«<sup>11</sup> einnehmen, in denen sie antike Skulpturen kopieren. Wenige Jahre später nutzt Demeny seine Erfahrungen als Leiter des Aufnahmestudios von Marey, des



großen Physiologen und Vorläufers des Kinos, um Gymnastikhandbücher für Jugendliche und das Militär zu schreiben.

Die Faszination des modernen Publikums für das Schauspiel bewegter Muskeln bringt bald auch Edison sowie die American Mutoscope and Biograph Company dazu, die Vorführungen einiger berühmter Darsteller auf diesem Gebiet zu filmen. Edison erfaßt die kommerziellen Möglichkeiten des Sujets und läßt am 6. März 1894 in seinem Aufnahmestudio in Orange, New Jersey, eine Vorführung des Muskelmanns Eugen Sandow für das Kinetoskop filmen.<sup>12</sup> Zwei Jahre später wird Sandow von der Biograph Company für Filmaufnahmen engagiert: »Für wenige Sekunden erschien Sandow, ein Weißer mittleren Alters, mit nacktem Oberkörper auf der Bühne und nahm verschiedene Posen ein, die seine gut entwickelten Muskeln hervortreten ließen.«<sup>13</sup> Zu dieser Zeit arbeitet bei der Biograph Company auch ein gewisser Lavelle, dessen Körperleistungen das Sujet zweier kurzer Filme bilden: »Die Dehnung, Kontraktion und Beugung von Muskeln und Thorax zeigten nicht nur den stattlichen Körperbau des Darstellers, sondern auch seine Fähigkeit zur Selbstkontrolle.«<sup>14</sup>

Das Schauspiel der bewegten Muskeln erreicht die Verschmelzung von ansehnlicher Kraft und Selbstkontrolle, die schon Winckelmann zur Idealform männlicher Schönheit gemacht hat. George Mosse bemerkt dazu: »Der ideale Körper vermittelte sowohl Stärke als auch Zurückhaltung, eben jenes Gleichgewicht, das schon Lavater gerühmt hatte, hier am Beispiel des Apollo vom Belvedere, des schönsten der jungen Götter.« Entsprechend hatten Laokoon und seine Söhne »die Selbstkontrolle als Bestandteil wahren männlichen Heldentums«<sup>15</sup> zu symbolisieren. Um die sinnliche Erfahrung männlicher Schönheit zu vermitteln, reicht physische Kraft nicht mehr aus: Der männliche Körper muß auch die Anschauung geistiger Kraft bieten, d. h. einer inneren Energie, welche die stürmischen und schrecklichen Potenzen des Körpers bremsen, kontrollieren und zurückhalten kann.

Während die Verkörperung physischer *und* geistiger Kraft (bzw. der physischen Kraft als Zeichen der geistigen) eine Schlüsselrolle in der Konstruktion des Kanons moderner Männlichkeit spielt, verweist das weibliche »*body building*« anfangs eher auf rein dekorative Qualitäten wie »Anmut und Grazie«. So läßt etwa Edison einen Film aufnehmen mit Al Treloar und Miss Marshall, den Siegern einer *Physical Culture Show* im Madison Square Garden: »Die Frau, im weißen Trikot, führt die Grazie und Anmut vor, mit der sie den Titel errang, während der Mann bei einer Reihe von Übungen seine Muskeln spielen läßt.«<sup>16</sup>

Wenn sich die Körperkultur auf ein fast ausschließlich ästhetisches Ideal beruft, so drückt sich die Faszination aggressiver Kraft, von Kampfinstinkt und der Lust am Beherrschen in einer anderen, eher volkstümlichen Disziplin aus, nämlich im Boxsport. Bei der Verwertung von Attraktionen aus dem Unterhaltungssektor im frühen Film avanciert das Boxen rasch zu einem der

beliebtesten Sujets. Mit den ersten Boxkampf-Filmen dringt die Präsentation des männlichen Körpers auf narratives Gebiet vor. Im Unterschied zu den Schaustellungen der Körperkultur, bei denen ein einziger Athlet mit selbstbezogenen Posen die Blicke des Publikums auf sich zieht, setzt der Boxkampf zwei feindliche Körper in Szene, die den Gegner zu besiegen haben. Die auf den Ausgang des Kampfes gerichtete Spannung macht aus dem *match* ein narratives Ereignis. Roland Barthes schreibt: »Der Boxkampf ist eine Geschichte, die sich vor den Augen der Zuschauer entwickelt«. Und: »Ein Boxkampf schließt immer ein Wissen um die Zukunft ein.«<sup>17</sup>

### *Plastischer Illusionismus*

Kraft als Schönheit und Kraft als *action*: Das männliche Körperideal wird im Modus der Körperkultur und im Modus des Boxens repräsentiert. Beide Modi vereinigen sich auf der Leinwand in den Figuren der ersten Muskelmänner. Spartakus, Ursus und Maciste sind nicht nur exhibitionistische Körper, die sich den Augen der Zuschauer darbieten, sondern heroische Figuren, die handeln. Die Leistungen ihrer Muskeln spielen eine entscheidende Rolle für den Fortgang der Erzählung. Nachdem sich der skulpturhafte Körper mit den Techniken der Körperkultur in Bewegung gesetzt hat, übernimmt er nun narrative Verantwortung.

Damit die Zeitgenossen die Schönheit der Körper wiedererkennen, muß jedoch der Bezug aufs antike Standbild durch historische Kostüme und teilweise Nacktheit erhalten bleiben. Angesichts des 1913 von Mario Guaita-Ausonia gespielten Spartakus spricht der Kritiker von *La Vita cinematografica* zum Beispiel von »plastischer Schönheit« und einem »vollendeten Körper«.<sup>18</sup> Der Rezensent von *Mozi Vilag* bemerkt dagegen zum *live*-Auftritt des Schauspielers bei der Präsentation von SPARTACO, OVERTO IL GLADIATORE DELLA TRACIA (Vidali, Pasquali 1913) in Budapest, daß der »Genuß des Neuen und Fremden«, den das Spiel seiner »stählernen Muskeln« hervorruft, völlig gehemmt werde durch seine »moderne zivile Kleidung«. Ein anderer Kritiker schreibt aus Budapest:

Der Schönste und Prächtigeste von allen ist Mario Ausonia. Ein schönerer Körper ist schwer zu finden. Er hat bei der Akademie der Schönen Künste in Paris den ersten Preis für männliche Schönheit davongetragen. Nach seinem Modell haben italienische und französische Bildhauer Statuen von Apoll und den Gladiatoren gemeißelt.<sup>19</sup>

Auch wenn die historischen Attribute der Muskelmänner bald ihrer zeitgenössischen Aktualisierung weichen und sie sich »in ziviler Kleidung« präsentieren – ihre *promotion* als Werbeträger zieht noch lange Zeit Nutzen aus dem skulpturhaften Zauber ihrer Nacktheit. Der Ringer und Filmdarsteller Gio-



Giovanni Raicevich

vanni Raicevich etwa läßt sich, nur mit einem Feigenblatt bedeckt, auf einem Piedestal stehend gegen einen dunklen Hintergrund ablichten.<sup>20</sup> Und 1918 preist ein Artikel den Samson-Darsteller Luciano Albertini:

Von harmonischer Form, vollendet gleich der eines griechischen Ringers mit festen und starken Muskeln, einem weiten und kräftigen Brustkorb, der Statur eines Herkules, aber agil und flink, ist er wegen seiner statuarischen männlichen Schönheit als einzigartiges Modell bei den Akademien der Schönen Künste in Marseille und Lyon gefragt. Erinnert er nicht, in gewissen Momenten, an den Diskuswerfer von Athen oder den Fackelläufer?<sup>21</sup>

In *MACISTE ALPINO* (Pastrone, Itala Film 1916) steckt Regisseur Giovanni Pastrone den Muskelprotz in eine Uniform und versetzt ihn auf die brandaktuelle Bühne des Ersten Weltkriegs. Zum Start des Films bringt die Itala eine Sta-

tue heraus, die Macistes nackten Körper in einer Drehung mit angespannten Muskeln zeigt. Die Zeitschrift *Film* beschreibt diese eigenartige Werbefigur:

Unter dem strengen Bogen des Grande Cinema erhebt sich die vergoldete Statue von Maciste, ein Kunstwerk des jungen Bildhauers Giovanni Riva. [...] Wie die Strudel eines Flusses umkreisen die Menschen dieses vergoldete Kraftsymbol und bewundern die mächtigen Muskeln, die der junge Bildhauer aus der rohen Materie gemeißelt hat. Die Statue soll an den Tempel des Moloch erinnern.<sup>22</sup>

Diese Rückbesinnung auf CABIRIA ist angebracht, weil die skulpturhaften Qualitäten des starken Körpers in diesem Film sehr intensiv hervortreten und emblematisch für den Stil des ganzen Werks werden. Das läßt sich an dem sensationellen, bisher unbekanntem Schnittmaterial von CABIRIA zeigen, das kürzlich vom Museo Nazionale del Cinema in Turin aufgefunden wurde. Am eindrucksvollsten erscheinen heute die drei Varianten der Kamerafahrt, die Maciste von der Seite und in die Tiefe folgen, als er sich mit Fulvio Axilla im Keller des Königspalastes von Karthago versteckt hält. Wie André Gaudreault richtig beobachtet, rufen die äußerst komplexen Kamerabewegungen in diesen Szenen einen »stereoskopischen« Eindruck hervor. Es entsteht ein reliefartiger Effekt, der den Raum, in dem sich Maciste bewegt, integral erfaßt.<sup>23</sup>

Diese großartigen Aufnahmen veranschaulichen, wie wichtig die Konstruktion eines Relief-Effekts in der stilistischen Ökonomie des Films ist. Pastrone, der 1912 ein Patent für eine Stereo-Filmkamera eingereicht hatte, macht aus dem monumentalen Körper von Maciste den plastischen Kern des Films, um den herum er eine skulpturhafte Sichtweise organisiert: Der Anblick einer Statue impliziert schon für sich die Mobilität des Blicks. Hier existiert die Bewegung doppelt: optisch und plastisch, als Bewegung des Objektivs und als Bewegung des Körpers. Die außerordentlich taktile Qualität dieser Szene, ihr verwirrender plastischer Illusionismus entsteht durch ein Zusammenspiel von Kamera- und Körperbewegung, das dem Raum eine wirklich einzigartige Greifbarkeit verleiht.<sup>24</sup>

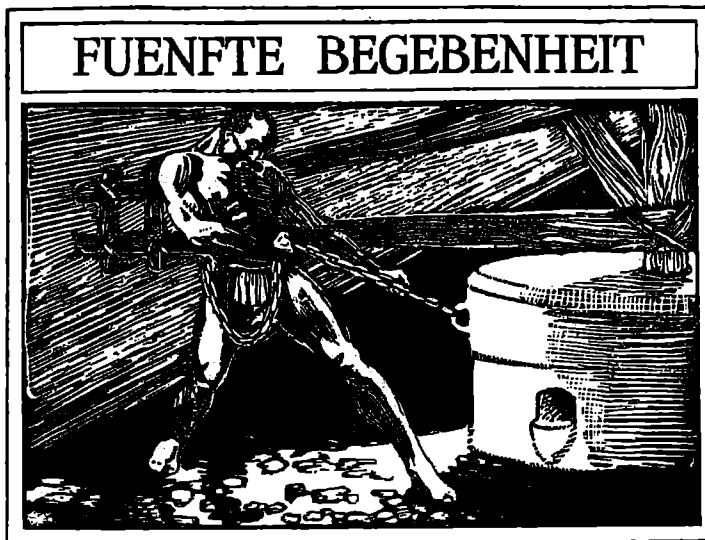
### *Neue Männer*

»Wann werden Sie denn begreifen, daß der Schlüssel zu diesem Film nicht die Toga Scipios ist, des lymphatischen Generals, sondern die Nacktheit von Maciste, der seine Ketten sprengt?«<sup>25</sup> Henri Langlois hätte seine flüchtige Beobachtung zu CABIRIA elegant untermauern können mit einem Hinweis auf den Trend des italienischen Kinos nach 1915: den schnellen Niedergang des Historienfilms und den gleichzeitigen Erfolg des Muskelmänner-Genres.

Der bereits diskutierte Anfang von MACISTE zeigt: Was CABIRIA dem italienischen Kino wirklich hinterlassen hat, ist einzig das Charisma von Bartolo-

meo Pagano, das dem einer Diva gleichkommt. Mit dem Sprung von der klassischen Antike in die Turbulenzen der modernen Welt erlangt Maciste die volle narrative Souveränität. Als afrikanischer Sklave konnte er nur unter der Führung des Römers Axilla handeln. Sinnfällig ist dafür die von Langlois angesprochene Szene: Der an den Mühlstein gekettete Maciste muß die Rückkehr seines Herrn abwarten, um den Willen zum Sprengen der Kette aufzubringen. Der Sklave, der die pure Kraft verkörpert, die bloße Potenz getrennt vom Willen, weicht auf der Handlungsebene von MACISTE einer vollständig autonomen Figur. Der Wille ist nun ebenso ausgeprägt wie die Muskeln. Das CABIRIA-Zitat am Anfang von MACISTE denunziert die Willensschwäche des afrikanischen Maciste als narrative Fiktion: Der »wirkliche« Maciste, der professionelle Darsteller der Itala Film und mittlerweile gänzlich latinisierte *divo*, darf seinen eigenen Willen auf keinen Fall an irgendeinen höherstehenden Beschützer delegieren. Er selbst ist unangefochtener Herr der Bühne, *divo*, »souveräne« Person. Spielt er einen farbigen Sklaven, so tut er das als Schauspieler.

Die Figur des »Meta-Helden«, wie Alberto Farassino ihn bezeichnet,<sup>26</sup> bleibt ein prägender Zug Macistes auch in seinen weiteren Filmen. In MACISTE ALPINO treffen wir ihn bei Dreharbeiten in einem kleinen österreichischen Dorf. Der heraufziehende Krieg macht die Arbeit unmöglich und im Nu verwandelt sich der Hüne vom Schauspieler in einen unerschrockenen Soldaten. Mit Dreharbeiten, diesmal zu einem Abenteuerfilm, beginnt auch der verschollene MACISTE INNAMORATO (Borgnetto, Itala Film 1919). Auf dem Set



Aus dem Programmheft zu CABIRIA

nähert sich dem Helden eine reizende junge Verehrerin, die wie üblich von skrupellosen Bösewichten verfolgt wird, und er übernimmt die Aufgabe, sie zu verteidigen. *MACISTE IN VACANZA* (Borghetto, Itala Film 1921) zeigt den *divo* Maciste in Ferien, um sich von den Anstrengungen seines kinematographischen Welterfolgs zu erholen – prompt wird er wieder in eine Reihe rasanter Abenteuer verwickelt.

Maciste ist ein eklatantes Beispiel für den Wandel, den die Figur des Muskelmanns ab 1915 durchmacht. Die Sklaven der Antike – Maciste, Ursus und Spartakus – mutieren zu Herrscherfiguren, die in der zeitgenössischen Wirklichkeit angesiedelt sind. Sie übernehmen die Rolle von gesellschaftlichen Scharfrichtern, die ihre Muskeln nicht mehr in den Dienst der Befreiung, sondern der Bestrafung stellen. Daß diese Verwandlung die Willensstärke und Entscheidungsfreude ihres Charakters überzeichnet, steht ganz im Einklang damit, daß der Wille im normativen Bild moderner Männlichkeit zunehmend wichtig wird. In der Verbindung des ikonographischen Modells der klassischen Skulptur mit der Thematisierung des Willens wird das traditionelle Modell des Muskelmanns, der im Zirkus auftritt, definitiv überwunden. Der Regisseur und Drehbuchautor Giovanni Bertinetti hat den Samson-Darsteller Luciano Albertini z. B. so beschrieben:

Seine außergewöhnliche Körperkraft ist mit einer unerhörten akrobatischen Geschicklichkeit gepaart und mit einer wachsamem Intelligenz, wie man sie bei Athleten mit überentwickeltem Bizeps nur selten antrifft. Samson zeichnet sich dadurch aus, daß er nicht nur die Muskeln, sondern auch das Gehirn anstrengt, wenn er die Fäuste schwingt, und daß er Abgründe mehr mit dem Gehirn überwindet als mit den Beinen. Die Natur hat ihn mit Nerven aus Stahl, mit Erfindungskraft und einer wunderbaren Phantasie ausgestattet. [...] Für die Masse repräsentiert Samson deshalb den Typ des neuen Mannes, der körperliche Kraft und geistige Energie in sich vereinigt. Sie hat ihn zu ihrem Helden ausgerufen. Sie feiert nicht die brutale Kraft eines unästhetischen Kolosses, die nichts Menschliches an sich hat, sondern die harmonisch abgestimmte Aktion des griechischen Modells, das die Macht seiner psychischen und körperlichen Fähigkeiten in kluger Berechnung entfaltet.<sup>27</sup>

Die Muskelmänner des italienischen Stummfilmkinos zeugen von einer Nobilitierung des starken Körpers, der von der einfachen Zirkusattraktion<sup>28</sup> aufsteigt zu einem Symbol von Schönheit (klassische Skulptur) und Charakterstärke (Thematisierung des Willens bzw. der psychischen Energie). Tausende von Kriegsheimkehrern stoßen 1919 auf ein ziviles Leben, das ihnen im Gegensatz zu den hoffnungsfrohen Versprechungen der Kriegszeit keine Perspektiven bietet. Die visuelle Ästhetisierung männlicher Körper- und Willenskraft vermag hier zweifellos als ein Element sozialer Beruhigung zu funktionieren. Die ein Jahr zuvor von Luciano Albertini und Giovanni Bertinetti gegründete Albertini Film wirbt direkt mit dem erzieherischen Wert der Samson-Filme, indem sie auf eine Rhetorik nationalistischen Typs zurückgreift:

In der Überzeugung, daß die Körperkultur die Basis der triumphalen Energie eines Volkes ist, bringt die Albertini Film, unter größter Anstrengung der Regie, dieses Originalwerk heraus, um die Formung des Willens wirkungsvoll zu verbreiten.<sup>29</sup>

Die Parabel des modernen Männlichkeitsideals erreicht damals den kritischen Kulminationspunkt, auf dem sich die visuelle Ästhetisierung männlicher Kraft den Zwecken politischer Propaganda dienstbar macht. Vor dem Ersten Weltkrieg war das Männlichkeitsideal vor allem eine moralische Position zur Einübung männlicher Tugenden; einem nationalen oder politischen Anliegen war es nicht geweiht. Gegen das Trauma des Krieges aber wird die Symbolkraft des Männlichkeitsideals propagandistisch genutzt, und nach dem Krieg steht es im Zentrum des aufkommenden Faschismus.<sup>30</sup>

Der Film *MACISTE INNAMORATO* läßt den populären Koloß gegen eine Gruppe streikender Arbeiter antreten – kurz vor den Unruhen, die bewaffnete Squadristen bei der 1. Mai-Demonstration 1919 in Mailand provozieren. Ab 1919 werden die Muskelmänner ständig als Beschützer von Kapitalisten und Unternehmern dargestellt, was die Wirksamkeit des körperbetonten Männlichkeitsbildes als disziplinierendes Phantasma, Ordnungsprinzip und soziale Kontrolle augenscheinlich belegt. Die Squadristen rekrutieren sich zum großen Teil aus den Spezialabteilungen der *alpini*, denen Maciste im Kino seine Kraft geliehen hatte. Während die Zahl der von ihnen begangenen Attentate sprunghaft ansteigt, theoretisiert Giovanni Bertinetti über den »gymnastischen« bzw. »dynamogenen« Film als pädagogisches Instrument zur Formung einer neuen Generation von »Männern der Tat, die das aktive Element der Gesellschaft bilden, welche ohne sie zur Auflösung tendiert.« Indem er die »suggestive« Kraft des Kinos ausnutzt, soll der »gymnastische Film« mit seinen tatkräftigen Helden das Publikum dazu bringen, »die energischen Ausdrucksformen und die plastischen und dynamischen Haltungen« der Schauspieler zu übernehmen. Zur regelrechten »Willensgymnastik« macht Bertinetti die Filme der Krafthelden, indem er ihnen Einfluß auf unerhörten Heldenmut bei italienischen Soldaten im Krieg zubilligt:

Der Sinn für das Heroische, der sich in dem furchtbaren Weltbrand so glanzvoll bestätigt hat, ist vom Kinematographen, wir wollen nicht sagen geschaffen, aber doch genährt worden. Dennoch hat der Aufstieg des Kinematographen bei der Eroberung der Menschen noch kaum begonnen. Die Verwendung dieser neuen Kunst zur Formung des neuen Mannes wird das große Wunder der Zukunft sein.»<sup>31</sup>

Dieser neue Mann, energie- und willensgeladen und erfüllt vom Geist der Bestrafung, wird zur bevorzugten Ikone jedes westlichen Totalitarismus.

*(Aus dem Italienischen von Martin Loiperdinger)*

## Anmerkungen

- 1 Vgl. George L. Mosse, *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main, Wien 1997, S. 42.
- 2 Die Sujets der Muskelmänner-Filme markieren Schlüsselstationen in der Entwicklung des italienischen Nationalismus: die koloniale Propaganda in *CABIRIA*, die Erfahrung des Ersten Weltkriegs in *MACISTE ALPINO* und die gewalttätige Feindschaft der ersten Faschistengruppen gegen die Gewerkschaften in der Nachkriegszeit. Vgl. Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé*, Yellow Now, Crisnée (Belgien) 1992.
- 3 Abgedr. S. 84.
- 4 *The Bioscope*, 23. 3. 1918, zit. nach Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della grande guerra*: 1915, vol. II, S. 10.
- 5 Vgl. Mosse (Anm. 1), S. 27 - 56.
- 6 Vgl. ebenda, S. 54 - 56.
- 7 Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion. An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movement*, 8 Bände, Philadelphia 1887; Reprint der 100 Tafeln von Band 1, *Males (Nude)*, in Originalgröße: Da Capo Press, New York 1969; eine Auswahl von Tafeln versammelt Eadweard Muybridge, *The Human Figure in Motion*, Dover Publications, New York, 1955, neu aufgelegt mit einer Einführung von Robert Taft, New York o. J. [ca. 1970].
- 8 Virgilio Tosi, *Il cinema prima di Lumière*, Edizioni Rai, Rom 1984, S. 194.
- 9 Vgl. in *Animal Locomotion* (Anm. 7), Tafel Nr. 73, »Turning around and running away«, eine Szene verletzter Scham: Ein völlig nacktes Modell simuliert in einer Serie von 15 Photographien Überraschung und beginnende Flucht, wobei die junge Frau ihre Augen mit dem linken Arm und ihr Gesäß mit der rechten Hand bedeckt. Abgebildet bei Tosi (Anm. 8), S. 72 - 73.
- 10 Tosi (Anm. 8), S. 188.
- 11 Robert B. Haas, »Eadweard Muybridge 1830 - 1904«, in: *Eadweard Muybridge. The Stanford Years 1872 - 1882*, Stanford University Museum of Art, Stanford 1972, S. 24.
- 12 SANDOW [no. 1 - 3], aufgenommen am 6. 3. 1894, mit Eugen Sandow (Friedrich Müller), Edison Manufacturing Company; vgl. dazu jetzt Charles Musser, *Edison Motion Pictures, 1890 - 1900. An Annotated Filmography*, Le Giornate del Cinema Muto, Smithsonian Institution Press, o. O. 1997, S. 90 - 94; vgl. auch ders., »Respektabilität und Aktualität. Gedanken zum kulturellen Stellenwert von Edisons Filmen in der Kinetoskop-Ära«, *KINtop 6* (1997), S. 67 - 79.
- 13 Elaine Mancini, »Ricerche americane: Maciste manca, ma pornografia c'è«, in: Alberto Farassino, Tatti Sanguineti (Hg.), *Gli uomini forti*, Mazzotta, Milano 1983, S. 71 - 81, hier S. 72; SANDOW [1896], mit Eugen Sandow (Friedrich Müller), American Mutoscope & Biograph Company.
- 14 Kemp R. Niver, Bebe Bergstren (Hg.), *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection 1894 - 1912*, University of California Press, Los Angeles 1967, zit. nach Mancini (Anm. 15), S. 75.
- 15 Mosse (Anm. 1), S. 46.
- 16 Kemp R. Niver, *Early Motion Pictures. The Paper Print Collection in the Library of Congress*, Library of Congress, Washington 1985, S. 335; TRELOAR AND MISS MARSHALL, PRIZE WINNERS AT THE PHYSICAL CULTURE SHOW IN MADISON SQUARE GARDEN, aufgenommen von Edwin S. Porter am 4. 1. 1904, Edison Manufacturing Company.
- 17 Roland Barthes, »Le monde où l'on catche«, in: ders., *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris 1957, S. 14.
- 18 Eliseo Demitry, *La Vita cinematografica*, 14. 2. 1914.
- 19 *Pesti Kirlap*, 4. 1. 1914, wiedergegeben in einer Sammlung von Rezensionen, *La Vita cinematografica*, 7. 2. 1914, zit. nach Vittorio Martinelli, »Filmografia«, in: Farassino, Sanguineti (Anm. 13), S. 111.
- 20 Abgedruckt S. 91.



21 Camillo Bruto Bonzi, »Luciano Albertini (Sansonia)«, *La Vita cinematografica*, Dezember 1918, abgedr. in: Farassino, *Sanguineti* (Anm. 13), S. 165 - 169, hier S. 166.

22 Angelo Menini, *Film*, 30. 1. 1917.

23 André Gaudreault, »Regard oblique, bifurcation et ricochet, ou: de l'inquiétante étrangeté du *carello* cabirien«, Vortrag auf der Tagung *I giorni di Cabiria*, Turin, Museo Nazionale del Cinema, 20. - 23. 10. 1997; Publikation in Vorbereitung.

24 Gaudreault beobachtet, wie »die charakteristische Translationsbewegung des Kamerawagens in CABIRIA dem Zuschauer den Eindruck vermittelt, daß die Beziehungen zwischen den Gegenständen und den Personen mindestens genauso greifbar sind wie die Personen und Gegenstände selbst«. Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Verlag der Kunst, Dresden, Basel 1996, S. 129, schreibt über den Tiefeneffekt von Stereoskop-Bildern: »Verglichen mit der merkwürdigen Unkörperlichkeit der Objekte und Figuren in der Bildmitte ist der

absolut luftfreie Raum um sie herum von verstörender Greifbarkeit.«

25 Henri Langlois, »Destin du cinéma italien«, *Cahiers du cinéma*, no. 33, März 1954, S. 17.

26 Alberto Farassino, »Maciste, il primo metaeroe«, Vortrag auf der Tagung *I giorni di Cabiria*, Turin, Museo Nazionale del Cinema, 20. - 23. 10. 1997; Publikation in Vorbereitung.

27 *La Vita cinematografica*, Sondernummer, Dezember 1918, abgedr. in: Mario Quargnolo, *Luciano Albertini, Un divo degli anni Venti*, CSU, Udine, o.J., S. 22.

28 Eine kurze Geschichte der Kraftspektakel im Zirkus gibt Ugo Volli, »Il politeama del corpo«, in: Farassino, *Sanguineti* (Anm. 13), S. 51-54.

29 Werbung der Albertini Film, Mai 1919, zit. nach Quargnolo (Anm. 27), S. 21.

30 Vgl. dazu Mosse (Anm. 1), S. 202.

31 Giovanni Bertinetti, »Il cinema, scuola di volontà e di energie«, *La Vita cinematografica*, Dezember 1918, abgedr. in: Farassino, *Sanguineti* (Anm. 13), S. 159 - 164.



3901/1

Jackie Coogan

„Ross“ Verlag

Reproduction verboten

## Warum gab es im Stummfilmkino keine deutschen Kinderstars?<sup>1</sup>

Das amerikanische Kino setzte seit den zehner Jahren auf das Starsystem, um Filme optimal zu verkaufen.<sup>2</sup> Eine herausragende Stellung innerhalb dieses Systems hatten die Kinder. Kontinuierlich wurden Filme hergestellt, die von Kindern getragen und über sie vermarktet wurden.<sup>3</sup> Auch in Deutschland wurden Filme seit dieser Zeit über Stars verkauft.<sup>4</sup> Anders als in den USA wurden deutsche Kinderschauspieler aber nicht zu Stars aufgebaut. Das ist erklärungsbedürftig. Warum hat die deutsche Filmwirtschaft keine eigenen Kinderstars hervorgebracht? War das deutsche Publikum nicht bereit, sich Filme mit Kinderstars anzusehen? Gab es Gesetze, die die kontinuierliche Beschäftigung von Kindern als Schauspielern untersagten? Verhinderten Tabus, daß Kinder ins Rampenlicht gestellt wurden?

### *Über den Status deutscher Kinderschauspieler*

Wertet man die Recherchen von Herbert Birett aus, so fällt auf, daß es in den zehner Jahren nur relativ wenige deutsche Kinderschauspieler gegeben hat, die in mehr als einem Film aufgetreten sind.<sup>5</sup> Einer der ersten mehrfach beschäftigten Kinderschauspieler des deutschen Kinos war Curt Bois (geb. 1901), der 1908/09 in Filmen der Firma Duskes spielte. Lotte und Hilde Müller (geb. 1905 bzw. 1906) sowie Grete und Hanni Reinwald (geb. 1902 bzw. 1903) waren gefragte Kinderschauspieler. Auch Waldemar Pottier (geb. 1915), Rolf Lindau (geb. 1904), Martin Herzberg (geb. 1911), Loni Nest (geb. 1915) sowie Peter Eysoldt (geb. 1910) waren oft beschäftigte Kinderschauspieler der zehner und zwanziger Jahre. Sie alle waren beim Beginn ihrer Laufbahn jünger als 13 Jahre, galten also im Sinn des Kinderschutzgesetzes von 1903 als Kinder.<sup>6</sup>

Im deutschen Kurzfilm der zehner Jahre gab es durchaus einzelne Filme mit Kindern in tragenden Rollen. 1914 spricht ein Kommentator sogar von »einer ganzen Anzahl recht bedeutender Films, in denen das Kind die Hauptrolle spielt«,<sup>7</sup> ohne daß klar wird, ob hier tatsächlich deutsche Filme gemeint sind. In jedem Fall wurde es mit der Durchsetzung des langen erzählenden Films in Deutschland – anders als in den USA – ungewöhnlich, daß Kinder in Hauptrollen zu sehen waren. In einer Erklärung der deutschen Filmwirtschaft aus dem Jahr 1925 heißt es, daß »im Auslande ... Kinder unangefochten sogar

*Hauptrollen* [spielen, d. Verf.], zum Beispiel Jackie Coogan, Baby Peggy und andere.«<sup>8</sup> Loni Nest<sup>9</sup>, die im Alter von zehn Jahren bereits in 30 Filmen mitgewirkt hat, hat »ihre« Filme nicht allein getragen. Ihre Rollen in Filmen wie DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN (1918), HARAKIRI (1919), DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (1920), DAS WANDERnde BILD (1920), DIE SCHULD DER LAVINIA MORLAND (1920), SCHLOSS VOGELÖD (1921), TRAGÖDIE DER LIEBE (1922/23, 4 Teile) oder DIE FREUDLOSE GASSE (1925) sind allesamt Nebenrollen. Auch wenn eine Nebenrolle handlungsentscheidend sein konnte (so setzt sie den Golem außer Funktion), waren die Filme, in denen die kleine Loni mitgewirkt hat, keine Loni Nest-Filme.

Die Artikel aus Fach- und Fanzeitschriften, die mir zugänglich sind, sprechen dagegen, daß deutsche Kinderschauspieler auf eine bestimmte *screen persona* festgelegt waren. Im Gegenteil hielten die Kommentatoren ihre Flexibilität, verschiedene Rollen spielen zu können, als Ausweis ihrer Stärke. Hanni und Otto Reinwald galten als »wahre Wunderkinder«: »Man erinnerte sich nicht«, heißt es über Hannis Spiel im Albert Bassermann-Film DER KÖNIG (1913), »jemals vorher von einem Kinde eine annähernd gleiche schauspielerische Leistung gesehen zu haben.«<sup>10</sup> Lotte Müller »darf man eine Primadonna der Kinematographie nennen; leistet sie doch an Gesten und Mienenspiel in Dramen sowie Lichtspielen geradezu Hervorragendes.«<sup>11</sup>

Die *publicity* für deutsche Kinderschauspieler ist mit der amerikanischen nicht zu vergleichen: Im Ross-Verlag, der kontinuierlich Photos der Stars publizierte und vertrieb, ist kein einziges Porträt von Loni Nest erschienen. Curt Bois wurde um 1908/09 zwar mitunter in Filminserten namentlich erwähnt. So wird im Inserat »Der neueste Operettenschlager!! DER FIDELER BAUER (1908)« Curt Bois genannt, aber nicht an herausragender Stelle und sein Name wird nicht korrekt geschrieben: »Gesungen und dargestellt in der Original-Premierenbesetzung des Theaters des Westens in Berlin: den Damen Vally Paak, Grete Dierkes; den Herren: Matzner, Matzscheg und dem reizenden sechsjährigen Buben Kurt Boas.«<sup>12</sup> Auf einer Postkartenserie zum »Heinerle Lied«, auf der Grete Dierkes und der kleine Curt zu sehen sind, wird nur der Name der »Filmmutter«, nicht aber der des Jungen genannt.<sup>13</sup> Inserate für den Film KLEBOLIN KLEBT ALLES (1909), in dem Curt Bois die Hauptrolle spielt, erwähnen weder seinen Namen noch die Tatsache, daß hier ein Kind im Mittelpunkt steht.<sup>14</sup>

Folgt man der Branchenpresse, gab es keinen Mangel an Talenten, sondern einen Mangel, die Talente zum Aufbau deutscher Kinderstars zu nutzen. »Oder wäre es ausgeschlossen, daß man in Amerika aus einem solchen Talent, wie es die kleine Loni hat, etwas größeres gemacht hätte? Es wäre wohl *nicht* ausgeschlossen, und dann würden wir, wie jetzt über den kleinen Coogan und den Araber-Adoptivsohn Rex Ingrams, hübsch-frisierte Notizen und lange Artikel in *deutscher* Sprache vom Stapel lassen ...«<sup>15</sup> Weshalb hat die deutsche Filmwirtschaft aus talentierten Kinderschauspielern keine Stars gemacht?

Der Grund für das Fehlen deutscher Kinderstars war nicht ein Desinteresse des Kinopublikums. Die große Popularität ausländischer Kinderstars in Deutschland ist ein empirischer Beleg für ein breites Interesse der deutschen Zuschauer an Filmkindern. Herbert Birett stellt fest, daß der französische Kinderschauspieler Clément Mary (später nannte er sich René Dary) in Deutschland der erste wirklich erfolgreiche Kinderstar war, dem Kinder in vielen Ländern nacheiferten.<sup>16</sup> Die Figur, die er verkörperte, hieß in Frankreich Bébé, in Deutschland Fritzchen. Der Schauspieler selbst wurde in Deutschland Fritzchen Abélard (der Rufname seines Vaters) genannt.<sup>17</sup> Auch in den zwanziger Jahren ist es ein ausländischer, diesmal ein amerikanischer Kinderstar, der die Maßstäbe setzt. Für die Jahre 1923 bis 1926 sind Leserbefragungen über die beliebtesten Filmstars überliefert, die auch ein Indikator für die Popularität von Kinderdarstellern sind.<sup>18</sup> Jackie Coogan ist der einzige Kinderschauspieler, der bei den genannten Publikumsumfragen nach den beliebtesten Schauspielern und Schauspielerinnen überhaupt genannt wird. Coogan war erfolgreich, denn er wurde bei den Umfragen über drei Spielzeiten in Folge hoch plaziert (1923 Pl. 11, 1924 Pl. 11, 1925 Pl. 10, 1926 nicht mehr plaziert).<sup>19</sup>

Fritzchen Abélard und Jackie Coogan waren Stars: Beide dominierten ihre Filme derart, daß sie mit ihren Namen identifiziert wurden. Abélarde Filme wurden in Deutschland durch die Nennung seines deutschen Vor- und Rollennamens zu einem Markenartikel: Sie hießen FRITZCHEN ALS ANGLER (1910), FRITZCHEN ALS EINBRECHER (1911) oder FRITZCHEN IST NICHT AUF DEN KOPF GEFALLEN (1911). Die von Gaumont produzierte und von Louis Feuillade inszenierte Fritzchen-Serie umfaßt insgesamt 77 Filme; 1910 entstanden drei, 1911 waren es 35, 1912 dann 37 und 1913 nur noch zwei Filme. Fritzchen verfügte über eine relativ fest umrissene *screen persona* als freches, cleveres Kleinkind, um das herum die Handlungen der jeweiligen Filme konstruiert wurden.<sup>20</sup>

Jackie Coogans Filme wurden mit seinem Vornamen, der zugleich sein Rollename ist, identifiziert. Im Unterschied zu den Originaltiteln nennen viele der deutschen Verleihtitel seinen Vornamen. Der Film LITTLE ROBINSON CRUSOE (1924) hieß bei seiner deutschen Aufführung 1925 JACKIE, DER KLEINE ROBINSON und THE RAG MAN (1925) hieß in Deutschland JACKIE, DER KLEINE LUMPENSAMMLER. Daß die deutschen Verleihtitel den Vornamen des Hauptdarstellers aufgreifen, verweist darauf, daß sie als Coogan-Filme vermarktet wurden. Die Filme Coogans sind um eine fest umrissene Figur, die des bedauernswerten, armen, aber geschäftstüchtigen und cleveren Waisenkindes konstruiert. Durch ein großes *Publicity*-Aufgebot wurde die Bekanntheit Jackie Coogans in Deutschland auch unabhängig von seinen Filmen garantiert: Zeitgenössisch erschienen viele Artikel über ihn;<sup>21</sup> seine Filme wurden nicht nur in den Fanzeitschriften besprochen;<sup>22</sup> ein Jackie Coogan-Buch enthielt alles Wis-

senswerte;<sup>23</sup> Coogan war auf dem Cover von Zeitschriften zu sehen;<sup>24</sup> als Zigarettenbild war er Rauchern bekannt,<sup>25</sup> und auf Postkarten war er allgegenwärtig.<sup>26</sup> Nicht zuletzt wurde mit seinem Namen auch für Produkte geworben.<sup>27</sup>

Der Erfolg beider Filmkinder hing nicht primär davon ab, daß sie aus dem Ausland kamen. Allgemein gesprochen waren französische bzw. amerikanische Schauspieler generell nicht beliebter als deutsche. Im Gegenteil: Wie eine Umfrage bei den Lesern einer Filmzeitschrift aus dem Jahr 1913 zeigt, waren Schauspieler, die aus deutschen Filmen bekannt waren, am erfolgreichsten. Schauspieler aus Dänemark waren sehr beliebt, französische Kollegen folgten – aufgrund der Beliebtheit Max Linders – an dritter Stelle, während die amerikanischen Schauspieler in der Gunst des Publikums keine Rolle spielten.<sup>28</sup> Die verfügbaren Umfragen der Jahre 1923 bis 1926 zeigen eine noch stärkere Präferenz für einheimische Stars. Die wenigen ausländischen Stars, für die die Leser überhaupt ihre Stimme abgegeben haben, rangieren auf den hinteren Plätzen und weisen zudem – mit der einzigen Ausnahme Jackie Coogans – keine Kontinuität auf, waren also nur auf einer Jahresliste vertreten.<sup>29</sup> Jackie Coogan war nicht nur der erfolgreichste Kinderstar, er war *der* amerikanische Star dieser Zeit beim deutschen Publikum. Fritzchen Abélard und Jackie Coogan waren also sicherlich nicht wegen ihrer nationalen Herkunft Stars in Deutschland. Tatsächlich waren sie wohl eher unabhängig von ihrer nationalen Herkunft populär: Im öffentlichen Diskurs wurde die Tatsache, daß Fritzchen und Jackie Ausländer sind, als solche gar nicht besonders hervorgehoben. Beide wurden in der zeitgenössischen deutschen Presse, 1912 bzw. 1923/24, weniger als Ausländer denn als Weltbürger gesehen.

Die Volkstümlichkeit, die der Kinematograph einem Schauspieler geben kann, ist unvergleichlich und weltumspannend. Trotzdem [...] gibt es bis heute nicht ein Dutzend bekannter Kinospiele. Allen voraus ist der kleine Abélard, der vielleicht der volkstümlichste aller lebenden Menschen ist, den man in Australien und Hindostan beim Namen nennt, weil er Milliarden von Menschen ein paar besonders frohe Stunden geschenkt hat.<sup>30</sup>

[...] in Japan grunzen die Kulis, in China lächeln die Mandarine, in Australien grüßen die Farmer, in Indien vergessen sie Buddha und die heiligen Landstraßen, in Italien, Spanien, Frankreich, England, Rußland: Jackie geht um, ein internationales Wohlgefallen.<sup>31</sup>

Offenbar gab es eine beträchtliche Nachfrage des deutschen Kinopublikums nach Kinderstars, die nicht auf ausländische Filmkinder beschränkt blieb. Wenn Filme mit Kinderstars ein gutes Geschäft waren und es genügend talentierte deutsche Kinder gab, warum hat die deutsche Filmwirtschaft dennoch keine Kinderstars hervorgebracht?

## *Die Regelungen des Kinderschutzgesetzes*

Gab es in Deutschland gesetzliche Regelungen, die die Beschäftigung von Kindern als Filmschauspieler einschränkten? Das Kinderschutzgesetz vom 30. März 1903, das am 1. Januar 1904 in Kraft trat, regelte die gewerbliche Beschäftigung von Kindern (unter 13 Jahren sowie über 13 Jahren, wenn die Volksschulpflicht noch bestand).<sup>32</sup> § 6 lautet: »Bei öffentlichen theatralischen Vorstellungen und anderen öffentlichen Schaustellungen dürfen Kinder nicht beschäftigt werden.«<sup>33</sup> Als »öffentliche theatralische Vorstellungen« galten »Schauspiel, Oper, Ballett«, als »öffentliche Schaustellungen« »die im Zirkus, im Spezialitätentheater und bei sonstigen artistischen, spiritistischen und Zaubervorstellungen gezeigten Fertigkeiten«.<sup>34</sup> Der begriffliche Unterschied liegt nicht auf der Ebene ›Verkörperung von Rollen‹ vs. ›Ausstellung von Fertigkeiten‹, ansonsten hätte der Film als »theatralische Vorstellung« gelten müssen, was nicht der Fall war. Als »theatralische Vorstellungen« galten solche des legitimen Theaters, als »Schaustellungen« Darbietungen des populären Theaters (des Varietés oder der Singspielhallen).<sup>35</sup>

Im § 6 des Kinderschutzgesetzes waren Ausnahmen vom generellen Auftrittsverbot für Kinder unter bestimmten Bedingungen zugelassen: »Bei solchen Vorstellungen und Schaustellungen, bei denen ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft obwaltet, kann die untere Verwaltungsbehörde<sup>36</sup> nach Anhörung der Schulaufsichtsbehörde Ausnahmen zulassen.«<sup>37</sup> Als Grund für diese Ausnahmeregelung galt, »daß die Mitwirkung von Kindern [...] schon im Hinblick auf die Kinderrollen in klassischen Stücken kaum entbehrt werden kann.«<sup>38</sup> Dies entsprach der Rechtspraxis: »Tatsächlich ist die Erlaubnis zur Mitwirkung von Kindern bei Aufführungen allen Theatern mit der sog. großen Konzession in den weitaus meisten Fällen gewährt worden, so daß diese Art von Kinderarbeit sich unter den Augen des großen Publikums fast täglich vollzieht.«<sup>39</sup> So konnte man die beiden Filmkinder Lotte und Hilde [gard] Müller auch an den großen Berliner Bühnen, im Königlichen Schauspielhaus, im Lessing-Theater und im Deutschen Theater sehen.<sup>40</sup> In der Rechtspraxis gab es für das populäre Theater keine Ausnahmen: »Insbesondere ist es [...] ausgeschlossen, daß den sogenannten Spezialitäten-, Akrobatenvorstellungen, den Cirkusaufführungen und ähnlichen Veranstaltungen auf Grund dieser Vorschriften Ausnahmen gewährt werden können.«<sup>41</sup>

Das neue Medium Film kommt im Kinderschutzgesetz von 1903 nicht vor.<sup>42</sup> Die Juristen beschäftigte die Frage, ob der Film als »öffentliche theatralische Vorstellung« bzw. »öffentliche Schaustellung« galt, so daß das Verbot der Beschäftigung von Kindern auch für Filmaufnahmen zutraf. »Wenn nun auch kinematographische Vorführungen keine theatralischen Vorstellungen im Sinne des Gesetzes sind, wie jetzt beinahe allgemein anerkannt worden ist, so sind sie doch mindestens ebenso sicher Schaustellungen, wie sowohl das Oberverwaltungsgericht als auch das Kammergericht wiederholt mit Recht

entschieden haben.«<sup>43</sup> Wenn also Filmvorführungen Schaustellungen im Sinne des Kinderschutzgesetzes sind,<sup>44</sup> was sind dann Filmaufnahmen?

Anerkanntermaßen beziehen sich [die] Bestimmungen [des Kinderschutzgesetzes, d. Verf.] auf die Verwendung von Kindern [zum Beispiel als Platzanweiser oder Kartenverkäufer, d. Verf.] in Kinematographentheatern;<sup>45</sup> dagegen kann die noch nirgends erörterte Frage, ob und inwieweit die Vorschriften des Kinderschutzgesetzes auch auf die Verwendung von Kindern bei kinematographischen Aufnahmen Anwendung finden können und müssen, sehr bezweifelt werden.<sup>46</sup>

Die Rechtsauffassung hat sich durchgesetzt, daß kinematographische Kinderaufnahmen nicht unter die Bestimmungen des § 6 des Kinderschutzgesetzes fallen, weil sie nicht »für die Wahrnehmung eines unbestimmten Personenkreises veranstaltet«<sup>47</sup> werden und damit nicht öffentlich sind. 1925 heißt es nach der Novellierung des Kinderschutzgesetzes retrospektiv:

Die Beschäftigung von Kindern bei Filmaufnahmen war bisher durch die bestehenden Bestimmungen nicht beschränkt, da es sich dabei weder um »öffentliche theatrale Vorstellungen« [oder Schaustellungen, d. Verf.] handelte (die Kinder spielen nicht vor einem Publikum), noch um eine Beschäftigung in Werkstätten, im Handels- oder Verkehrsgewerbe [Kinderschutzgesetz § 8, d. Verf.].<sup>48</sup>

Diese »Lücke« im Kinderschutzgesetz bedeutete, daß Kinder anders als auf der Bühne grundsätzlich in Filmen mitspielen durften. Ursächlich für die »Gesetzeslücke« war nicht der fehlende politische Wille des Gesetzgebers, sondern die fehlende gewerbliche Bedeutung des Films zur Zeit der parlamentarischen Beratung des Gesetzes.

[...] wenn Sie einmal ruhig über die Sache nachdenken, so müssen Sie sich doch klarmachen, daß dieser *Schutz der sogenannten Filmkinder* einzig und allein deshalb im Gesetz nicht enthalten ist, weil es im Jahre 1903 Filmaufnahmen [als industrielles Gewerbe, d. Verf.] noch nicht gab. Wenn Sie sehen, daß im Kinderschutzgesetz die Kinder in Fabriken und in gewerblichen Betrieben, bei Schaustellungen und Theateraufführungen erfaßt sind, finden Sie dann irgendeinen anderen logischen Grund als einzig und allein den, daß sich inzwischen die Verhältnisse geändert haben, daß eine neue Industrie, in der man die Kinder beschäftigt, und damit eine neue Gefahr für die Kinder seit dem Jahre 1903 entstanden ist!<sup>49</sup>

Bevor es zu einer Novelle des Kinderschutzgesetzes kam, wurde die Beschäftigung von Kindern als Filmschauspieler durch eine Polizeiverordnung vom 30. Juni 1924 für Berlin nachhaltig eingeschränkt. § 1 bestimmte (in Anlehnung an die in § 3 [Jugendvorstellungen] des Reichslichtspielgesetzes (RLG) vom 12. Mai 1920 genannten Verbotsgründe):<sup>50</sup>



Kinder, die das dritte Lebensjahr noch nicht beendet haben, dürfen bei Filmaufnahmen nicht beschäftigt werden. Von einem Alter von drei Jahren an bis zum Ablauf der allgemeinen Schulpflicht dürfen Kinder bei Filmaufnahmen nur mit polizeilicher Erlaubnis beschäftigt werden. Die Erlaubnis kann nicht erteilt werden, *wenn eine schädliche Einwirkung auf das Kind in sittlicher, geistiger oder gesundheitlicher Beziehung oder eine Überreizung der Phantasie durch den Inhalt der Szenen, in denen es mitwirkt, oder durch die von ihm vorzunehmenden Handlungen zu besorgen ist [...].*<sup>51</sup>

Darüber hinaus durften Kinder nur unter der Bedingung beschäftigt werden, daß die in der Polizeiverordnung bestimmten Umkleide- und Aufenthaltsmöglichkeiten gegeben waren und ausschließlich »mit Mattglas verglaste Lampen oder Quecksilberdampflampen« verwendet wurden, denen die Kinder nicht länger als zehn Minuten ausgesetzt werden durften. Zudem wurde die Arbeitszeit (»nur außerhalb der Unterrichtszeit«, »nicht länger als sechs Stunden«) und das aufwendige Antragsverfahren geregelt (Antrag »spätestens zwei Wochen vor Beginn der Aufnahmen« mit Informationen über das Drehbuch, Einwilligungserklärungen der Eltern und des Schulleiters, Angaben über die Örtlichkeiten der Aufnahme).

Am 4. Juli 1925 wurde die »Lücke« im Kinderschutzgesetz vom Reichstag geschlossen. Nach dem Modell der Berliner Polizeiverordnung und analog zum grundsätzlichen Verbot der Kinderarbeit in populären Theatern wie Varietés und Singspielhallen wurde die Beschäftigung von Kindern bei »Lichtspielaufnahmen« verboten.<sup>52</sup> In das Kinderschutzgesetz wurde ein § 6a eingefügt, der bestimmte: »Zu Lichtspielaufnahmen dürfen Kinder nicht herangezogen werden.«<sup>53</sup> Für Kinder über drei Jahren wurden Ausnahmen zugelassen:

Die untere Verwaltungsbehörde kann bei Kindern über drei Jahre im Einzelfall Ausnahmen zulassen, wenn weder durch den Gegenstand der Aufnahme, noch durch die Tätigkeit des Kindes oder die Verhältnisse, unter denen die Aufnahme stattfindet, Schädigungen des Kindes in sittlicher, geistiger oder gesundheitlicher Hinsicht oder eine Überreizung seiner Phantasie zu besorgen sind. Vor Erteilung der Erlaubnis soll die untere Verwaltungsbehörde das Jugendamt und, soweit es sich um schulpflichtige Kinder handelt, die Schulaufsichtsbehörde oder die von dieser bezeichnete Stelle anhören. Die Erlaubnis ist an Bedingungen zum Schutze der Gesundheit, der Sittlichkeit und, soweit es sich um schulpflichtige Kinder handelt, des unterrichtlichen Erfolges zu knüpfen.<sup>54</sup>

Die Strafvorschriften (§ 23 Kinderschutzgesetz), die den § 6 betrafen, fanden nach der Gesetzesänderung nun auch auf die Beschäftigung von Kindern bei Filmaufnahmen Anwendung. Vorgesehen war eine Geldstrafe (2.000,- Mark) bzw. im Wiederholungsfall eine Haftstrafe bis zu sechs Monaten.

Nach dem Inkrafttreten der Gesetzesnovelle wurde es seit dem 1. August 1925 im gesamten Reichsgebiet rechtlich schwierig, Kinder als Schauspieler bei Filmen zu beschäftigen. Das Genehmigungsverfahren für Ausnahmen, der

(durch die Auslegung des Lichtspielgesetzes begrenzte) interpretative Spielraum bei der Anwendung der Verbotsgründe, die Beschränkung der Arbeitsdauer pro Tag<sup>55</sup> sowie die Bindung der Genehmigung an die Realisierung eines einzigen Films machten den Aufbau eines Kinderstars zu einem unwägbareren Risiko. Jederzeit konnte die staatliche Behörde der Filmwirtschaft einen Strich durch die Rechnung machen.

Die veränderte Gesetzeslage mag bedingt haben, daß seit der Novelle des Kinderschutzgesetzes weniger Kinder in Filmen eingesetzt wurden. Wertet man die verfügbaren Daten aus,<sup>56</sup> so hat man allerdings den Eindruck, daß es nach dem Schließen der ›Gesetzeslücke‹ kaum weniger Kinderschauspieler in deutschen Filmen gab als zuvor. Kenneth Rive (geb. 1918), Hans Richter (geb. 1919), Claus Detlef Sierk (geb. 1925), Wolfgang Kieling (geb. 1924) und Traudl Stark (geb. 1930) begannen ihre Karrieren, als das Verbot, Kinder als Schauspieler in Filmen zu beschäftigen, längst in Kraft war. Weder vor noch nach der Novelle des Kinderschutzgesetzes wurden deutsche Kinderschauspieler jedoch zu Stars aufgebaut.<sup>57</sup>

### *Das Kinderstar-Tabu*

Es gab also eine Nachfrage des deutschen Publikums nach Filmkindern und bis 1925 kein Gesetz, das die Beschäftigung von Kindern in Filmen verboten hätte. Warum hat die deutsche Filmwirtschaft dennoch keine eigenen Kinderstars hervorgebracht? Nicht Gesetze, sondern gesellschaftliche Tabus verhinderten in erster Instanz, daß Kinder ins Rampenlicht gestellt wurden. Tabus garantieren Verhaltensstandards auch ohne bindende gesetzliche Kraft. Dies erklärt, weshalb es mehr als zehn Jahre dauerte, bis das Kinderstar-Tabu rechtlich festgeschrieben wurde. Da es ›griff‹, war eine rechtliche Regelung nicht akut und konnte bis zu dem Zeitpunkt aufgeschoben werden, an dem die außerordentliche Popularität eines Jackie Coogan in Deutschland die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf das Phänomen der Kinderschauspieler lenkte.

Das Tabu, Filmkinder ins Rampenlicht zu stellen, basiert auf einer Auffassung der Kinder als »hilfsbedürftige und werdende Menschen«.<sup>58</sup> Als pädagogische Aufgabe galt, die Kinder spielerisch allmählich auf die Welt der Erwachsenen vorzubereiten, ohne sie wirklich in die Erwachsenenwelt zu integrieren. Daher wurde es als unangebracht empfunden, Kinder zu professionellen Schauspielern zu machen, sie kontinuierlich in den Arbeitsprozeß der Erwachsenen einzubinden und ins Licht der Öffentlichkeit zu stellen. Dieses Tabu, das in den zehner und zwanziger Jahren mehrfach in verschiedenen Artikeln angesprochen wird, wurde 1940 in einer Monographie, *Kinder vor der Kamera*, systematisch entwickelt:

Es liegt uns fern, aus dem Kind einen Schauspieler zu machen. Wir lehnen es auch ganz bewußt ab, aus dem Mitwirken des Kindes eine Anwartschaft auf Erfolg oder gar Startum herzuleiten. [...] Mit Entsetzen hörte man von dem Reklametamam um amerikanische Filmkinderstars, und uns waren diese Erfahrungen nur um so mehr eine Bestätigung für die unheilvolle Mache allzu tüchtiger Geschäftsleute.<sup>59</sup>

Das Kinderstar-Tabu bezieht sich auf die *Produktion* von Kinderfilmstars. Es wirkte sich in aller Regel nicht auf die Freude am Zuschauen aus, weil die mit dem Startum verbundene systematische gewerbliche Beschäftigung der Kinderschauspieler den Filmen selbst nicht mehr anzusehen ist. Für das große Kinopublikum spielte das Kinderstar-Tabu daher keine entscheidende Rolle. Aber auch einzelne deutsche Regisseure konnten sich aus diesem Grund für ausländische Kinderstars begeistern, ohne selbst Kinderstars aufbauen zu können:

Filmkinder haben in Deutschland ein schweres Leben, nicht etwa wegen der Arbeit im Atelier und auf dem Aufnahmegelände, sondern weil man in Deutschland zu pädagogisch ist, um die Bedeutung eines Kindes überhaupt zuzugeben [...] und weil die deutschen Regisseure zwar anbetend oder erstaunt vor einem Wunder wie Jackie Coogan oder Baby Peggy stehen, es aber nie unternehmen, ein *deutsches* Kind auf eine ähnliche Stufe der Popularität zu erheben.<sup>60</sup>

Die Anforderungen, die bei der Filmproduktion an Kinderschauspieler gestellt werden, hängen von der Größe der jeweiligen Rolle sowie der Zahl der Filme ab, in denen sie mitwirken. Insofern Kinder nicht systematisch in Filmen beschäftigt und nur vereinzelt in kleinen Nebenrollen eingesetzt wurden, bestanden keine pädagogischen Bedenken. »Ich möchte aus meinen Erwägungen überhaupt ausscheiden diejenigen Vorführungen, in denen das Kind verschwindend kurze Gastrollen gibt, gleichsam nur als Friedensengel oder als schmückendes Beiwerk auftritt, ohne wie man sagt, die Szene zu beherrschen«, heißt es etwa 1914 in der Branchenpresse. »Gerade jetzt [...] wäre es an der Zeit, der Tendenz wirksam zu begegnen, das Kind häufiger als irgend nötig ist, auf der Filmbühne agieren zu lassen.«<sup>61</sup> Aufgrund dieser Auffassung gab es im deutschen Stummfilm zwar vereinzelt Kurzfilme mit Kindern in Hauptrollen und lange erzählende Filme mit Kindern in Nebenrollen, doch kaum Filmserien und Langfilme, in denen das Kind im Mittelpunkt steht.

Das Kinderstar-Tabu wurde in den zehner und zwanziger Jahren (und lange über diesen Zeitraum hinaus) von einem breiten Konsens der deutschen Eliten getragen. Die Filmproduzenten bauten keine Kinder zu Stars auf. Journalisten und Pädagogen wiesen immer wieder öffentlich auf die Gefahren hin, die Kindern drohten, wenn das Tabu verletzt würde. Politiker und Juristen arbeiteten an der gesetzlichen Festschreibung des Tabus, deren Notwendigkeit im Parlament unumstritten war. Die Novelle des Kinderschutzgesetzes wurde 1925 von einem breiten Konsens quer durch alle Parteien getragen, wie auch

bereits Anfang des Jahrhunderts der § 6 des Kinderschutzgesetzes kaum Gegner fand (vom Gesetzesentwurf 1902 bis zur Verabschiedung 1903 blieb dieser Paragraph weitestgehend unverändert; in der zweiten und dritten Beratung des Gesetzes blieb er ganz ohne Debatte).

Die deutsche Filmwirtschaft hat also keine eigenen Kinderstars hervorgebracht, weil ein Tabu verhinderte, Kinder bei Filmaufnahmen kontinuierlich zu beschäftigen und sie ins Licht der Öffentlichkeit zu stellen. Auch wenn die Ursachen des Kinderstar-Tabus, das erst 1925 rechtlich festgeschrieben wurde, eher (es hat ja eine Erklärung gegeben) ungeklärt sind, so können doch die Konsequenzen dieses Tabus für die verschiedenen nationalen Filmanbieter in Deutschland klar benannt werden. Verhinderte das Kinderstar-Tabu bei einer bestehenden großen Nachfrage des Publikums nach Filmkindern den wirtschaftlichen Erfolg der deutschen Produzenten, so war es unter der Bedingung einer starken Präferenz des einheimischen Publikums für die eigenen Filme und Stars ein *gatekeeper* für die ausländische Konkurrenz. Tabus, die sich nicht auf die Schaulust der Zuschauer auswirken, sind Schlüssel, mit denen ausländische Konkurrenten sich auf Exportmärkten etablieren können – vorausgesetzt, sie verfügen über ein Produkt, dessen Herstellung im jeweiligen Exportland tabuisiert ist.

### Anmerkungen

1 Mein besonderer Dank gilt Herbert Birett (München), dem ich eine Fülle unschätzbaren Informationen verdanke. Sehr hilfreich waren auch Hinweise von Corinna Müller (Hamburg) und Kirsten Lehmann (Hochschule für Film und Fernsehen, Potsdam).

2 Vgl. die einschlägigen Aufsätze von Janet Staiger und Richard deCordova in: Christine Gledhill (Hg.), *Stardom. Industry of Desire*, Routledge, London, New York 1991, S. 3 - 16; S. 17 - 29.

3 Anthony Slide, *Aspects of American Film History Prior to 1920*, The Scarecrow Press, Matuchen, N.J. & London 1978, S. 16 - 25.

4 Vgl. Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907 - 1912*,

J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar 1994, S. 143 - 157.

5 Herbert Birett hat seine Datenbank aller bis 1920 in Deutschland gelaufenen Filme daraufhin abgefragt, ob der Name der Rolle als Zusatz das Wort »Kind« oder Unterbegriffe wie »Bub« enthält. Hinzugezogen habe ich: John Holmstrom, *The Moving Picture Boy. An International Encyclopedia from 1895 to 1995*, Michael Russell, Norwich 1996.

6 Viele junge Schauspieler, die in der Literatur als Kinderschauspieler aufgeführt werden, waren bei ihrem Karrierestart keine Kinder im Sinn des Gesetzes mehr: Wolfgang Zilzer (geb. 1901), Gerhard Ritterband (1904), Truus van Aalten (1910), Gustl Stark-Gstettenbaur (1914), Rolf Wenkhaus (1917), Rudolf Klicks (1917),

Jürgen Ohlsen (1917) und Horst Teetzmann (1920).

7 Hans Winterfeld, »Das Kind als Kinoschauspieler«, *Der Kinematograph*, Nr. 381, 15. 4. 1914.

8 *Verhandlungen des Reichstags. III. Wahlperiode 1924*, Bd. 386, Druck und Verlag der Reichsdruckerei, Berlin 1925, S. 2826 – Zu Baby Peggy in Deutschland vgl.: Kurt Mühsam, Egon Jacobsohn (Hg.), *Lexikon des Films*, Verlag der Lichtbildbühne, Berlin 1926, Art. Baby Peggy, S. 137; »My Darling – Baby Peggy«, *Die Filmwoche*, Nr. 44, 1924, S. 1032; »Arme kleine Peggy«, *Die Filmwoche*, Nr. 2, 1925, S. 32.

9 Siehe den Artikel bei: Mühsam, Jacobsohn, Anm. 8, S. 131-32; »Loni Nest«, *Die Filmwoche*, Nr. 24, 1924, S. 504; Filmnachweise mit *The International Film Index*, Bowker Sauer, 1996.

10 Heinrich Lautensack, »Die Reinwaldkinder«, *Deutsche Kino-Rundschau und Weltenbummler*, Nr. 32, Anfang August 1914, S. 5 – 6, hier S. 5. Die Reinwaldkinder sind auch auf dem Titelbild zu sehen.

11 »Mimen der Bühnenkunst«, *Der Kinematograph*, Nr. 273, 20. 3. 1912.

12 *Der Kinematograph*, Nr. 96, 28. 10. 1908.

13 Siehe die Reproduktion in: F.-B. Habel, *Das war unser Kintopp!*, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin 1995, S. 38 – 39.

14 *Lichtbildbühne*, Nr. 53, 29. 4. 1909, neben S. 586; *Lichtbildbühne*, Nr. 55, 13. 5. 1909, Rücktitel.

15 *Die Filmwoche*, Nr. 24, 1924, S. 504.

16 Herbert Birett, *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*, Q-Verlag, München 1994, S. 87.

17 Balder Oden, »Dramaturgie des Lichtspiels« (Teil II), *Kölnische Zeitung*, Nr. 1200, 3. 11. 1912.

18 *Neue Illustrierte Filmwoche*, Nr. 23, 1924; *Deutsche Filmwoche*, Nr. 19, 1925; Nr. 19, 1926; Nr. 11, 1927.

19 Eine kumulierte Erfolgsrangliste der zehn erfolgreichsten weiblichen bzw. männlichen Stars der Jahre 1923 – 1926 findet sich bei: Joseph Garnarz, »Warum kennen Filmhistoriker viele Weimarer Top-

stars nicht mehr? Überlegungen am Beispiel Claire Rommer«, *montage/av*, Jg. 6, Heft 2, 1997, S. 64 – 92, hier S. 67. Auf der Liste der männlichen Stars folgt Coogan mit 2,8 % der Stimmen auf Platz 11.

20 Zu Fritzchen vgl. Francis Lacassin, *Maitre des lions et des vampires. Louis Feuillade*, Pierre Bordes et Fils, Paris 1995, S. 120 – 128. Bei Richard Abel (*The Cine Goes to Town. French Cinema 1896 – 1914*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1994, S. 231 – 232 und S. 396 – 398) finden sich zum Teil abweichende Angaben.

21 Fred Hildebrandt, »Jackie«, *Tageblätter*, 1. Bd. 1923/24, Landsberg Verlag, Berlin 1925; »Jackie Coogan in Europa. Eine psychologische Betrachtung von Johannes Rogge«, *Film-Magazin*, Nr. 49, 1928, S. 5 – 7.

22 Beispiele aus der Fanpresse: »Der Boy von Flandern«, *Die Filmwoche*, Nr. 19, 1924; »Jackie Coogan – Der kleine Robinson«, *Die Filmwoche*, Nr. 19, 1925; »Jackie – Der Lumpensammler«, *Die Filmwoche*, Nr. 11, 1926; »Alles für die Firma«, *Die Filmwoche*, Nr. 45, 1926 – Beispiele aus der Tagespresse: »Jackie«, *Berliner Tageblatt und Handelszeitung*, Abendausgabe Nr. 416, 5. 9. 1923 (zu MY BOY); »König Jackie«, *Berliner Tageblatt und Handelszeitung*, Nr. 154, 11. Beiblatt, 30. 3. 1924 (zu LANG' LEBE DER KÖNIG).

23 *Das Jackie Coogan Buch*, mit einem Vorwort von Alfred Ruhemann, Welt-Film Verlag, Berlin 1924.

24 Vgl. etwa *Die Filmwoche*, Nr. 3, 14. 1. 1925.

25 Beispiele finden sich in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln, Photoabteilung, Mappe: Jackie Coogan.

26 Vgl. etwa die im Ross-Verlag erschienenen Postkarten: 721/2, 961/1, 390/1, 3901/3; vgl. auch die Ross-Serie, die Coogan bei seinem Berlin-Besuch zeigt (reproduziert bei Habel, [Anm. 13], S. 106).

27 Vgl. die Werbung in *Die Filmwoche*, Nr. 25, 1926: »Jackie Coogan und andere Lieblinge des Films zieren die neuen M.-

K.-Briefschachteln, Reisepackungen und Mappen«.

28 Auswertung der Publikumsumfrage »Wer ist der Liebling des Publikums« (*Illustrierte Kino-Woche*, 2. Jg., Nr. 1, 1914, S. 7). Die Liste umfaßt insgesamt 17 Plätze. Die erfolgreichen französischen Schauspieler sind: Max Linder (Pl. 4, 11,7 % der gültigen Stimmen), Suzanne Grandais (Pl. 5, 9,2 %) und Moritz Prince (Pl. 13, 1 %). Der Erfolg von Suzanne Grandais geht vermutlich auf die mit ihr in Deutschland realisierten Filme zurück. Es ist nicht verwunderlich, daß Fritzchen Abélard bei dieser Umfrage nicht genannt wird, da seine Erfolgsserie bereits beendet war (der letzte Bébé-Film *BÉBÉ EN VACANCES* erschien in Frankreich am 18.2.1913). – Der erfolgreichste amerikanische Star war mit 2,1 % der Stimmen John Bunny (Pl. 11).

29 *Die Filmwoche*, Heft 20, 1925, Heft 22, 1926.

30 Balder Olden, »Dramaturgie des Lichtspiels« (Teil II), *Kölnische Zeitung*, Nr. 1200, 3. 11. 1912.

31 Fred Hildebrandt, »Jackie«, *Tageblätter*, 1. Bd. 1923/24.

32 Einen knappen Überblick über das Kinderschutzgesetz gibt: Richard Weyl, *Das deutsche Jugendrecht*, Hirschfeld, Leipzig o.J. [1927] m 43-46; vgl. auch: Fritz Frantziöch, *Die Entwicklung des gesetzlichen Jugendschutzes in Deutschland: Kontroversen, Meinungen und Reformbestrebungen im gesetzlichen Jugendschutz*, unveröffentl. Jur. Diss., Hamburg 1971.

33 *Reichs-Gesetzblatt*, Nr. 14, 1903, S. 115. Ich verzichte in diesem Beitrag auf die Unterscheidung zwischen fremden und eigenen Kindern, die das Kinderschutzgesetz macht, da sie im hier diskutierten Fall nicht relevant ist. § 15 bestimmt, daß auf die Beschäftigung eigener Kinder die Bestimmungen des § 6, der sich auf die Beschäftigung fremder Kinder bezieht, Anwendung findet. Achtung: In der Reichstagsdebatte um das Kinderschutzgesetz hieß der spätere § 15 noch § 14.

34 R. Schmidt-Ernsthausen, *Das Kinderschutzgesetz mit Erläuterungen und den*

*Ausführungsbestimmungen des Reichs und der größeren Bundesstaaten*, Kohlhammer, Berlin, Stuttgart, Leipzig 1906, S. 41.

35 Vgl. Fritz Stier-Somlo, *Kommentar zur Gewerbeordnung für das Deutsche Reich*, Bensheimer, Mannheim, Berlin, Leipzig 1923, S. 116 - 117 (zu 33a).

36 Die untere Verwaltungsbehörde war in den Landkreisen der Landrat nebst dem Kreisausschuß, in Stadtkreisen der Bürgermeister nebst dem Stadtausschuß (Weyl, [Anm. 32], S. 44). Zur Verfahrensfrage vgl.: Friedrich Hiller, Hermann Luppe, *Gewerbeordnung für das Deutsche Reich nebst Kinderschutzgesetz und Hausarbeitsgesetz*, 20. Aufl., Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Berlin, Leipzig 1921, S. 770.

37 *Reichs-Gesetzblatt*, Nr. 14/1903, S. 115.

38 *Verhandlungen des Reichstags. X. Legislaturperiode, II. Session 1900/1903*, 6. Anlagenband, Aktenstück 557 (Gesetzesentwurf, betr. Kinderarbeit in gewerblichen Betrieben vom 10. April 1902), S. 3832.

39 Irene Miessner, *Das Kinderschutzgesetz, seine Durchführung und seine Wirkung*, Phil. Diss., 1918, Breslau o.J., S. 21.

40 »Mimen der Bühnenkunst«, *Der Kine-matograph*, Nr. 273, 20. 3. 1912.

41 *Verhandlungen des Reichstags. X. Legislaturperiode, II. Session 1900/1903*, 6. Anlagenband, Aktenstück 557, S. 3832; vgl. auch Miessner, (Anm. 39), S. 21; vgl. auch Karl Brunner, »Kinostudien im Ausland« (Teil III), *Der Tag*, 1. 6. 1913.

42 Die parlamentarische Debatte um das Kinderschutzgesetz findet sich in den *Verhandlungen des Reichstags. X. Legislaturperiode, II. Session 1900/1903*, 172. Sitzung, 23. 4. 1902 (Bd. 6, S. 4997 - 5024), 173. Sitzung, 24. 4. 1902 (Bd. 6, S. 5027 - 5053), 246. Sitzung, 29. 1. 1903 (Bd. 9, S. 7545 - 7555), 248. Sitzung, 31. 1. 1903 (Bd. 9, S. 7592 - 7623), 290. Sitzung, 23. 3. 1903 (Bd. 10, S. 8831 - 8837). Siehe die Anlagen: Aktenstück 557 (6. Anlagenband, S. 3824 - 3835), Aktenstück 807 (6. Anlagenband, S. 5221 - 5251), Aktenstück 837 (6. Anlagenband, S. 5686 - 5687).

43 Albert Hellwig, »Juristischer Briefka-

sten«, *Bild und Film*, Nr. 4, April 1913, S. 102.

44 Belege für Gerichtsentscheidungen aus den Jahren 1907 bis 1911, die kinematographische Vorstellungen weder als theatrale Vorstellungen noch als Schaustellungen gelten lassen, finden sich bei: Fritz Stier-Somlo, (Anm. 35), S. 116.

45 Für ein Beispiel vgl.: »Kinderarbeit im Kino«, *Der Kinematograph*, Nr. 176, 11. 5. 1910.

46 Albert Hellwig, »Die Grundzüge des öffentlichen Kinematographenrechts und die kinematographenrechtlichen Reformfragen«, *Soziale Kultur*, 33. Jg., Nr. 10, 1913, S. 37 - 54.

47 R. Schmidt-Ernsthausen, (Anm. 34), S. 42.

48 Irene Miessner, »Die Abänderung des Kinderschutzgesetzes«, *Schlesische Wohlfahrt*, 4. Jg., Nr. 17, 5. 9. 1925, S. 104 - 105.

49 *Verhandlungen des Reichstags. III. Wahlperiode 1924*, Bd. 386, S. 2829.

50 *Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920*, ausführlich erläutert von Heinrich Stern, Industrieverlag Spaeth & Linde, Berlin 1920, S. 44 - 49. Die Übereinstimmung mit § 3 RLG habe ich durch Hervorhebung kenntlich gemacht.

51 Polizeiverordnung des Polizeipräsidenten in Berlin vom 30. April 1924 - 10 II. Th. k. 24 - betr. Mitwirkung von Kindern bei Filmaufnahmen, zit. nach: *Zentralblatt für Jugendrecht und Jugendwohlfahrt*, 16. Jg., Nr. 5, August 1924, S. 125.

52 Die Debatte findet sich in: *Verhandlungen des Reichstags. III. Wahlperiode 1924*, Bd. 386, 86. Sitzung, 2. 7. 1925, 2727 -

2729; 88. Sitzung, 4. 7. 1925, 2817 - 2831; vgl. die Anlagen: Nr. 323 (Bd. 398), Nr. 972 (Bd. 401, S. 1 - 4).

53 *Reichsgesetzblatt Teil I*, Jahrgang 1925, Verlag des Gesetzsammlungsamts, Berlin 1925, S. 162 - 163.

54 Ebenda.

55 Probleme bei der Arbeitsdisposition beschreibt an einem Beispiel: »Emil und die Detektive«, *Lichtbildbühne*, Nr. 201, erste Beilage, 23. 8. 1931; siehe auch: »Günther Stapenhorst erzählt: Viertausend Kinder vor dem Tonfilm-Mikrophon«, *Lichtbildbühne*, Nr. 288, 2. 12. 1931.

56 Vgl. Anm. 5. Herbert Birett hat seine Datenbank der zwischen 1920 und 1930 angebotenen deutschen Filme auf Kinderdarsteller abgefragt (Stand seiner Datenbank: alle Filmtitel bis zum Buchstaben F). Vgl. auch John Holmstrom, (Anm. 5).

57 Die vielleicht einzige Ausnahme von dieser Regel ist Traudl Stark, die zwischen 1935 und 1940 in neun Filmen zu sehen war (u.a. SEINE TOCHTER IST DER PETER [1936], LIEBLING DER MATROSEN [1937] und PRINZESSIN SISSY [1938]).

58 Martha Mosse, »Gefahren der Beschäftigung von Kindern bei Filmaufnahmen«, *Blätter des Deutschen Roten Kreuzes*, 5. Jg., Heft 1, Januar 1926, S. 31 - 35, hier 32.

59 Hete Nebel: *Kinder vor der Kamera*, Verlag Karl Curtius, Berlin 1940, n.p. (= *Aktuelle Filmbücher*, Bd. 83).

60 *Die Filmwoche*, Nr. 24, 1924, S. 504.

61 Hans Winterfeld, »Das Kind als Kinoschauspieler«, *Der Kinematograph*, Nr. 381, 15. 4. 1914.

# THE ILLUSTRATED LONDON NEWS

No. 3798, VOL CXL

SATURDAY, FEBRUARY 3, 1912.

SIXPENCE.



SEEING THEMSELVES AS THE CENTRE OF GREAT IMPERIAL PAGEANTRY: THE KING-EMPEROR AND QUEEN-EMPRESS  
LOOKING AT BIOSCOPE PICTURES OF THE DURBAR SHOWN OUTSIDE GOVERNMENT HOUSE, CALCUTTA, BY COMMAND.



## »Haben Sie den Kniefall des *Gaekwar* schon gesehen?«

Die Filmaufnahmen des *Delhi Durbar* von 1911

»Back to their homes in Himalayan heights  
The stale pale elephants of Cutch Behar  
Roll like great galleons on a tideless sea...«  
»Is it all going to be in blank verse?« asked the  
critic.  
»Of course not; ›Durbar‹ comes at the end of the  
fourth line.«  
Saki, *The Recessional* (1911)

Die unglaubliche Geschwindigkeit, mit der sich das Medium entwickelt, ist Teil der Faszination, die von der Frühzeit des Kinos ausgeht. Schon während der ersten Jahre bis zum Ersten Weltkrieg zeichnen sich viele der später etablierten Produktions- und Vertriebsmuster ab. Dieser Prozeß ist für die fiktionalen Genres ausgiebig untersucht, was man vom nicht-fiktionalen Kino keinesfalls behaupten kann. Die Entwicklungen in dieser Periode, die sich gerade beim Aktualitätenfilm besonders deutlich ablesen lassen, sind jedoch faszinierend: Die ersten Jahre dieses Jahrhunderts zeugen davon, wie sich die bei einem *ad hoc*-Besuch großer Ereignisse gedrehten Filmmeldungen zu regelmäßig zusammengestellten Kino-Neuigkeiten, die als *newsreel* (Nachrichtenrolle) bekannt wurden, entwickelten. Für Frankreich entscheidend war die Einführung des PATHÉ-JOURNAL (1909) und der GAUMONT-ACTUALITÉS (1910). Um 1910 begann ähnliches auch in England (PATHÉ'S ANIMATED GAZETTE und GAUMONT GRAPHIC); andere Länder folgten.

Die unterschiedliche Art, an die Filmaufnahmen des *Delhi Durbar* von 1902/03 und 1911 heranzugehen, verweist auf diese Evolution. Diese großen spektakulären Zeremonien sollten die Loyalität gegenüber der britischen Krone stärken. Sowohl die angelsächsischen wie auch die internationalen Medien interessierten sich sehr dafür. In einem früheren Beitrag<sup>1</sup> schrieb ich über die Aufnahmen des ersten *Delhi Durbar*, der nur sieben Jahre nach der Einführung des Films stattfand. Während des nächsten *Delhi Durbar* im Dezember 1911 waren die Filmmeldungen neun Jahre weiter in ihrer Entwicklung; die Filmindustrie war expandiert. Am Vorabend des bedeutenden Ereignisses berichtete *The Bioscope*: »Beim letzten Durbar 1903 steckte die Kinematogra-

phie noch in den Kinderschuhen, und falls bewegte Bilder von diesem Ereignis aufgenommen wurden, müssen sie bedeutend schlechter gewesen sein als die nun entstehenden.«<sup>2</sup> Kurbelten 1902/03 gerade ein halbes Dutzend Kameramänner, standen 1911 in Delhi wenigstens ein paar Dutzend Männer hinter ihren Aufnahmeapparaten. Der *Durbar* stellte bis zu diesem Datum sicherlich das größte *newsreel*-Ereignis dar, und diejenigen, die daran teilgenommen hatten, erinnerten sich noch nach Jahren daran.

### *Zeremoniell und Britisch Indien*

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wies Abbé Dubois auf den erstaunlichen und »fast miraculösen« Umstand hin, daß »es einer kleinen Handvoll Männern gelang, einige Hundert Millionen Menschen zu unterwürfigem Gehorsam zu zwingen [...], deren Religion, Lebensgewohnheiten, Sitten und Gebräuche sich vollkommen von den unsrigen unterscheiden.«<sup>3</sup>

Diese ›Handvoll Männer‹ waren die Briten in Indien. Doch wie war es ihnen gelungen, die Kontrolle mit derartiger Leichtigkeit zu erlangen? Man könnte an die schlaue Regel des ›Teile und Herrsche‹, die Vertragspolitik, Absprachen mit Regierungsoberhäuptern etc. denken. Jeder dieser Punkte war wichtig, doch würde kaum ein Historiker die zentrale Rolle des Zeremoniells und der Rituale leugnen, die dazu dienten, Indien in der Unterwerfung zu halten. Das sahen auch Zeitgenossen wie Vizekönig Lytton so: »Je weiter man nach Osten kommt, desto wichtiger wird das Brimborium.« Er fügte hinzu:

Die dekorativen Details eines indischen Festumzugs kann man mit den Teilen des Tieres vergleichen, die für den Metzger untauglich sind, ja sogar für das wissenschaftliche Sezieren nicht zu gebrauchen sind, aus denen aber Seher die Zeichen lesen, die dann Armeen in Bewegung setzen und Prinzen beeinflussen.<sup>4</sup>

So gesehen, ist das Ritual eine rein pragmatische Maßnahme: Inder galten als ›wild auf Zeremonien‹. Prunk wurde als praktisches politisches Instrument gehandhabt, um die Kluft zwischen den feudalistisch denkenden einheimischen Untertanen und der modernen englischen Politik zu überbrücken. Eine Forscherin schwächte kürzlich diese Sicht des Zeremoniells als rein politische Taktik ab, da sich die Briten ebensowohl an der Pracht erfreut hätten wie die Inder.<sup>5</sup> Wie dem auch sei, das Zeremoniell spielte eine bedeutende Rolle in Britisch Indien. Davon profitierten wahrscheinlich die Eliten wie das Volk. Große Teile Indiens wurden nicht direkt von Großbritannien, sondern von den Oberhäuptern der Fürstenstaaten – von Maharadschas, *Nizams* und Radshas – regiert. Es gab über 400 dieser Regierungschefs, die von den Engländern in ein rigides hierarchisches System eingeordnet wurden, das ihre Unterschiede in Reichtum, Landbesitz und Bedeutung für die britische Herrschaft

widerspiegelte. Quantitativ drückte sich die Hierarchie in der Zahl der Salut-schüsse aus, die für jeden Herrscher bei feierlichen Anlässen abgefeuert wurden. So erhielten die rangniedrigsten Oberhäupter keinen Schuß, dreißig Fürsten jeweils eine Salve aus neun Schüssen, sechzehn eine 13-Schuß-Begrüßung und so weiter, bis hinauf zu den fünf höchsten Fürsten, die mit 21 Gewehr-schüssen empfangen wurden. Zu ihnen gehörten der *Nizam* von Hyderabad und der *Gaekwar* von Baroda, auf die wir noch zurückkommen werden.

### Die Durbar-Stimmung

Der *Durbar* von 1911 sollte die indischen Herrscher samt Hofstaat zusammenbringen, um ihnen das Gefühl des Stolzes zu geben, Teil des großen britischen Reichs zu sein. Der offizielle Bericht des *Durbar* hielt fest:

[...] es mangelte nicht an orientalischer Großzügigkeit und an der pittoresken Fülle von Prunk und Staat, die allein der Osten geben kann. Darüber hinaus brachte es den *Emperor* den Herzen der Fürsten und der Völker Indiens näher, und ermöglichte es diesen, vor der Welt ihre tiefe Loyalität und ihre Ergebenheit gegenüber dem britischen Thron zu zeigen.<sup>6</sup>

Doch mit dem *Durbar* wurden auch andere Ziele verfolgt: In einer amtlichen, von vielen als Fehler angesehenen Entscheidung teilte Lord Curzon (damals Vizekönig von Indien) Bengalen im Jahre 1905. Dies brachte viele Bengalis in Rage und führte zu weitverbreiteten Ressentiments gegen England und zu Demonstrationen. Unter dem neuen Vizekönig Lord Hardinge machten die Briten 1911 diese Entscheidung rückgängig, doch zugleich sahen sie eine andere administrative Änderung vor: Die Hauptstadt sollte von Kalkutta nach Delhi verlegt werden. Der *Durbar* bot eine gute Gelegenheit, beide Entscheidungen zu verkünden und zugleich George V. zum Kaiser von Indien zu krönen (im Sommer 1911 hatte er den englischen Thron bestiegen).

Die Reise des Königs und der Königin durch Indien dauerte über fünf Wochen, von Anfang Dezember 1911 bis Januar 1912, und führte von Bombay nach Delhi und anschließend nach Kalkutta. Die Zeremonien in Delhi sollten der Höhepunkt der königlichen Fahrt sein. Sie waren in riesigem Maßstab geplant, kosteten eine Million Pfund<sup>7</sup> und die Vorbereitungen dauerten mehr als ein Jahr. Im Dezember bedeckten Zelte (unterteilt in 233 getrennte Camps) über 25 Quadratmeilen des flachen Terrains bei Delhi. Allein das des Königs beanspruchte schon 85 Hektar. Das Gelände war so riesig, daß eine kleine Eisenbahn gebaut wurde, um die Passagiere von der Bahnstation zum *Durbar*-Terrain und anderen Festplätzen zu bringen. Über 200.000 Besucher wurden erwartet, doch wahrscheinlich erschienen mehr. Die Menschenmassen beim *Durbar* machten einen derartigen Eindruck auf Oberst Bromhead,

den Leiter der Firma Gaumont, daß die »schrecklichen Kämpfe und Schlägereien« am Bahnhof von Tiflis, in die er fünf Jahre später verwickelt wurde, ihn »an den Bahnhof von Delhi während des Durbar denken ließen«. <sup>8</sup>

Im Gegensatz zum letzten *Durbar* kamen der König und die Königin persönlich; sie waren bis 1947 die einzigen regierenden Monarchen, die Indien besuchten. Einige 1902/03 vorherrschende Szenerien wurden diesmal nicht herausgestellt: 1911 nahmen weniger Elefanten an Zeremonien und Umzügen teil; statt dessen fuhren viele wichtige Persönlichkeiten im Automobil vor. Dies enttäuschte einige Besucher, die gehofft hatten, das traditionellere Indien zu sehen. Sogar der König lehnte es ab, auf einem Elefanten an der Eröffnungsprozession teilzunehmen und erschien zu Pferde. Das war ein Fehler, denn viele Zuschauer verstanden nicht, wer diese unbedeutend aussehende Gestalt war, die sich zwischen den juwelenbedeckten Elefanten und indischen Fürsten versteckte. <sup>9</sup>

Wie bereits beim *Durbar* von 1902/03 waren alle beeindruckt von den außergewöhnlichen Farben der indischen Kostüme und Dekorationen. Ein Autor sprach vom »Überfluß an Phantasie und Farbe [. . .]. Das Volk leuchtet und glänzt dich an«, während ein anderer ergänzte: »das Auge begann fast, müde zu werden vom Betrachten der Herrlichkeit, und der Geist war erschöpft durch die permanente Aufnahme wunderbarer Eindrücke.« Ein portugiesischer Journalist verglich die Umzüge der Radschas mit einem fabelhaften Film, der sich vor ihm abspulte. <sup>10</sup>

1911 bedeutete das Medium Film vielen Menschen in Indien etwas. Britische und indische Geschäftsleute initiierten Kinovorstellungen; es gab landesweit eine ganze Reihe fester Säle wie auch Jahrmarktvorstellungen. Zusätzlich zu den offiziellen Ereignissen in Delhi während des *Durbar* organisierte man überall in Indien lokale Feiern und Märkte (*melas*); neben Jongleuren, *Pishori*-Tänzern und Glückstöpfen werden auch Filmvorstellungen erwähnt. So fand beispielsweise während des *Durbar* ein *mela* für die Bewohner von Delhi statt, der (u.a. mit *Bioscope* und mehreren Kinematographen) nahezu eine halbe Million Menschen anzog. Der offizielle Bericht hält fest, daß »das Temperance Society Theatre und der Kinematograph der Heilsarmee viele Menschen anlockte.« <sup>11</sup> Einige der englischen Gäste besuchten diese Attraktionen: »Ich genoß jeden Moment der *Durbar*-Woche und hatte großen Spaß jenseits der offiziellen Ereignisse, da ich Tänze, Kinos, Rollschuhbahnen und anderes suchte.« <sup>12</sup>

### *Die Medien und der Durbar*

Die königliche Reise durch Indien, vor allem aber der *Durbar*, beflügelte die Phantasie des europäischen, aber auch des internationalen Publikums. Das Ereignis wurde zum zentralen Thema und regte gar eine Reihe fiktionaler



DELHI DURBAR (Gaumont): Zuschauer beim Einmarsch der Veteranen des Aufstands von 1857.

Ableger an, beispielsweise *An American Girl at the Durbar* von Shelland Bradley.<sup>13</sup> Dutzende Korrespondenten aus der ganzen Welt erschienen in Delhi, denn der *Durbar* sollte bis in alle Einzelheiten von der (zumeist unkritischen) Presse für die Nachwelt festgehalten werden. Auch die visuellen Medien wurden nicht vernachlässigt, und eine beachtliche Anzahl Künstler und Photographen war anwesend. Die königliche Familie brachte sogar ihre eigenen mit: George Percy Jacomb-Hood als Königlicher Maler, Ernest Brooks als Königlicher Photograph, beide erfahrene Protokollführer der Krone. Hood hatte den letzten *Durbar* betreut und die Indienreise des Prince of Wales im Jahre 1905; Brooks begleitete den Herzog von Connaught 1910 auf dessen Afrikafahrt und wird 1919 die Weltreise des Prince of Wales mitmachen.<sup>14</sup>

Um diese Invasion von Medienvertretern unterzubringen, stellte man zwei gut ausgestattete Pressencamps, eines für die Europäer und eines für die nationale Presse. Diese befanden sich bevorzugt nahe beim Lager des regierenden Königs. Der Monarch interessierte sich für die Werbewirkung des Ereignisses »und zeigte andauernde Sorge um das Wohl der Pressemänner [. . .], deren Lager, das von Herrn C. B. Bayley eingerichtet und geleitet wurde, an Annehmlichkeiten und Organisation kaum zu wünschen übrig ließ.« Am Ende wohn-

ten hier 90 Journalisten; viele Reporter müssen anderswo Unterkunft gefunden haben, so auch die meisten der Filmleute, denn die Liste des Pressecamp nannte als einzige Gesellschaft »Mr. Urban, (Kinemacolour)« [sic].<sup>15</sup>

Korrespondenten hatten eine einmalige Gebühr von £120 pro Mann zu zahlen, und man gab sich viel Mühe (vermutlich auf Wunsch von Palastbeamten im Oktober), sie zufriedenzustellen.<sup>16</sup> Bayley sorgte dafür, daß genügend Transportmittel zur Verfügung standen, so daß der Vizekönig stolz verkünden konnte: »57 *Tongas*, 17 Automobile und ein Motoromnibus werden bereit gestellt. Es gibt überhaupt keinen Grund zur Unzufriedenheit.« So versorgt, bewegten sich die Korrespondenten einigermaßen stilvoll auf dem *Durbar*-Gelände, denn Beeinträchtigungen sollten vermieden werden. Der König sandte später eine Mitteilung, um den Pressevertretern zu danken »für die hervorragenden Dienste, die sie während des *Delhi Durbar* geleistet hätten.«<sup>17</sup>

Die Journalisten und Photographen wußten genau, was von ihnen erwartet wurde. Schon früh, im April 1911, wandte sich eine britische Presseagentur, die Central News, mit dem Wunsch an das *Durbar*-Komitee, das Zeremoniell zu photographieren. Dabei unterstrich sie, was zu einem Dauerthema bei der Berichterstattung über den *Durbar* werden sollte: Unsichtbarkeit. Medienleute würden sich chamäleonartig dem Ereignis anpassen. Die Presseagentur erkannte »die Wichtigkeit, diese Photos in der unauffälligsten Weise aufzunehmen, und würde dafür sorgen, daß nur ein korrekt gekleideter und in jeder Weise geeigneter Photograph unseres Hauses von ausgewiesener Diskretion alle Unterstützung erhalte, die man garantieren könne.«<sup>18</sup>

Nach Ablauf von zweieinhalb Monaten wurde die Anfrage an das India Office in London, das sich nun um die Gesuche der Presse kümmerte, weitergeleitet, und man hörte nichts mehr von der Sache. Offensichtlich gab es keine Probleme. Mindestens einer der Central News Photographen konnte beim *Durbar* anschließend seiner Arbeit nachgehen.

### *Vorbereitungen für die Filmaufnahmen*

Der Film durfte in dem ganzen Medienwirbel nicht zurückstehen. Noch vor April 1911 traf eine erste Eingabe von einer ungenannten Gesellschaft mit der Bitte, das Ereignis zu filmen, beim *Durbar*-Komitee ein. Deshalb sandte der Sekretär, Sir John P. Hewett, am 5. April ein Telegramm an den Vizekönig Lord Hardinge: »Wir haben von den Besitzern des Kinematographen ein Gesuch erhalten, Bilder der Zeremonien und Ereignisse des *Durbar* aufnehmen zu dürfen. Ich nehme an, es gibt keine Einwände, daß wir um Offerten für das Recht werben, derartige Aufnahmen zu machen.«<sup>19</sup>

Eine Antwort auf die Eingabe ist nicht verzeichnet, aber bis September lagen Anfragen von fünf Filmfirmen vor.<sup>20</sup> Der *Kinematograph Weekly* listete die folgenden Gesellschaften auf: Gaumont, Urban, Pathé, die Warwick Tra-





# Delhi Durbar.

"A ceremony without precedent, even in India, that home of splendour; for never before has a British Emperor of India gone to Delhi, the ancient seat of the Indian Kings, to assume the crown and receive the homage of his chiefs."

Having been granted very special facilities by the Government of India to obtain good pictures of the Durbar Ceremonies, we have dispatched a staff of operators to India, all of whom have had previous experience of photography in the Tropics.

The principal events will be:—

**The Durbar.**

**Grand Review of Native Troops.**

**Gorgeous State Procession through the Streets of Delhi.**

The Films will probably arrive about the first week in January.

The demand is sure to be enormous, and as Orders will be executed in strict rotation

**BOOK YOUR ORDERS NOW.**

**PATHÉ FRÈRES CINEMA, Ltd.,**

**31-33, Charing Cross Road,  
LONDON, W.C.**

ding Company und die Barker Motion Photography. »Zusammen werden etwa dreißig unserer Freunde präsent sein, was den *Durbar* wohl zum meist gefilmten Ereignis macht, das es jemals gegeben hat.«<sup>21</sup>

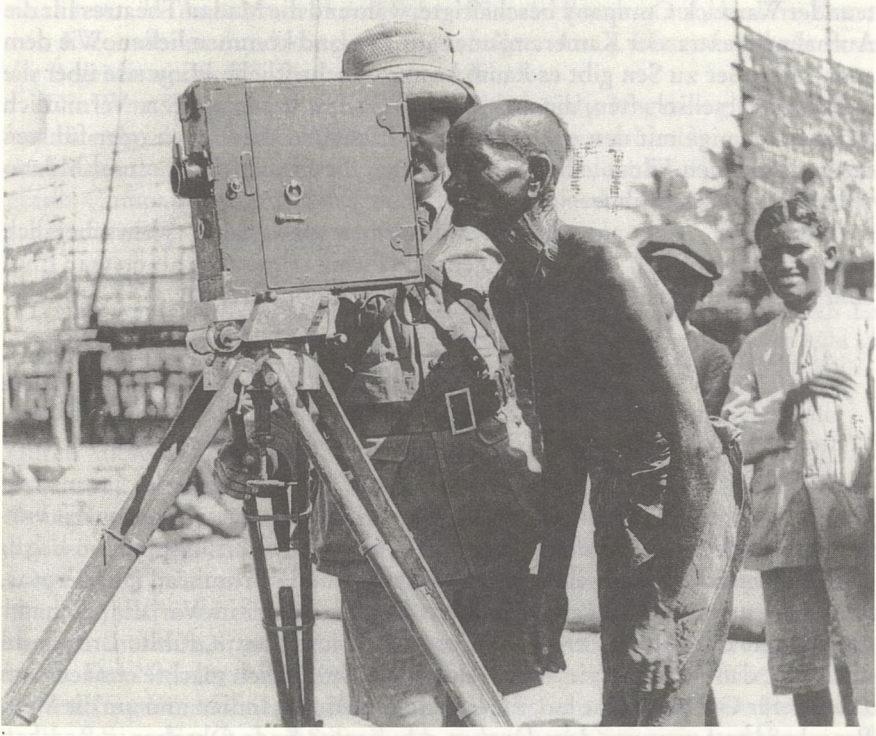
Die Warwick Trading Company gehörte zu den ersten, die ihre Pläne bekanntgab. Ende August 1911, also über drei Monate vor dem Beginn der königlichen Reise, bemühte sie sich bereits um Bestellungen ihres *Durbar*-Films. Sie hatte ein gutes Verkaufsargument: »Denken Sie daran, Erfahrung spricht für sich, denn wir sind die einzige Gesellschaft mit *Durbar*-Erfahrung. Erinnern Sie sich an den letzten *Durbar*? Warwick war dort.«<sup>22</sup> Der Marktbeobachter ›Stroller‹ erinnerte sich daran und schlug vor, diese Fassung wieder aufzuführen, um »die großen Fortschritte der Filmindustrie seit der Aufnahme dieses Films vor fast zehn Jahren zu demonstrieren.«<sup>23</sup> Warwick folgte der Anregung und brachte im November die alten Bilder vom *Durbar* 1902/03 wieder auf den Markt, der nun vom *Durbar*-Fieber gezeichnet war.<sup>24</sup> Tatsächlich hatte jeder Film über Indien bei der durch die herannahende Indientour des Königs stetig zunehmenden Aufregung großen Wert. Warwick brachte sogar einen Reisefilm über Delhi in den Handel, der »die Schönheiten der alten Stadt zeigt, in der der *Große Durbar* stattfindet.« Inzwischen waren die *Durbar*-Pläne der Firma herangereift. Die Kameramänner Alexander Walker und Joe Skitteral (man findet auch Skitterell und Skitrell) reisten Anfang November nach Indien. Warwick verkündete, der Film dieser unerschrockenen Operateure werde »die Rosinen enthalten«.<sup>25</sup>

Auch die Firma Pathé verkündete in einer Anzeige im Oktober, daß ihr von der Regierung besondere Aufnahmebedingungen zugesagt seien und sie eine Gruppe Kameramänner (»alle tropenerfahren«) nach Indien geschickt habe. Dank dieser Erfahrung »könnten sie die für Photographen in Indien oft überraschenden, durch Vorurteile der Einheimischen gegenüber der Kamera verursachten Schwierigkeiten meistern«.<sup>26</sup> Über die Zahl der von Pathé entsandten Männer gehen die Informationen auseinander. Eine Quelle behauptet, es sei »eine ganze Truppe« gewesen, eine zweite spricht nüchterner von vier. Darunter befand sich Julien Doux, der bereits einen Beitrag für die Londoner Pathé-Wochenschau geliefert und Reisen mit der Kamera in andere Erdteile, darunter Afrika, unternommen hatte.<sup>27</sup>

Die englische Firma W. Butcher & Son Ltd. behauptete, sie habe »umfassende Arrangements« für die Filmaufnahmen getroffen und verfüge über »außergewöhnlich günstige Gegebenheiten«. Sie brüstete sich: »Wir produzieren selten Aktualitätenfilme – nur solche von unübertroffener Art«; diejenigen, die normalerweise Butchers Beerdigungs- und Krönungsfilm bezogen, hätten die *Durbar*-Fassung bereits gebucht. Wie die Konkurrenz erwartete auch Butcher hohe Verkaufszahlen, denn die Firma verkündete, daß »Aufträge der Reihe nach erfüllt« würden. Ihr Film kam schließlich in einer Länge von 475 Fuß heraus.<sup>28</sup>

Die Gesellschaft Kineto brüstete sich, ihr Film werde »der beste, der billig-





Unbekannter Kameramann mit einem interessierten Einheimischen beim *Delhi Durbar* (Kodak Snapshot Collection).

ste und der früheste von allen«. Sie behauptete, der *Durbar* würde für sie »von indischen Vertretern« aufgenommen. Doch verließ ein Kamerateam der eng mit Kineto verbundenen Charles Urban Trading Company Anfang Oktober Großbritannien (diese Männer können jedoch auch zur Kinemacolor-Gruppe gehört haben). Möglicherweise beauftragte Kineto tatsächlich indische Vertreter, denn sicher filmten auch einige einheimische Operateure den Königsbesuch. *The Bioscope* schrieb, daß in Bombay und Kalkutta »ortsansässige Firmen Vereinbarungen getroffen hätten, um Aufnahmen der Vorgänge sicherzustellen«. <sup>29</sup>

Unter den indischen Beauftragten befanden sich Bourne, Shepherd und Shri Nath Patankar wie auch N.K. Chatterjee von der Imperial Bioscope, der einen unerfahrenen Kameramann, Nani Sannyal, mit den Aufnahmen betraute. Der große Pionier des indischen Kinos, Hiralal Sen (1867-1917), filmte trotz gesundheitlicher Probleme einige Abschnitte der königlichen Reise, u.a. die Ankunft in Bombay und die Ereignisse in Delhi. Es wird behauptet, daß Priyanath Ganguly von der Asiatic Cinematograph Company einen Opera-

teur der Warwick Company beschäftigte, während die Madan Theatres für die Aufnahmen extra vier Kameramänner aus England kommen ließen. Wie dem auch sei, außer zu Sen gibt es kaum konkrete schriftliche Hinweise über die indischen Gesellschaften, die den *Durbar* gefilmt haben wollen. Vermutlich arbeiteten einige mit den englischen Gesellschaften zusammen oder führten die entstandenen Filme lediglich auf.<sup>30</sup> Auch die Firmen Edison und Milano vertrieben *Durbar*-Filme.

Doch von allen anwesenden Filmfirmen unternahm wahrscheinlich Gaumont die größten Anstrengungen. Die Firma zeigte auch als erste in England ihre Aufnahmen. Bereits Anfang August annoncierte sie:

All unsere Gedanken, unser Geist, unsere Energie und unsere jahrlange *grenzenlose Erfahrung* – sind auf den Großen Delhi Durbar gerichtet [...]. Dieses grandiose und glorreiche Schauspiel von Reichtum und blendender Pracht wird originalgetreu und vollständig von den Größten aller Großen aufgenommen, den GAUMONT TOPICALS (Nachrichten).<sup>31</sup>

Gaumont fügte hinzu, daß die eigenen Filme »den *anderen* genauso weit voraus sind wie *England Indien*«. <sup>32</sup> Zur Sicherung der Führungsposition begab sich der Leiter der englischen Filiale, Alfred Claude Bromhead (1876-1963), nach Indien, um die Dreharbeiten selbst zu leiten. Da er im Vorjahr (nach nur vier Jahren Ehe)<sup>33</sup> seine Frau im Kindbett verloren hatte, fühlte Bromhead vielleicht, daß ihn nicht viel in England hielt. Tatsächlich machte er nach dem *Durbar* für Gaumont eine lange Geschäftsreise durch Indien und um die Welt. Bromhead traf weit vor dem *Durbar*, d.h. bereits Ende Oktober in Bombay ein.<sup>34</sup> Bei ihm in Delhi befanden sich fünf der »besten und weit gereisten« französischen und britischen Operateure, darunter der später berühmte Berichterstatter für die englische Wochenschau, Kenneth Gordon, sowie der Sohn des Firmenchefs, der achtzehnjährige Raymond Gaumont.<sup>35</sup>

### *Filmaufnahmen von der königlichen Reise*

Zu der Zeit, als die verschiedenen Teams Ihre Vorbereitungen in Indien trafen, liefen auch die Startvorbereitungen für die Reise des Königs. George V. und Königin Mary verließen Großbritannien am 11. November. Fast zum selben Zeitpunkt begannen die Dreharbeiten. Pathé plante, am Quai zu filmen, und tatsächlich ist ein Kameramann auf einem Photo des Ereignisses zu sehen.<sup>36</sup> Die königliche Reisegesellschaft hatte während der dreiwöchigen Überfahrt nach Indien Ruhe vor dem Publikum und den Medien. Am 2. Dezember traf sie auf dem Schiff Medina im Hafen von Bombay ein. Der König und seine Gemahlin blieben einige Tage in der Stadt, wo eine Reihe öffentlicher Veranstaltungen zu ihren Ehren stattfand. Das Team der Firma Barker, die Operateure Harry C. Raymond und Frank Danvers Yates<sup>37</sup>, filmte einige davon. Sie

zeichneten die Ankunft des königlichen Paares in Bombay auf, dem ein Korso von Automobilen durch die ganze Stadt folgte. Am 4. Dezember drehten sie die Begrüßung des Königs durch 20.000 Kinder.

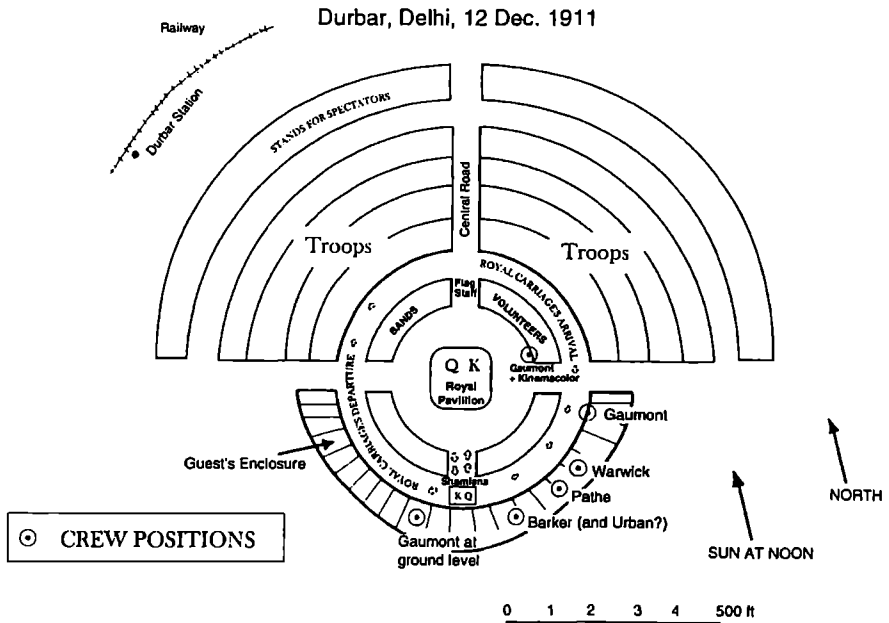
Die Firma Barker hatte sich dafür entschieden, die Negative gleich in Bombay zu entwickeln. In der Hitze Indiens war dies eine echte Herausforderung, doch dank der Mithilfe einer indischen Gesellschaft, der Excelsior Cinematograph Company, gelang Yates und Raymond das Unternehmen. Der Geschäftsführer, J. Enna, notierte:

Die Herren Yates und Raymond der Barker Company arbeiteten ohne Unterbrechung von Donnerstag bis Sonntag; wir verfügten über 3000 Pfund Eis, durch das sieben große *punkabs* (Fächer) Wind fächelten, um Freitagnacht den Raum kühl zu halten; für Samstag und Sonntag hatten wir 2000 Pfund Eis. Es war sehr heiß während des königlichen Besuchs [...].<sup>38</sup>

Durch diese Anstrengungen waren die Filme bereits Stunden nach der Belichtung fertig. Sie liefen ab dem 6. Dezember im Excelsior's Novelty Theatre im Zentrum Bombays, d.h. eine Woche vor denen der Konkurrenz. Diese Exklusivität weckte enormes Interesse beim Publikum und der Film wurde zum bislang größten Erfolg in der Geschichte des indischen Kinos. Enna behauptete, daß über 26.000 Besucher in der ersten Woche kamen und daß die Einnahmen bis zu £100 am Abend betragen: seiner Meinung nach ein »Weltrekord«. Das Novelty zeigte die Filme während der ganzen Indienreise des Monarchen. Insgesamt kamen rund 80.000 zahlende Besucher. Excelsior freute sich so über dieses Ergebnis, daß die Firma 1912 sowohl Yates wie auch Raymond für die geleisteten Dienste mit einer gravierten Silberschale belohnte.<sup>39</sup>

Nach vier Tagen in Bombay brach das königliche Paar nach Delhi auf, wo es die zweite Woche seines Indienaufenthaltes verbringen wollte. Hier sollte am 12. Dezember der Höhepunkt der Fahrt stattfinden: der große Krönungs-*Durbar*, an derselben Stelle wie 1902/03, doch größer und aufwendiger. Die hufeisenförmige Einfriedung des Auditoriums von 1902/03 war zu einem Halbkreis umgeformt worden, in dem die wichtigeren Gäste sitzen sollten. Gegenüber war ein viel größerer Halbkreis entstanden, der aus einer mächtigen terrassenförmigen Erdaufschüttung für die einheimischen Besucher bestand. Dazwischen lag ein riesiger Paradeplatz und zwei Pavillons, in denen der König und die Königin gewisse Teile der Zeremonie aktiv zu übernehmen hatten.

Am Morgen des großen Tages füllte sich die Arena langsam mit über 100.000 Menschen: Beamte und Truppen in Paradeuniformen, ein Regenbogen von mit farbenfrohen Turbanen, Tunikas und Juwelen geschmückten Fürsten sowie Besucher aus aller Welt. Das Ereignis begann mit dem formellen Einmarsch der Armeeveteranen der letzten Kriege, angeführt von mehr als Hundert Überlebenden des Aufstandes von 1857. Dann kam der Vizekönig, Lord Hardinge, mit seiner Frau in einer offenen Kutsche. Fanfaren verkün-



Die Positionen der Filmcrews beim *Delhi Durbar* am 12. Dezember 1911 (Computergraphik: Christie Cazes, Division of Instructional Support Development, Louisiana State University, Baton Rouge).

digten die Ankunft der berittenen königlichen Eskorte mit dem königlichen Paar, das Kronen und purpurrote, hermelinbesetzte Staatsgewänder trug, in einem Landauer. Der Vizekönig führte sie zu vergoldeten Stühlen auf dem *Durbar shamiana* (Ehrenpavillon). Auf eine kurze Ansprache des Königs folgten die herrschenden Fürsten, um dem König einzeln die Ehre zu erweisen.

Das Monarchenpaar und sein Hofstaat begaben sich anschließend vom Ehrenpavillon zum zentral gelegenen Königspavillon, wo George V. zum Kaiser von Indien gekrönt wurde. Eine Reihe von Wohltaten wurden verkündet, darunter mehr Gelder für Bildung und neue Auszeichnungen für hervorragende Dienste. Zu aller Überraschung nahm der König ein Dokument aus der Hand Lord Hardinges und begann, eine Proklamation über die Wiedervereinigung von Bengalen und die Verlegung der Hauptstadt nach Delhi vorzulesen. Dann kehrten die Monarchen zum *shamiana* zurück.<sup>40</sup>

Wie wir bereits erwähnten, war *Diskretion* das Schlagwort für die Berichterstattung über dieses spektakuläre Ereignis. Die Behörden waren entschlossen, daß Photographen und Kameramänner praktisch unsichtbar sein sollten. In einem Telegramm des Sekretariats des *Durbar*- Komitees vom 1. Dezember



Filmcrews von Gaumont und Kinemacolor auf der Plattform in der Arena.  
(Ausschnittvergrößerung, India Office Library & Records, MSS.Eur.D 995/2).

an den Generalgouverneur in Bombay schlug Hewett vor, wie die Objektive außer Sichtweite gehalten werden könnten:

[...] es wird gut möglich sein, diese Bioskopisten und Photographen beim Durbar mit speziellen Plätzen auf dem Dach auszustatten, ohne daß diese auf irgendeine Weise sichtbar bzw. zu bemerken sind. Die Sonne wird auf dieser Dachseite sehr stark sein. Wir hoffen, die Zustimmung Ihrer Exzellenz zu finden.

Am folgenden Tag stimmte der Gouverneur zu.<sup>41</sup> Wahrscheinlich dachte man, es sei besser, daß eine Handvoll Kameraleute in der Sonne rösteten, statt die ästhetische Wirkung der Zeremonie zu ruinieren. Aber die Positionierung der Operateure blieb nicht die einzige Maßnahme, ihre Sichtbarkeit zu vermindern und sie in der Masse verschwinden zu lassen. Ein Fachblatt berichtete: »[...] bei einer Zeremonie waren die Kameramänner gezwungen, sich vollkommen in Weiß zu kleiden und ihre Kameras und Stative erhielten weiße Überzüge, um mit der Umgebung zu harmonieren.«<sup>42</sup> Ein Operateur erinnerte sich, daß diese Regel auch bei anderen *Durbar*-Ereignissen während des königlichen Besuchs angewendet wurde, und sie »passende Kleidung – Khaki

wenn sie sich unter den Soldaten bewegten, und Zylinder und Frack, wenn sie sich in höhere Kreise begaben«, tragen mußten.<sup>43</sup>

Photographien der Arena und noch existierende Filme des *Durbar* bestätigen, daß sich die meisten Kameramänner bei der Zeremonie tatsächlich auf dem Dach der Besucheranlage befanden und sie zur Umgebung passend in Weiß gekleidet waren. Obwohl Position (und Kleidung) ihnen aufgezwungen wurden, hatten sie vom Dach eine gute Sicht auf die Vorgänge. Die Operateure hatten wahrscheinlich ein Wörtchen mitzureden, wo genau sie sich auf dem Dach niederließen. Da die *Durbar*-Zeremonie mittags begann, schien die Sonne genau aus südlicher Richtung, wobei sie die östliche Seite des Pavillons etwas besser bestrahlte; da es Winter war, stand sie auch ziemlich tief am Himmel. Wie nicht anders zu erwarten, bevorzugten die meisten Kameramänner diesen Dachteil. Von hier aus konnten sie leicht die Ankunft der königlichen Kutsche filmen, durch einen einfachen Schwenk nach links auch das Geschehen am *shamiana*, ebenso den Gang der Monarchen zum zentralen Pavillon und zurück. Für die Firmen, die nur über einen Standpunkt verfügten, handelte es sich um einen guten Kompromiß (siehe das beigefügte Diagramm).

Die genauere Betrachtung der im National Film and Television Archive in London bewahrten Filmkopien (wie auch anderer Quellen) zeigt folgende Positionen der Crews:<sup>44</sup> Barkers Film weist auf zwei Kamerastandpunkte hin, beim Eingang zur Arena und auf dem Dach, knapp neben dem Mittelpunkt des *shamiana*. Aufnahmen vom Dach erfolgten mit einer kurzen und einer langen Brennweite, vermutlich mit zwei Kameras. Die eine bediente Yates, die andere wahrscheinlich Raymond.<sup>45</sup> Charles Urban verfügte wahrscheinlich über einen Operateur, der den *Durbar* schwarzweiß filmte (zusätzlich zum Kinemacolor-Kameramann<sup>46</sup>). Ein in *The Bioscope* reproduziertes Filmbild entstand vom Dach, ungefähr aus derselben Lage wie die Barker-Version.<sup>47</sup> Pathés Abgesandter befand sich noch weiter seitlich; er benutzte zwei Linsen, was wiederum auf zwei Kameras hinweisen könnte. Die Warwick Trading Company stand noch weiter seitlich und benutzte eine einzige Linse mit langer Brennweite. Die Gesellschaft verfügte auch über einen beim Eingang positionierten Aufnahmeapparat, der Ankunft und Abfahrt der Königskutsche aufzeichnete. Gaumonts Personal befand sich an drei Stellen: 1. ganz am Ende des Dachs; 2. innerhalb der Besucheranlage, gegenüber der *shamiana*, ganz leicht nach Westen versetzt (auf der anderen Seite der dachgebundenen Kameracrews; wahrscheinlich ist dieser Kameramann mit seinem Stativ zwischen zwei Dachstützen auf einem Photo zu sehen<sup>48</sup>); 3. in der Arena selbst, auf einer Plattform seitlich gegenüber dem Zentralpavillon unter den Truppen, wo sich mindestens ein Kameramann befand. Dies ist Detailvergrößerungen einer Reihe von Photographien der gesamten Arena zu entnehmen.<sup>49</sup> Drei Kameras stehen offenbar auf dem Podest: zwei Modelle mit Innenmagazinen, wahrscheinlich für Kinemacolor (Charles Urban könnte die vorne stehende Person sein). Der Aufnahmeapparat dahinter mit Außenmagazinen könnte die Gaumont-



Kamera sein, die viele der Szenen des Gaumont-Films aufnahm. Nur auf der Kameraplattform arbeiteten die Operateure im Blickfeld des Publikums. Wahrscheinlich gelang es den gemeinsamen Anstrengungen von Urban und Gaumont, das frei sichtbare Podium zu erhalten.

Gaumont hatte sicher Glück mit seinen beiden ebenerdigen Kamerastandpunkten, was den Film zu einer visuell viel interessanteren Quelle des Ereignisses macht als die erhaltenen Filme von Warwick, Barker oder Pathé. Da die Bilder dieser Firmen gezwungenermaßen in spitzem Winkel vom Dach herunter ohne Telelinsen aufgenommen werden mußten, konnten sie zwar das Geschehen festhalten, doch fehlt ihnen die Wirkung. Die Verantwortlichen des *Durbar* hatten bei der Zuweisung der Positionen eindeutig nicht verstanden (oder sie kümmerten sich nicht darum), daß Kino bei der Weite der Arena menschliche Details braucht. Ein Fachblattartikel hatte dieses Problem bereits im April angesprochen und darauf hingewiesen, daß schon die Anlage und die Größe der *Durbar*-Arena das Filmen schwierig gestalten würde. Er fügte hinzu: »[...] ohne die volle Autorität des Durbar-Komitees besteht nicht die geringste Chance, auch nur annähernd an die Realität heranreichende Aufnahmen zu erzielen.« Und mit den Verantwortlichen, so heißt es weiter, »umzugehen bzw. an sie heranzutreten, ist alles andere als einfach.«<sup>10</sup>

### *Die Entwicklung der Filme*

Wie wir gesehen haben, gelang es der Barker Company, ein Basislabor in Bombay zu etablieren, wodurch ihr Film innerhalb von Stunden gezeigt werden konnte. Sie taten dasselbe in Kalkutta (siehe unten) und wahrscheinlich auch in Delhi. Andere Gesellschaften verfügten in Delhi über Laboreinheiten vor Ort: die Warwick Trading Company wie auch die Männer von Charles Urban, die dort das Kinemacolornegativ entwickelten.

Im November behauptete die Warwick, daß sie nach Indien »eine ganze Expertengruppe, sowohl Operateure als auch Personal für die Dunkelkammer – fast das ganze Werk« schicken mußten.<sup>11</sup> Dieses mobile Labor wurde von Joe Skitteral geleitet.<sup>12</sup> Offensichtlich entwickelte man den Film in Delhi, montierte daraus zwei Negative, wovon eines nach London gesandt und den Händen von Labormann Arthur Kingston anvertraut wurde. Kingston war gerade aus Frankreich von Pathé (wo er seit 1907 gearbeitet hatte) herübergekommen und blieb ein Jahr als Chefmechaniker bei der Warwick, eine Periode, über die er später sagte: »Während dieser Zeit baute ich eine besondere Kopiermaschine, um den Delhi Durbar [sic] nach seiner Ankunft aus Indien zu kopieren.«<sup>13</sup> Warwicks anderes Negativ wurde in Indien verwendet, um den »Aufträgen aus Indien und den Kolonien« nachkommen zu können.<sup>14</sup> Hinter dieser Logik steckte der Wunsch, einige Kopien sofort in Indien zu zeigen und andere schnell zum bedeutenden australisch-asiatischen Markt zu senden (In-

dien lag auf der Schiffsroute nach Australien). Hätte man das Negativ erst nach London gesandt und danach das Positiv wieder zurückgeschickt, hätte man einen ganzen Monat verloren.

Warwick war nicht die einzige Gesellschaft mit solch einer innovativen Kopiereinrichtung vor Ort für den *Durbar*-Film. Gaumont war ebenfalls entschlossen, Aufträge rund um den Erdball schnellstens zu erfüllen. Nach dem *Durbar* hatte ihr Personal knappe zwei Tage in Delhi, um eine große Anzahl Kopien für die Kolonien herzustellen, bevor es die Negative nach Europa sandte (möglicherweise montierte Gaumont nur ein Negativ). Anfang November machte die Gesellschaft bekannt, daß Aufträge für Indien und die Kolonien an »Mr. A. C. Bromhead, Gaumont Co., c/o Post Office, Delhi« geschickt werden sollten.<sup>55</sup> Um die Kopien so schnell ziehen zu können, verfügte Gaumont vor Ort in Delhi über eine neue automatische Kopiermaschine. Die Erfindung des Franzosen Santou, Leiter der Gaumont-Labors in Frankreich, konnte große Filmlängen bewältigen.<sup>56</sup> Kenneth Gordon, einer der Operateure, die den *Delhi Durbar* filmten, arbeitete ebenfalls in diesem Labor. In einem Interview erinnerte er sich: »Wir besetzten eine große Garage im dortigen Hotel und bauten sie zu einem – einem Labor um. Wir entwickelten und kopierten dort all unser Material, wir belieferten Indien, Australien, Japan und andere Länder, bevor wir das Negativ nach England schickten. Es war ein sehr, sehr harter Job. Ich bekam dort einen heftigen Malariaanfall [...].«<sup>57</sup>

Obwohl Santous Kopiermaschine automatisch arbeitete, machen Gordons Erinnerungen über ihre Benutzung deutlich, daß immer noch viel mit der Hand zu tun war:

Die Entwicklungsrahmen wurden wie bei einer Grammophonplatte spiralförmig in Messing geschnitten. Die Filme standen senkrecht in den Rillen und eine Art Kamm aus Messing wurde darauf gesetzt, um den Film auseinanderzuhalten. Jeder dieser Rahmen bot Platz für 200 Fuß Film und paßte in einen beschichteten Metallbehälter mit Entwicklerflüssigkeit. Die Rotation des Films verursachte die notwendige Bewegung; Waschen und Fixieren fanden in spiralförmigen Metallbändern statt, über die ein wasserdichter Gummiüberzug gespannt war, um die Lösungen zu halten. Das Wasser wurde laufend durch eine Reihe Wasserträger gewechselt, die fortlaufend die Bäder wieder auffüllten. Den Entwickler füllten wir in Fußbällen entnommenen Blasen, die in eisgekühltes Wasser gelegt wurden, um die Lösung auf der notwendigen niedrigen Temperatur zu halten. Das Kopieren erfolgte bei Acetylenlicht, wofür wir dankbar sein mußten, denn es leuchtete beständig, während diejenigen, die sich auf die städtische Elektrizität verließen, mit Lichtschwankungen zu kämpfen hatten, da das Stromnetz überlastet war. Tag und Nacht filmten wir und halfen im Labor; bevor wir das Negativ nach London verschickten, hatten wir mehr als 200 Kopien hergestellt.<sup>58</sup>

Gordon bemerkte ebenfalls, daß Kopien des *Durbar*-Films auf Rahmen im Freien getrocknet wurden, und er beschrieb das allgemeine Gedränge und Gehetze der einheimischen Helfer, die die Filme um die Rahmen wickelten,



Wasser schleppten usw. Die Familie Bromhead besitzt eine Photographie der Laborarbeiter in Delhi.

### *Das Königspaar in Kalkutta*

Nach dem *Durbar* wartete eine Reihe anderer offizieller Anlässe in Delhi auf die Monarchen. Danach verbrachte der König eine Jagdwoche in Nepal, die Bromhead auf Filmmaterial festhielt. Dann begab sich das Königspaar nach Kalkutta, wo es am 30. Dezember ankam. Das spektakulärste Ereignis hier war ein Festzug, der die indische Geschichte von der Frühzeit bis zur Gegenwart darstellte. Frank Lascelles war der ›Meister‹ dieses Vergnügens, das mit über 50 dekorierten Elefanten, einheimischen Tänzern und anderen aufsehenerregenden Elementen aufwartete. Zu dieser Zeit hatten die meisten Kameramänner Indiens bereits verlassen. Raymond von der Barker Filmgesellschaft blieb allerdings bis Januar und drehte den Umzug und auch andere Ereignisse wie das königliche Pferderennen. Danach entwickelte und zeigte er den Film in Rekordzeit.<sup>59</sup> Seine prestigewürdigste Vorstellung gab er vor dem König und der Königin (auf deren Bitte) im Haus des Gouverneurs in Kalkutta am Samstag, den 6. Januar 1912. Der Projektion folgten eine Dinnerparty und ein Feuerwerk.<sup>60</sup> Der Abend wurde von J. F. Madan arrangiert, einem Pionier des indischen Filmgeschäfts. Eine Zeitung aus Kalkutta berichtete: »Man errichtete eine Leinwand gegenüber der Südwand des Hauses, ungefähr 50 Yards entfernt vom Eingang, und ihre Majestäten sowie Lord und Lady Hardinge betrachteten die Bilder vom Balkon über dem Portal; zu beiden Seiten unter ihnen auf der Veranda saßen der Hof und die Gäste.«<sup>61</sup>

Die Filmvorstellung begann um 22 Uhr und dauerte 50 Minuten. Sie wurde von der Kapelle des Generalgouverneurs begleitet, mit Ausnahme des Festzugsfilms, für den die Tagore-Musikgruppe auf indischen Instrumenten aufspielte (die Musiker waren selbst am Vortag beim Umzug gefilmt worden). Der diensthabende Stallmeister des Königs, Bryan Godfrey-Faussett, kommentierte dies in seinem Tagebuch: »Wir schauten alle von der Veranda des Gouverneurshauses zu; die Bilder vom *Durbar*, von der Ankunft in Delhi und Kalkutta, die Truppenparade und der Festzug waren amüsant, doch nicht gut; die Photos des Umzugs waren die besten.«<sup>62</sup>

Lord Hardinge, der ebenfalls Tagebuch führte, war auch nicht sehr beeindruckt: »Am Abend besuchten wir ein Dinner mit 50 Personen; anschließend zeigte ein Kinematograph Szenen vom *Durbar* und dem Besuch von Kalkutta. Sie waren nicht gut, doch der König und die Königin schienen sich daran zu erfreuen. Das Lokalkolorit brachte eine einheimische Musikgruppe, die während der Festzugaufnahmen spielte.«<sup>63</sup>

Dies war keinesfalls die einzige Filmvorstellung des *Durbar*-Films in Indien. Von allen Ländern sah Indien die Filme als erstes. Ein junger Mann, der

dem *Durbar* beigewohnt hatte, schrieb einige Tage später an seine Schwester in England: »Sie zeigen hier schon die Filme.«<sup>64</sup> Bereits am ersten Abend des *Durbar* fand die erste Vorstellung statt, organisiert von Raymond im Madan's Theatre in Delhi. Der *Nizam* von Hyderabad besuchte die Show mit seinem Sekretär und war davon so angetan, daß »seine Hoheit am nächsten Abend mit 50 Angestellten seines Hofes zurückkehrte, wofür er Sitze für £10 buchte.«<sup>65</sup>

Derweil wurde die Gaumont-Fassung eilends per Zug zu Vorstellungen in Bombay, Kalkutta und Lucknow gebracht. Es scheint, daß Kalkutta nach Delhi das zweitbeste Zuschauerergebnis brachte. Die alte Hauptstadt lag über eine Tagesreise entfernt von der neuen, und wenn man dem Korrespondenten von *The Bioscope* glaubt, wurde der Film in allen drei Filmeinrichtungen der Stadt innerhalb von zwei Tagen nach der Zeremonie in Delhi vorgeführt.<sup>66</sup> Ein Historiker behauptet, daß Kalkutta die Filme vom Neujahrstag erst sah, als Chatterjees Fassung im Grand National Theatre lief; am 5. Januar folgte die Version von Hiralal Sen im Minerva Theatre, und die von Ganguly hatte am 7. Januar Premiere.<sup>67</sup> Es wäre allerdings erstaunlich, wenn Kalkutta so lange hätte warten müssen; eine detaillierte Untersuchung zeitgenössischer Zeitungen mag die Antwort bringen. In mehreren indischen Quellen wird ebenfalls angedeutet, daß Hiralal Sens Film des *Durbar* »aus politischen Gründen verboten« wurde, obwohl man kaum begreifen kann, warum oder wie dies hätte geschehen sollen. Keine der eingesehenen zeitgenössischen Quellen unterstützt diese Behauptung.<sup>68</sup>

### *Der Wettlauf nach Europa*

Noch bevor die königliche Reise durch Indien zu Ende war, begann ein verzweifeltes Rennen, um die *Durbar*-Filme nach Europa zu bringen, besonders nach Großbritannien, dem wichtigsten Markt für dieses Thema. Wie bei jeder Neuigkeit: Je früher sie aufgeführt wird, desto erfolgversprechender ist sie; zudem würde es jedem Produzenten viel Prestige einbringen, der erste zu sein. Die meisten Produktionshäuser betrachteten das *Durbar*-Zeremoniell vom 12. Dezember als *das* Ereignis und die weitere königliche Tour eher als die Sahne auf dem Kuchen, die das Herausbringen des Films nicht verzögern sollte. So begann das Rennen bereits, während die Königskutsche nach dem *Durbar* noch aus der Arena rollte.

Gaumont war wohl die entschlossenste unter den Firmen. Bromhead bestimmte fünf Männer, die helfen sollten, die Filme aus Indien herauszubringen, darunter auch Raymond Gaumont. Das erste schnelle Schiff verließ am 16. Dezember Bombay. Zwei Tage nach dem Ausführen der Kopieraufträge aus Austral-Asien in Delhi eilten die Teams also mit dem Negativ und einigen Kopien nach Bombay. Der schnellste Weg nach Großbritannien bedeutete, in Europa vom Schiff in den Zug Richtung Ärmelkanal umzusteigen, was auch

alle taten. Die Gruppe trennte sich in Villeneuve St Georges bei Paris. Dort wartete ein schnelles Auto auf den jungen Gaumont, um ihn und die Negative zum Hauptsitz der Firma zu bringen, wo die Positive angefertigt werden sollten. Die anderen Angestellten von Gaumont fuhrten samt Kopien weiter mit dem Zug Richtung London. Herr West, der Generalmanager von Gaumont, erwartete sie bereits am Ärmelkanal:

In Calais kam ich selbst zum Zug. Ich hatte ein Turbinendampfbboot gemietet, und gerade fünf Minuten nach Ankunft des Zuges waren die Filme an Bord und wir nach Dover unterwegs. Dover erreichten wir um halb ein Uhr nachts und den Bahnhof St. Paul in London um viertel vor drei, über drei Stunden vor der Post.<sup>69</sup>

Das erste Kino, das den Gaumont-Film in England zeigte, war der Electric Palace (Marble Arch) am Samstag, den 30. Dezember um 10 Uhr 45. (Gaumont behauptete, der Film wäre bereits Freitag nachmittag in London vorführbar gewesen, hätte der Zug nach Calais nicht zwölf Stunden Verspätung gehabt.) In der Zwischenzeit war das Negativ in Paris geschwind kopiert und 62 Positive dem Freitagnacht-Zug nach London anvertraut worden. Frankreich lieferte weitere nach, und am Samstag wurden bereits Kopien hoch im Norden in Edinburgh und anderen Teilen Schottlands gezeigt. Sendungen gingen auch nach Amerika und Kanada ab. Insgesamt liefen an diesem Samstag in Großbritannien 280 Kopien. Bis Dienstag hatte Gaumont 260.000 Fuß an Positivmaterial in Längen von 500 bis 1.350 Fuß verkauft.<sup>70</sup>

Der Transport des Barker-Films nach England verlief kaum weniger dramatisch. Im Auto reisten die Negative von Delhi nach Bombay:

Dann schiffte sich der verantwortliche Kameramann [möglicherweise Yates] auf der »Arabia« der Peninsular & Oriental Schiffahrtslinie nach Port Said ein und kam gerade noch rechtzeitig an, um das Dampfschiff Osiris zu erreichen, wodurch er einige kostbare Stunden sparte. Einmal in einem kleinen italienischen Hafen gelandet, war das letzte Stück der Reise nach London unproblematisch. Bei seiner Ankunft mit dem Zug in Charing Cross holte ihn ein Motorwagen ab, bereit, ihn und seine kostbaren Negative zum Labor der Barker Motion Photography Company zu bringen. Es war Samstag morgen um sieben Uhr, als der Film im Topical House eintraf, doch um elf war er bereits in London und bald danach auch in den anderen Landesteilen.<sup>71</sup>

Bei dem kleinen italienischen Seehafen, auf den hingewiesen wird, handelt es sich wahrscheinlich um Brindisi. So wählten sowohl Pathés als auch Warwicks Männer diese Reiseroute. Um ihren Film schnellstmöglich auf die Leinwand zu bringen, so behauptete Warwick, hätten sie einen Spezialzug quer durch Europa bis zur französischen Küste gemietet und so am Samstag »kurz nach fünf Uhr morgens London erreicht«. Um 12 Uhr 30 habe man ihren Film im Eastern Grand Central auf der Commerical Road gezeigt (der Manager sei

»sehr zufrieden« gewesen), 15 Minuten später in einem Kino in Blackfriar und weitere 15 Minuten später im Tottenham Court Road Grand Central.<sup>72</sup>

Der junge Julien Doux brachte den Pathé-Film nach Europa und mühte sich so ab, daß er krank wurde. Später behauptete er fälschlicherweise, seine Rivalen um einen Tag geschlagen zu haben.<sup>73</sup> In Wirklichkeit traf der Film ungefähr um dieselbe Zeit ein wie die der Konkurrenz und wurde am Samstag kurz nach 11 Uhr in Londoner Sälen gezeigt. Pathé erwartete einen Ansturm von Aufträgen und verkündete, man werde den Film als Sondernummer der Wochenschau herausbringen – eine »*Durbar*-Sonderausgabe« in einer Spule. Auch Kineto verzichtete auf die normale Ausgabe vom 11. Januar 1912, um diese Woche exklusiv dem *Durbar*-Film zu widmen. (Wahrscheinlich ist der Film identisch mit dem der Charles Urban Trading Company, der um 2 Uhr nachts in London eintraf.)<sup>74</sup>

### *Die Präsentation des Durbar*

Vor dem Ersten Weltkrieg war das Königtum höchst populär. Die Familien der Monarchen aus aller Welt sah man ständig in den Aktualitäten. In Großbritannien erfreute sich die königliche Familie der größten Beliebtheit. Wenn sie sich auf eine Reise in die exotischen Teile des britischen Empires begab, galt dies natürlich als wichtigste Neuigkeit. So ist es denn kaum verwunderlich, daß die Kinobesitzer derart interessiert an *Durbar*-Filmen waren und daß sie, noch bevor die Filme im Land eingetroffen waren, auf eine große Auswahl zurückgreifen konnten.

Sowohl Warwick als auch Gaumont brachten Filme über die Vorbereitungen zum *Durbar* heraus.<sup>75</sup> Gaumonts erster Film kam schon am 2. Dezember nach England und die Firma zeigte in den GAUMONT GRAPHICS in diesem Monat wenigstens drei Aufnahmen, die Ereignisse vor dem *Durbar* wiedergaben: den offiziellen Einzug in Delhi, den König in Bombay und die Gurkhas im Camp. Diese Filme wurden mit großem Interesse aufgenommen: Man zeigte sie im Empire Theatre in London Mitte Dezember. Bei der Vorstellung in Bradford »war das Kino am Eröffnungsabend so überfüllt, daß es fast unangenehm war.«<sup>76</sup>

In der Zwischenzeit intensivierten Filmgesellschaften und Kinobesitzer ihre Werbung. Butcher gab zum Preis von sechs Pence an die Kinos, die ihren *Durbar*-Film abnahmen, »ein attraktives Werbediapositiv« und ein Farbposter ab, das im Vordergrund einen indischen Prinzen »in schönen Gewändern und mit dem Star of India-Orden« zeigte. Warwick brachte ebenfalls ein Farbplakat heraus, mit dem König und der Königin auf einem Podium, wie sie auf die breite Arena voller Inder schauen, die ihnen ihre Ehrerbietung darbringen. Als Souvenir konnte das britische Publikum *Durbar*-»Erinnerungsbuttons« in zehn verschiedenen Mustern erhalten; gleichartige Anstecker gab es auch in Indien.<sup>77</sup>

LICHTBILD-THEATER

**Gaumont**

lieferte bereits im Jahre

**= 1911 =**

**Die Kaiserkrönung  
in Delhi (Indien)**

**alle anderen**  
erst im Jahre

**= 1912 =**

**Giebt es einen besseren  
Beweis für die Bedeutung  
d. „Gaumont-Aktualitäten“  
für den Theaterbesitzer?**

**LÉON GAUMONT, Berlin SW. 48**

Als die Filme des *Durbar* eintrafen, wurden sie schnell in ganz Großbritannien vertrieben und in den größten wie den kleinsten Kinos des Landes gezeigt. In manchen Orten gab es einen Wettbewerb, welches Kino den Film als erstes zeigen würde. In East Ham gewann Bert Bigny vom Premier Electric Theatre, der den Film am Samstag um 16 Uhr zeigte, zwei Stunden vor dem rivalisierenden Picture Coliseum. Berichte aus Städten wie Gravesend und Chislehurst lassen ahnen, wie unglaublich gut diese *Durbar*-Filme beim lokalen Publikum ankamen; so erfolgreich waren sie, daß das Picturedrome in Torquay sogar freien Eintritt für ärmere ältere Menschen anbieten konnte.<sup>78</sup> Ein Kinobesitzer sagte über diese lebhaftere Nachfrage: »Ich erinnere mich nicht [...], daß ich jemals so viel Geld abweisen mußte. Ich hatte durchaus gedacht, daß unsere Filme viele Menschen anziehen würden, doch so etwas hätte ich nie erwartet. Ich hätte all unsere Sitze leicht ein halbes Dutzend Mal so oft füllen können.«<sup>79</sup>

Inwieweit das Publikum die Bedeutung des projizierten Ereignisses einzuschätzen wußte, kann man nur vermuten: In einem Kino, während gerade eine Straßenszene mit turbantragenden Indern lief, hörte man einen Jungen fragen: »Wer von denen da ist der *Durbar*?«<sup>80</sup>

Die Kinos, die den *Durbar*-Film aufführten, sahen sich mit einem Problem konfrontiert: Die Filme kamen Anfang Januar heraus, also in der lukrativsten Woche des Jahres. So verschwendete man eine Hauptattraktion in einer Zeit, in der die Zuschauer auf alle Fälle in die Kinos strömen würden. Auf dieses Problem verwies bereits früh einer der wichtigsten Kinobesitzer, R.T. Jupp. Er schlug sogar vor, durch Vereinbarungen unter den Filmfirmen die *Durbar*-Filme bis Mitte Januar zurückzuhalten; so »können wir die zweite Hälfte des Monats geschäftsmäßig der ersten angleichen«. <sup>81</sup>

Doch in der Realität ging das nicht, da die *Durbar*-Aufnahmen Aktualitäten waren, was sie zeitlich in ihrem Wert beschränkte. Ihr Transport aus Indien hatte bereits drei Wochen gedauert, so mußten sie so schnell wie möglich auf die Leinwand gebracht werden, um das noch vorhandene öffentliche Interesse auszunutzen. Anfang Januar im Kino, liefen die Filme oft nur eine Woche; danach verloren sie rasch an Wert. Am Uraufführungstag kosteten die Filmbilder rund drei Pence pro Fuß. Schon eine Woche später boten Kinodirektoren ihre Kopien mit Nachlaß zum Verkauf an, oft sogar zum halben Preis. Während des Monats fiel ihr Wert stetig und stand gegen Ende Januar auf weniger als einem halben Penny pro Einheit. Obwohl es auch später noch vereinzelte Vorführungen gab, waren die *Durbar*-Filme Anfang Februar in Großbritannien Schnee von gestern. <sup>82</sup> Die einzige Ausnahme war der Kinemacolor-Film vom *Durbar*, der, weil länger und in Farbe, als Langfilm-Attraktion angesehen wurde und nicht als Aktualität.

Filme vom *Durbar* wurden auch außerhalb Großbritanniens gezeigt. Das erste europäische Land, das sie zu sehen bekam, war Frankreich, wo der Gaumont-Film am 29. Dezember in Paris ankam und sofort ins Cinéma Théâtre Gaumont am Boulevard Poissonnière gebracht wurde. Die Uraufführung fand um 18 Uhr 15 (vier Stunden früher als die Filme anderer Firmen) statt. <sup>83</sup> Der Film erschien bald auch auf der Leinwand des riesigen Gaumont Palace sowie im Cinérama und zog auch jede Nacht Zuschauermassen in den Kinosaal der Grands Magazins Dufayel. (Die Gesellschaft Raleigh & Robert warb ebenfalls für eine Fassung, doch ist nicht klar, für welche.) Das französische Publikum wußte möglicherweise nicht genau, was ein *Durbar* ist – eine Fachzeitschrift nannte ihn »Delhy Durban« –, aber es strömte in die Kinos. Der Pariser Korrespondent des *Bioscope* notierte Mitte Januar, daß »die vergangenen sieben Tage sehr gut »die *Durbar*-Woche« genannt werden könnten [... und] die Kinos Rekorderinnahmen erzielten«. <sup>84</sup>

Auch andere Länder zeigten *Durbar*-Aufnahmen. In Deutschland warben Gaumont und Pathé für ihre Fassungen um den Jahreswechsel herum, <sup>85</sup> während Australien die Gaumont-Kopien standesgemäß zur selben Zeit wie London erhalten sollte. <sup>86</sup> Bromhead erinnerte sich mit Bewunderung, daß das erste, was er bei seiner Landung auf den Fiji-Inseln Anfang 1912 sah, ein Plakat des *Durbar*-Films seiner eigenen Firma war. <sup>87</sup> Auch in Manila sah man die Aufnahmen: Das Ideal Cinema taufte seine Fassung FROM RAGS TO SILK (Von

Lumpen zu Seide).<sup>88</sup> In Irland meinte ein Autor, ein solch imperialer Film könne nützliche Propaganda sein, da er das Volk an die Aufgaben des Weltreichs erinnere und ihm vielleicht helfe, andere Konflikte zu vergessen. In Dublin lief der *Durbar*-Film unter der Schirmherrschaft des *Lord Lieutenant* (des Stellvertreters des Königs) im teuren Rotunda.<sup>89</sup> Auch in der übrigen Welt hielt man die *Durbar*-Aufnahmen eher für ein besseres Publikum geeignet (wie es in jener Zeit üblich war für nicht-fiktionale Filme). Als die Gaumont- und Pathé-Fassungen im Alhambra Cinematograph in Singapur spielten, erschienen der Gouverneur und ein auf Besuch weilendes Mitglied des schwedischen Königshauses.<sup>90</sup>

Auch in den Vereinigten Staaten dachte man, der Film spreche »eine andere Gruppe Kunden an; die, welche bisher den Kinematographen kaum als eines Besuchs Wert erachtet haben.«<sup>91</sup> Aber die Amerikaner zeigten wenig Respekt. Ein *Durbar*-Film teilte sich eine Rolle mit einer Aktualität über einen Brand. Während die Gaumont-Aufnahmen eine begeisterte Kritik der *Moving Picture World* erhielten, beschrieb eine andere Fachzeitschrift offen die *Durbar*-Bilder als unklar und »enttäuschend«, ja sogar »verdorben«. Die Amerikaner erkannten als Hauptproblem die Kameraposition – festgelegt von den medienphobischen britischen Autoritäten –, die ganz einfach zu weit weg lag, um irgend etwas Interessantes zeigen zu können.<sup>92</sup>

### *Der Gaekwar-Zwischenfall*

In der Tat war es die Regel- und Protokollbesessenheit der britischen Autoritäten, die zur größten Streitfrage beim *Durbar* führte, einer Kontroverse, in der der Film eine bedeutende Rolle spielte: der sogenannte »*Gaekwar*-Zwischenfall«. Eine genauere Betrachtung der Filme scheint allerdings darauf hinzuweisen, daß die Episode wohl teilweise auf einem Mißverständnis beruhte.

Ein bedeutender Abschnitt des Zeremoniells bestand, wie bereits erwähnt, aus den Ehrbezeugungen der regierenden indischen Fürsten gegenüber dem *King Emperor* und der *Queen Empress*. Dieser Teil begann mit dem ranghöchsten der Prinzen, dem *Nizam* von Hyderabad, gefolgt vom *Gaekwar* von Baroda. Der korrekte Ablauf war, den »Ehrenpavillon« zu betreten, sich vor dem Monarchenpaar zu verbeugen und dann rückwärts wieder hinauszugehen. Der *Nizam* tat dies und, so sagte man wenigstens, auch alle anderen Herrscher – mit Ausnahme des *Gaekwar*.

Wie es scheint, war er nicht zur Probe erschienen und wußte nicht so recht, was er tun mußte. Er verbeugte sich kurz vor dem König und ging dann unsicher weg, indem er dem Monarchen den Rücken zukehrte. Doch nicht nur das; man behauptete auch, er habe einen Spazierstock auf lockere Weise gehalten und nicht alle Insignien getragen. Er entschuldigte sich später für das Durcheinander bei der Zeremonie, aber der Nationalstolz war verletzt und



Der *Gaekwar* von Baroda  
(um 1912).

erregte Artikel erschienen in der britischen Presse. Ein Autor der *Pall Mall Gazette* meinte, das Verhalten des *Gaekwar* sei eine Beleidigung der englischen Krone. Der Zwischenfall fand sogar in einem Theaterstück am Gaiety Theatre Erwähnung; Karikaturen im *Bystander* zeigen den *Gaekwar*, wie er alle Monarchen der Welt mit unerhörter Ungezwungenheit behandelt. Ein einsamer Abweichler, Keir Hardie, verglich das Verhalten des *Gaekwar* mit dem seiner Kollegen, »denen man beigebracht hat, vor dem Thron möglichst tief zu kriechen, wie alle, die sich in die Nähe eines solchen Dummheitssymbols begeben«. <sup>93</sup>

Die Beleidigung war um so schlimmer, als der *Gaekwar* verdächtigt wurde, seit einigen Jahren antibritischen Aufruhr in Baroda zu schüren; seine Reisen nach Amerika hatten ihn für demokratische Ideen eingenommen (sein Staat führte als erster Schulausbildung, Büchereien und sauberes Wasser in Indien ein).

Aber was genau hatte er falsch gemacht? Der Vorfall passierte so schnell, daß man ihn leicht übersehen konnte. Bald zirkulierten übertriebene Berichte. Einige Leute sagten, der *Gaekwar* habe im letzten Moment, bevor er sich zur Ehrbezeugung begab, seine Kleidung und Juwelen als absichtliche Beleidigung abgelegt bzw. König und Königin nicht beachtet und anschließend »sich umgedreht und gelacht, als er die Stufen herunterstieg«. <sup>94</sup>

Offensichtlich gab es aber einen Weg, genau zu *bestätigen*, was er getan hatte. *The Bioscope* schrieb: »Früher hätten wir uns nur auf die zweifelhafte Wahrheit der Zeitungsreporter stützen können; jetzt können wir mit eigenen Augen urteilen«. <sup>95</sup> Der Zwischenfall war in den Filmen von Barker, Gaumont, Kinemacolor und wahrscheinlich auch Warwick festgehalten worden. Der Korrespondent der *Times* ging zur Empire Music Hall (wo man die Barker-Fassung zeigte), um sich selbst zu überzeugen:

Es hätte kaum einen auffallenderen Gegensatz geben können als zwischen der zeremoniellen Begrüßung des *Nizam* von Hyderabad, voll Aufrichtigkeit und würdevoller Wichtigkeit, und der sichtlich gleichgültigen Haltung des *Gaekwar* von Baroda. In Weiß gekleidet und mit Spazierstock erscheint letzterer vor dem königlichen Thron, nachdem der *Nizam* sich dreimal verbeugt hat. Der *Gaekwar* verbeugt sich einmal in nachlässiger Weise, tritt einen oder zwei Schritte zurück, dreht dann dem König den Rücken zu und geht langsam weg. Der Vorfall konnte gestern abend im Empire so deutlich verfolgt werden, daß ein Sturm der Entrüstung das Verhalten des *Gaekwar* quittierte. <sup>96</sup>



Die Zeitschrift *The Cinema* deutete an, daß viele Menschen, die niemals zuvor ein Kino betreten hatten, kamen, um ganz einfach »den Kniefall des *Gaekwar*« zu sehen. Ein anderer Autor hielt es in einem Artikel mit der Überschrift »The Jingo, the Gaekwar and the Kinema« (der Chauvinist, der *Gaekwar* und der Kinematograph) für bedauerlich, daß der Zwischenfall auf der Leinwand wiederholt werde. In Indien war der Vorfall für die Briten besonders ärgerlich; daher entfernte man diese Szene für die angeordnete Vorführung des Barker-Films in Kalkutta. »Dies geschah, weil mehrere indische Prinzen der Vorstellung beiwohnten«, behauptete Raymond.<sup>97</sup>

Doch die Auseinandersetzung über den *Gaekwar* endete nicht hier. Das öffentliche Interesse daran war so stark, daß Zeitungen verzweifelt versuchten, Photos davon zu erhalten. Die umfassendste Berichterstattung erfolgte nicht durch die Photographen, sondern durch die verschiedenen Filmkameras, die sich in Sichtweite des *shamiana* befanden. Den Firmen Barker und Gaumont gehörte der Kamerastandpunkt, der das Geschehen anscheinend am deutlichsten einfing. Am 30. Dezember, dem Tag der Ankunft des Films in Großbritannien, vereinbarte Barker durch Vermittlung der Sporting and General Press Agency, daß Photogramme für eine Gebühr von 20 Pfund exklusiv beim *Daily Express* veröffentlicht würden. Doch in der Zwischenzeit ging ein Vertreter des *Daily Sketch* zu einem Londoner Kino (dem Cinema House), wo die Barker-Version lief, und erhielt Photogramme der Kopie zur eigenen Nutzung. So erschienen am Montag, den 1. Januar Barker-Aufnahmen des *Gaekwar*-Zwischenfalls in beiden Zeitungen: als Reihe von zehn Bildern auf der ersten Seite des *Express*, und in Form zweier Photogramme im Mittelblatt des *Sketch*. Bildunterschriften in beiden gaben an, die Aufnahmen demonstrierten, daß der *Gaekwar* sich nur sehr kurz verbeugte und sich dann umdrehte. (Photogramme veröffentlichten auch die *Illustrated London News* (6.1.1912) und *The Bystander* (10.1.1912), beide durch Verträge mit Barker.)<sup>98</sup>

Der *Express* war verstimmt, daß die sogenannte »Exklusivität« nicht exklusiv war und verweigerte die Zahlung an die Barker Motion Photography. Barkers Leute handelten schnell: Sie fuhren schnell zur Stationer's Hall (das britische Copyright-Büro) und ließen ihre Autorenrechte am Film eintragen, kauften dann zwei Exemplare des *Sketch*, in dem ihre Bilder erschienen waren. So besaßen sie nun ein »Verkaufsrecht an Publikationen nach Eintrag« und daher eine legale Handhabe, den *Sketch* wegen Verletzung des Copyrights zu verklagen. Der Fall kam im Juni 1912 vor Gericht.<sup>99</sup> Der Richter stellte sich auf Barkers Seite, doch betrachtete er den Verstoß nicht als entschädigungswürdig. Diese Entscheidung hatte wichtige Auswirkungen auf das britische Copyright. Colonel Bromhead drückte sich eine Generation später rückblickend so aus: »Von diesem Zeitpunkt an war das Filmcopyright so sicher wie jedes andere auch.« Er übertrieb ein wenig, da diese Rechte schon vor 1912 eingeführt worden waren, doch half dieser Fall sicherlich, die Lage zu klären.<sup>100</sup>

Trotz all der Aufregung scheint der *Gaekwar*-Zwischenfall auf einer fal-

schen Interpretation der Umstände zu beruhen, was folgende Fragen betraf: Welche der Personen im Film war der *Gaekwar*, und verhielt er sich unpassender als andere Fürsten? Die Identität des *Gaekwar* von Baroda im Film war derart zweifelhaft, daß bereits vor dem *Sketch*-Gerichtsfall eine der Rechtsparteien sogar um eine offizielle Identifizierung des *Gaekwar* durch das India Office ersuchte (der nicht stattgegeben wurde).<sup>101</sup> Während der Gerichtsverhandlung unterstellte der Rechtsvertreter des *Sketch*, daß es sich bei der Person aus Barkers Film nicht um den *Gaekwar* handelte. Das Argument scheint in diesem Prozeß befremdlich, da der *Sketch* die Photogramme in seinem Blatt als Bilder des *Gaekwar* selbst veröffentlicht hatte. Aber es bestanden im vorliegenden Fall wirkliche Zweifel. Um die Identität zu prüfen und zu beweisen, rief Barker den Kameramann Harry Raymond in den Zeugenstand. Raymond bezeugte, daß er die Filme (seines Kollegen Yates) mit der Ehrbezeugung des *Gaekwar* persönlich entwickelte habe, weshalb er sicher sei, daß der *Gaekwar* im Film zu sehen war.

Wie dem auch sei, dies kann nicht den Ausschlag geben, da eine sorgfältige Untersuchung der verschiedenen filmischen Fassungen zeigt, daß *zwei* der Prinzen fast identisch gekleidet waren und mal der eine, mal der andere als *Gaekwar* identifiziert wurde. Der eine trägt weiße Kleider und einen dunklen Turban – nennen wir ihn Prinz S. Der andere Prinz ist *rein* in Weiß gekleidet, Turban und Schärpe inbegriffen – wir bezeichnen ihn als Prinz W. In der Barker-Version sieht man beide nacheinander ihrer Huldigung Ausdruck geben (Prinz S verbeugt sich etwas tiefer); dann drehen beide den Monarchen den Rücken zu. W geht nach links weg, S nach rechts. Warwicks und Gaumonts Filme enthalten nur Prinz W. Gaumont führt Prinz W mit einem Zwischentitel ein: »Wie der *Gaekwar* von Baroda König George seine Reverenz erwies«. Der *Sketch*, der *Express* und die *Illustrated London News* reproduzierten jedoch Photogramme (der Barker-Fassung), die Prinz S zeigen und identifizierten *ihn* als den *Gaekwar*.

Wer ist nun der echte *Gaekwar* von Baroda? Ich halte es für wahrscheinlicher, daß Prinz S der *Gaekwar* ist; Prinz W ist vermutlich der Maharadscha von Mysore, doch ist dies nicht zu beweisen. Für unsere Argumentation hat es keine Bedeutung. Beide verhalten sich in gleicher Weise, sie drehen den britischen Herrschern den Rücken zu (und beide tragen Spazierstöcke). Hinzu kommt, daß (in der Gaumont-Fassung) zumindest noch ein weiterer Gast, die *Begum* von Bhopal, dem Thron während ihres Abgangs den Rücken zukehrt. Die Bilder der *Begum* werden eingeleitet mit den Worten »die einzige Frau, die dem Königspaar die Ehre erweist«. Ob der Umstand, daß sie eine Frau war, die *Begum* von der Befolgung der königlichen Etikette ausnahm, bleibt unklar. Doch zeigt der filmische Beweis das Gegenteil dessen, was einige zeitgenössische Kommentatoren behaupteten. Er demonstriert, daß nicht allein der *Gaekwar* sich außergewöhnlich verhielt, sondern auch andere.

Der *Manchester Guardian* reagierte bereits damals darauf. Noch in seinen

ersten Berichten von den Aufführungen im Empire und den Alhambra Music Halls schrieb er, es »gab laute Pfiffe im Publikum, als der *Gaekwar* dem Thron den Rücken zukehrte«. Am anderen Tag kam er jedoch zu dem Schluß, daß nicht viel Unterschied zu bemerken war zwischen der Ehrbezeugung des *Gaekwar* und der der ihm folgenden Prinzen und daß auch andere Prinzen Stöcke getragen hätten. Die Zeitung fuhr fort:

Es ist interessant, die Stille im Zuschauerraum festzuhalten, als der *Gaekwar* namentlich auf der Leinwand genannt wurde. Am Montag abend im Empire wurde das königliche Programm von einigen recht kräftigen Pfiffen begleitet, doch gestern Nachmittag im Coliseum erstarben die mißbilligenden Geräusche in dem Moment, als der *Gaekwar* sich den Majestäten näherte. Das zahlreich vertretene Publikum schien zu fühlen, daß dies nicht die von den Sonderkorrespondenten beschriebene Beleidigung war. Wie auch immer, am auffallendsten war, daß die Pfiffe sofort aufhörten.<sup>102</sup>

### Resümee

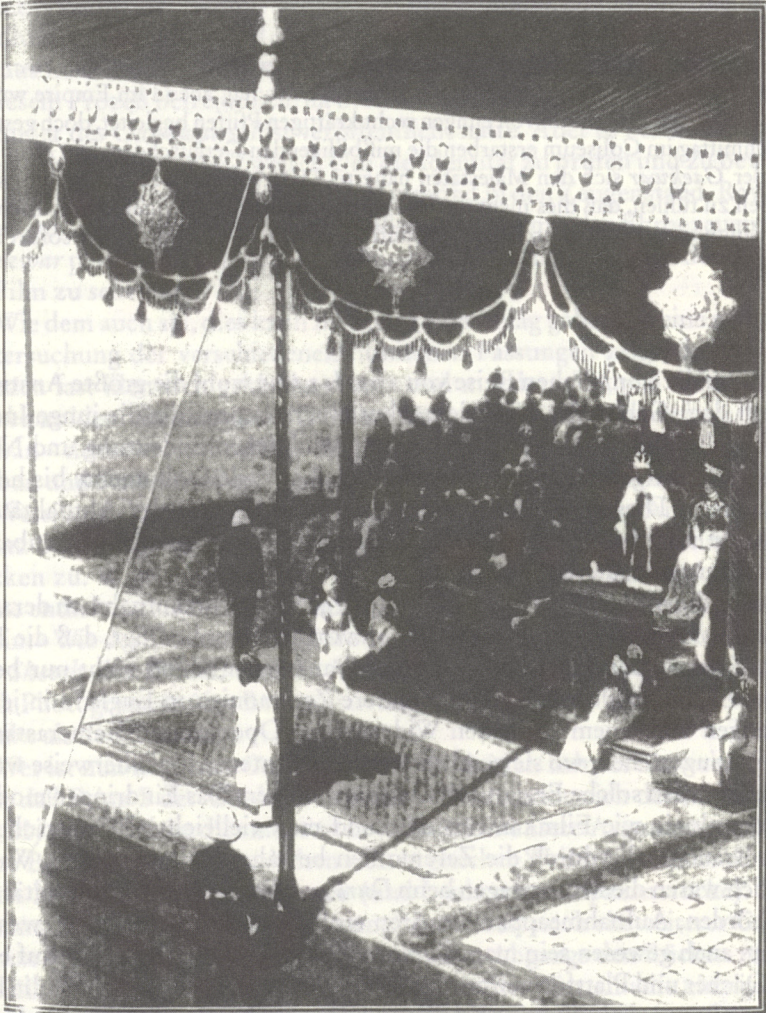
Das Filmen der königlichen Reise von 1911/12 war wohl die größte Anstrengung auf dem Gebiet der Nachrichtenberichterstattung, die die junge Industrie bis dahin unternommen hatte. Der unglaublichen Bedeutung und Neuartigkeit der Aufgabe ist es zu verdanken, daß so viele Dokumente bis heute überdauerten. Dies ermöglicht es uns, mehrere Aspekte der Aktualitätenproduktion innerhalb des durch das Ereignis gesetzten, gut überschaubaren Rahmens zu untersuchen.

Erstens die offizielle britische Haltung gegenüber Filmaufnahmen derartiger Ereignisse: Warum wollten die Verantwortlichen unbedingt, daß die Kameramänner während des *Durbar* unsichtbar blieben? Und nicht nur beim *Durbar*: Amtliche Dokumente über andere Zeremonien in England in jener Zeit zeugen von einem ähnlichen Widerwillen, Operateuren Kamerastandpunkte zuzugestehen, wo sie gesehen werden konnten. Möglicherweise wollten die Behörden solche Ereignisse *traditionell* halten: Das Eindringen moderner Technologie wie Filmkameras empfand man vielleicht als Schwächung uralter Bräuche, die durch die Zeremonien bewahrt bleiben sollten. Wahrscheinlich waren die Motorwagen beim *Durbar*-Umzug genug Modernität für die Behörden, Aufnahmeapparate wären einfach *zuviel des Guten* gewesen. Wie dem auch gewesen sein mag, die Entscheidung, die Kameraleute auf entfernte Dächer und Plattformen zu verbannen, hatte Konsequenzen für die Filme selbst. Bevor man effektive Telelinsen benutzen konnte, lieferten Aufnahmen aus entfernten Positionen Totalen, in denen von den Menschen wenig zu sehen war (wie der oben zitierte amerikanische Beobachter notierte). Man mag argwöhnen, daß dies vielleicht von einigen offiziellen Vertretern so gewünscht wurde, um so die geheimnisvolle Aura, die König und Königin als Hauptfiguren dieses Zeremoniells umgab, zu schützen. Die Kameras nahmen das Ge-



# The Gaekwar's Lapse

FROM LOYALTY OR MERELY FROM MANNERS?



The Bystander, January 10, 1912.



*Barker's Motion Photographs, Ltd., per*

*Spirit and General*

## TURNING HIS BACK ON THE KING!

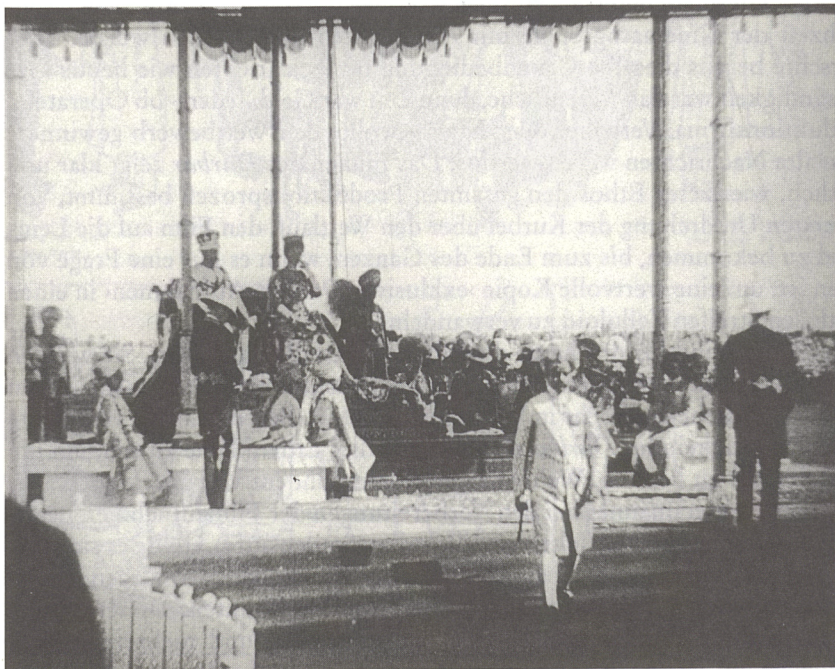
This photograph shows the Gaekwar of Baroda at the Durbar perpetrating the act of discourtesy for which he had afterwards humbly to apologise. It will be noticed that instead of retiring backwards he is actually turning his back on the throne! It is questioned whether the act was one of intentional disrespect to the Emperor, with political motive, or a mere *gancharia*.





# HOW THE CAEKWAR OF BARODA PAID HOMAGE TO KING GEORGE.

Gaumont



schehen für die Zuschauer daheim auf: Der Operateur repräsentierte gewissermaßen das Publikum, folglich sollten sie nicht näher an die Monarchen herangelassen werden als normale Zuschauer. So wurden die ferngelegenen Kamerastandpunkte möglicherweise in der Absicht ausgewählt, den respektvollen *menschlichen* Abstand durch eine respektvolle *photographische* Distanz zwischen dem gemeinen Volk und den gekrönten Häuptern wiederzugeben.

Ob die Angehörigen des Königshauses dies selbst so wollten, ist eine interessante Frage: Das Image der königlichen Familie sollte in dieser Periode eine Art Wandel durchmachen, besonders durch Königin Mary, die versuchte, ein ›humaneres‹ Bild zu schaffen. Ab 1913 gibt es mehrere filmische Hinweise darauf, daß die offizielle Ablehnung gegenüber den Kameras abnahm; Aufnahmeapparate durften nun etwas näher heran als vorher. Doch gerade diese Zeit muß weiter untersucht werden, vor allem durch eine intensivere Auseinandersetzung mit den damals entstandenen Filmaufnahmen.<sup>103</sup>

Doch werfen die Aufnahmen des *Durbar* weitere bedeutende Punkte auf, u.a. die Frage nach dem Copyright und nach der Zuverlässigkeit von Bildern als Beweismaterial beim *Gaekwar*-Zwischenfall. Die Filmbilder des *Durbar* werfen neues Licht auf die technischen Möglichkeiten jener Zeit: So erfahren wir z.B., daß man damals in den Tropen durchaus Negative entwickeln, den Film montieren und dann in großer Anzahl Kopien ziehen konnte. Eine beeindruckende Leistung für 1911.

Doch vor allem liefert das Filmen des *Durbar* eine Fallstudie, wie in der Frühzeit der Kinematographie mit Aktualitäten umgegangen wurde. 1911 herrschte bereits dieselbe Grundbedingung für Nachrichten wie heute: Geschwindigkeit war das Wesentliche, denn Zeit war Geld. Jeder – ob Operateur, Produktionsfirma, Verleiher oder Kino – wollte den Wettbewerb gewinnen, denn alte Nachrichten waren wertlos. Das Filmen des *Durbar* zeigt klar und deutlich, wie dieses Ethos den gesamten Produktionsprozeß bestimmt, von der ersten Umdrehung der Kurbel über den Wettlauf, den Film auf die Leinwand zu bekommen, bis zum Ende des Ganzen, wenn es nur eine Frage von Tagen ist, um eine wertvolle Kopie ›exklusiver *Durbar*-Aufnahmen‹ in einen wertlosen Streifen Zelluloid zu verwandeln.

Natürlich sind für uns heute die Filme keinesfalls ohne Wert. Sie wurden zu einzigartigen Dokumenten unserer Geschichte, einer kolonialistischen Epoche, die mehr und mehr in Vergessenheit gerät. Bereits damals veranlaßte die Einzigartigkeit des *Durbar* einige dazu, alles Erdenkliche zu tun, um ihn auf Zelluloid zu bannen. Während der Korrespondent von Blackwood verschiedene Kameramänner bei den Vorbereitungen der Filmaufnahmen beobachtete (»Operateure wickelten geschickt ihre Spulen auf«), stellte er sich vor, daß in der Zukunft große Ereignisse indischer Geschichte »von irgendeinem zeitgenössischen Negativ«<sup>104</sup> reproduziert werden könnten. Dieser Einfall wurde von den Filmfachzeitschriften aufgenommen und mehrere Artikel erschienen mit Titeln wie »Der unzerstörbare Film« und »Gesucht – ein Film-



# When the Gaekwar Visits Europe!

UNEASY EXPERIENCES ANTICIPATED FOR HEADS THAT WEAR THE CROWN



AT HOME WITH ALFONSO



A SURPRISE FOR PRESIDENT FALLIERES



A EMBLEEM WITH FREDERICK VIII OF DENMARK



EMBRACING UP THE SULTAN



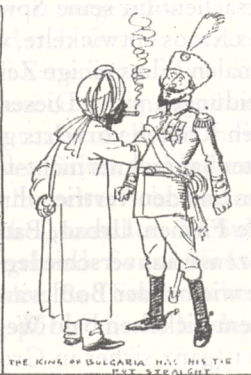
G.M.



AN EARLY VISIT TO THE KING OF GREECE



SUPPER WITH THE CZAR



THE KING OF BULGARIA HAS HIS TIE EATEN STEALING



VICTOR EMMANUEL III IS DISMISSED

museum«, wodurch zum Ausdruck gebracht wurde, man solle die Filme der königlichen Reise in einem staatlichen Depot »zum Nutzen der Nachwelt« aufbewahren.<sup>105</sup> Vielleicht war dies eine der interessanteren Folgen der *Durbar*-Aufnahmen – die flüchtige Idee zur Errichtung eines nationalen Filmarchivs ins kollektive offizielle Bewußtsein (falls so etwas existiert) einzubringen, um die nationale Geschichte in Art visueller Dossiers zu erhalten.

Viel von dieser visuellen Geschichte – einschließlich der *Durbar*-Filme – ist heute gesichert; bewahrt für die Zukunft vor allem durch die Anstrengungen des National Film and Television Archive. Bei einigen der frühen Filmzeitschriften, die so viel zu unserer Kenntnis dieser Pionierzeit beitragen, ist dies leider nicht der Fall. Es wäre dringend geboten, diese Filmblätter ebenfalls zu konservieren, wenn die Studien zur Frühzeit des Kinos fortgesetzt werden sollten. Durch die Benutzung derartiger Quellen – archivierte Filme und Dokumente – lernen wir mehr und mehr über die Pionierzeit des Kinos und finden einen bemerkenswert hohen Entwicklungsgrad in den Bestrebungen und Leistungen dieser frühen nicht-fiktionalen Filmemacher.

In der Regel handeln Filmhistoriker den *non-fiction*-Teil dieser Periode in wenigen Zeilen ab und legen die meisten der bedeutenden Entwicklungen im Bereich des dokumentarischen Films in die Periode nach dem Ersten Weltkrieg (man könnte dies »das Nanook-Syndrom« nennen). Doch vor einiger Zeit entdeckte man die Vitalität der Frühzeit wieder und bemerkte stilistische Zusammenhänge zwischen dem frühen nicht-fiktionalen Kino und seiner späteren Entwicklung. Betrachtet man einen dokumentarischen Film vom Beginn des Jahrhunderts, sieht er nicht viel anders aus als einer aus den späten zehner Jahren, ganz im Gegensatz zum fiktionalen Film, wo große Unterschiede zwischen dem frühen Kino und späteren konventionellen Hollywood-Formen auffallen.<sup>106</sup>

Doch handelt es sich bei dieser scheinbar unveränderten Beständigkeit im Bereich des Nicht-Fiktionalen um eine Illusion, die sich auf Filme stützt, die erst nach einer Periode extrem schneller Entwicklung entstanden. Es wird immer deutlich, daß der Tatsachenfilm seine Sprache und seine Techniken schon in den ersten Jahren des Kinos entwickelte, während die entscheidende Evolutionsperiode des fiktionalen Films einige Zeit später stattfand (obwohl es eindeutig auch Überschneidungen gibt). Dieser rapide Entwicklungsprozess wurde von ökonomischen Kräften vorwärts getrieben, denn die meisten Filme waren während des ersten Jahrzehnts nicht-fiktional. So mußten Filmemacher das Filmen, Montieren und den Vertrieb ihrer Produkte lernen. Einige Gesellschaften, besonders die Firmen Urban, Pathé und Gaumont, stellten fest, daß das Publikum nach Szenen aus verschiedenen Teilen der Welt verlangte und nach Nachrichten, die wie bei der Boulevardpresse in mundgerechten Stücken serviert wurden. Sie entwickelten bald Wege, derartige Filme effektiver zu gestalten, und um 1911 (ganz sicher in Großbritannien) brachte man das nicht-fiktionale Genre mit Tüchtigkeit und sogar einigem Einfallsreich-



tum auf den Markt und auf die Leinwand. Betrachtet man die Durchführung der *Durbar*-Aufnahmen bei den einzelnen Firmen, so beeindruckt das Selbstbewußtsein und die beträchtliche Kompetenz beim Filmen, bei der *Post-Production*, dem Marketing und dem Vertrieb. Viele andere dokumentarische Projekte der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg weisen ähnliches Selbstvertrauen auf. Man suchte nicht länger nach einer Ausdrucksform, sondern wertete die getesteten und erprobten Verfahren aus; es war eine Zeit des stetigen Fortschritts. In nur fünfzehn Jahren hatten diese Pioniere viele, wenn nicht die meisten Grundregeln entwickelt, die den Tatsachenfilm die nächsten fünfzig Jahre bestimmen sollten.

*Postskriptum, November 1996:*

Das alte Ambassador-Taxi schaukelte den ganzen Weg vom Bahnhof im alten Delhi bis Kingsway Camp. Ich war gekommen, um zu sehen, was von der Stätte des *Delhi Durbar* noch übrig geblieben war. Schließlich fanden wir den Platz: ein breites, offenes Terrain, ein Teil davon mit Zelten der indischen Armee bedeckt und eine hohe Steinsäule im Zentrum. Der Taxichauffeur schien vollkommen verblüfft von der Fahrt in diese verlassene, öde Landschaft, doch wartete er geduldig, als ich ausstieg und mit meiner Kamera herumlief. Eine Tafel auf der Säule informierte die Besucher, daß es sich tatsächlich um den Platz des *Durbar* von 1911 handelte, als die Prinzen und Bewohner von Indien »ihre gehorsame Huldigung und Treue« gegenüber der britischen Krone erwiesen. An der Nordseite der Säule konnte man immer noch den flachen Erdaufwurf sehen, auf dem so viele Inder einst saßen und dem Geschehen vor 85 Jahren zusahen. Südlich der Säule standen einige recht zerfallene Statuen britischer Größen, darunter George V., nach der Unabhängigkeit zerstört und hier wieder zusammengesetzt. Eine windschiefe Ziegelsteinmauer hinter den Statuen schien anzuzeigen, wo die Besucheranlage sich befunden hatte, und auf der *shamiana* steht heutzutage ein Schuppen aus Ziegelsteinen mit einem Wäschetrockenplatz an der Seite. Ein Schild mit der Aufschrift *Coronation Park* ist umgefallen. Ich ging zurück zum Taxi und wir fuhren weg. Bei der Fahrt durch die Slums und die Auspuffschwaden dicker Autos des modernen Delhi hatte ich sehr viel Zeit zum Nachdenken. Wenig Menschen würden heute dem Untergang der britischen Herrschaft nachtrauern, doch der Verlust eines traditionelleren Indien verursacht einige Betrüb- nis. 1911 kamen Tausende von Briten und Indern in einem alten Delhi zusammen, das noch nicht von Umweltverschmutzung und Landflucht verwüstet war, in dem unterschiedliche Menschen des Subkontinents sich versammelt hatten. Als ich in die untergehende Sonne blickte, die gerade noch durch den gelbbraunen Himmel über dem Red Fort zu sehen war, konnte ich immer noch etwas von der Faszination spüren, die sie hierher gelockt hatte.<sup>107</sup>

(Aus dem Englischen von Sabine Lenk)

## Erhaltene Durbar-Filme

### HISTORIC MEETING SITES

(Hersteller unbekannt)

NFTVA (284 Fuß)

Zeigt mit dem Zug ankommende Personen, Straßenszenen, das Lager des *Nizam* von Hyderabad, Straßenmusikanten, die Statue des Generals Nicholson und Orte des Aufstands.

### KING GEORGE THE FIFTH'S DURBAR

(HELD TO PROCLAIM HIM EMPEROR OF INDIA) (Warwick Trading Co.)

NFTVA N467 (462 Fuß) (ebenfalls in der Will Day-Sammlung vorhanden)

Zeigt den König und die Königin beim Ankommen und bei der Abfahrt, das Geschehen in der Arena und Aufnahmen von Delhis Straßen. (Im Film erscheint eine Filmcrew im Bild, vermutlich von Gaumont.)

### DE DURBAR FEESTEN (Edison)

NFM D2674 (Nederlands Filmmuseum, Amsterdam) (127 Meter)

Zeigt militärische Aufmärsche und die Menge, den Maharadscha von Kaschmir auf seinem Gelände und den Maharadscha von Pitala.

Das Copyright der Edison-Fassung wurde am 23.3.1912 bei der Library of Congress angemeldet unter dem Titel INCIDENTS OF THE DURBAR, DELHI, INDIA; Szenen 1 bis 4, Nr. J167590-93. Es ist nicht deutlich, ob davon Filmmaterial überdauert hat.

DELHI DURBAR (oder GAUMONT - DELHI DURBAR oder A CINEMATOGRAFICAL RECORD OF THE MAGNIFICENT AND HISTORICAL CEREMONIES OF DECEMBER 12TH, 1911) (Gaumont)

NFTVA (948 Fuß)

Zeigt die Ereignisse in der Arena etwas genauer wie auch die Parade am 11., das Gartenfest am 13. und die Truppenschau am 14.12. Der originale Gaumont-Film wurde in drei Längen herausgebracht: 500, 700 und 1.000 Fuß; zusätzlich wurden Szenen von der Einweihung der König Edward-Gedenktafel, der Präsentation der Flaggen und der Kirchenparade hinzugefügt.

THE KING'S RETURN FROM THE DURBAR (Gaumont, 1912)

NFTVA (Länge nicht mitgeteilt)

ARRIVAL OF MAH. H.R.H. JIND (Hersteller unbekannt)

NFTVA (53 Fuß)

Eine Einstellung eines Bahnhofs (wahrscheinlich Delhi), auf dem eine Gruppe Menschen den Maharadscha begrüßt.

SWORD DANCE PERFORMED BEFORE THE KING AND THE QUEEN OF INDIA (1911)

NFTVA (Länge nicht mitgeteilt)

Außer den genannten Filmen existiert eine *Durbar*-Filmkopie im EMI/Pathé Filmarchiv; es handelt sich wohl um den Pathé-Film. Eine Sektion der GAUMONT GRAPHIC mit dem Titel DELHI DURBAR REHEARSAL (120 Fuß; Einstellungsliste Nr. 587) bewahrt das Reuters-Filmarchiv (ex Visnews). AN INDIAN DURBAR, ein Burton Holmes-Film von 1927 (Library of Congress) enthält Material eines früheren Films, vermutlich vom *Durbar* von 1911. *Durbar*-Aufnahmen wurden ebenfalls verwendet für THE PEOPLE'S CENTURY (BBC, 1996), 1. Folge.

## Verschollene Filme anderer Hersteller

FABULOUS INDIA (Milano, 294 Fuß, Premiere am 7.7.1912) bestand hauptsächlich aus Aufnahmen des *Durbar*-Umzugs und geschmückter Elefanten (vgl. *The Bioscope*, 27.6.1912, S. XXIII).

VIEWS IN CALCUTTA, INDIA (1.000 Fuß, Premiere am 4.1.1913): Er zeigte Einstellungen von George V. und Queen Mary bei ihrer Ankunft in Calcutta sowie Ausschnitte des Festzugs in Calcutta mit Elefanten (vgl. *The Bioscope*, 26.12.1911, S. XIII).

## Anmerkungen

1 Stephen Bottomore, »An Amazing Quarter Mile of Moving Gold, Gems and Genealogy. Die Filmaufnahmen des *Delhi Durbar* von 1902/03«, *KINtop* 4 (1995), S. 75-97.

2 *The Bioscope (Bios)*, 16.11.1911, S. 487.

3 *The Historical Record of the Imperial Visit to India, 1911*, London 1914, S. 176f. Nicht jeder stimmte dem zu. Keir Hardie beschrieb den *Durbar* im *Punch* (3.5.1911, S. 315) als »einen glorifizierten Zirkus«.

4 Vgl. das Vorwort von Jean Antoine Dubois, *Hindu Manners, Customs and Ceremonies*, Clarendon, Oxford 1897 (französische Originalausgabe von 1815).

5 Lytton zitiert nach *Modern Asian Studies*, Band 24/3, 1990, S. 533 sowie S. 576f.

6 Joanne Waghorne schreibt, daß hohe britische Beamte von der indischen Fürstentradition, den Ahnentafeln und den traditionellen Krönungsinsignien fasziniert waren. Sie unterstreicht die fast obsessive Detailbehandlung bei der britischen Durchführung von *Durbars* und anderen zeremoniellen Anlässen (vgl. Joanne Punzo Waghorne, *The Raja's Magic Clothes: Revisioning Kingship and Divinity in England's India*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1994, S. 33-36 und S. 83). Zeremonien wurden bis in alle Einzelheiten geregelt, und es gab seitenlange, gedruckte Programmhefte, die aufführten, was wann passieren sollte, und wer sich in welcher Gruppe des Zuges zu befinden hatte.

7 India Office Library and Records (IOL), Z/P&S/10/178, Unterakte 7: »Press Representatives«.

8 University of London MS 817/3: A.C. Bromhead Russian Diaries, 1916/17 (Typoskript, 1972 erstellt von John Bromhead), Eintragung vom 16.11.1916.

9 Vgl. die Erinnerungen von Lord Hardinge, *My Indian Years, 1910-1916*, John Murray, London 1984.

10 J. A. Spender, *The Indian Scene*, Methuen, London 1912, S. 32ff; R.N.Dutt, *History of the Royal Visit to India*, Manomohan Library, Kalkutta 1912, S. 102; Antonio Maria de Cunha, *A India Antiga e Moderna e o »Darbar« de Coroação de 1911*, Nova Goa 1935.

11 IOL, L/P&S/10/274: Karachi Report, S. 59, Badshahi Mela Report, S. 36.

12 Vgl. den Brief von A. D. Hickley vom Januar 1912 (S. 16), Cambridge South Asian Archive, Studd Papers.

13 Vgl. auch *A Durbar Bride* von Mrs. Charlotte Cameron, die für *Lady's Pictorial* an den Feierlichkeiten teilgenommen hatte. *Norah on the Durbar* von Douglas Bennett war angeblich von einer Hündin namens Norah für all ihre Hundefreunde geschrieben worden, während die Erzählung von Saki *The Recessional* von den Versuchen handelt, ein Gedicht über den *Durbar* zu schreiben.

14 George Percy Jacomb-Hood (1857-1929) war als Künstler auch für *The Graphic* tätig. Vgl. hierzu sein Buch *With Brush*

and Pencil, John Murray, London 1925. Zu Brooks vgl. »Photography on the King's Tour«, *Journal of the Photographic Society of India*, Januar 1912, und *The King Emperor and his Dominions*, Burroughs Wellcome and Co, London 1911, S. 306f.

15 *The Historical Record of the Imperial Visit to India, 1911*, London 1914, S. 111 und S. 300f.

16 Cambridge University, Crewe Papers, I/1, Dossier 5: »Facilities for the Press at Delhi«.

17 *Coronation Durbar, 1911, being a reprint of articles and telegrams previously published in the Pioneer*, Pioneer Press, Allahabad 1912, S. 210.

18 Illustrations Department, Central News Ltd. to the Coronation Durbar Committee, mit der Bitte um Informationen über getroffene Vorkehrungen, IOL: Z/S&P/10/178, Unterakte 7: »Press Representatives«.

19 Cambridge University, Hardinge Papers, 107, *Letters and Telegrams re Coronation Durbar, 1911*, Band 2, S. 303. Hewett (1854-1941) war auch *Lieutenant-Governor* der Vereinigten Provinzen von Agra und Oudh.

20 Vgl. *The Times*, 20.9.1911, S. 3d.

21 *The Kinematograph and Lantern Weekly (KLW)*, 16.11.1911, S. 69.

22 *KLW*, 24.8.1911, S. 888.

23 Vgl. Stroller in *KLW*, 23.11.1911, S. 137.

24 Der wieder herausgebrachte Film war 240 Fuß lang und für zweieinhalb Pence pro Fuß erhältlich; Ende des Monats hatte er eine Länge von 320 Fuß und kostete drei Pence pro Einheit (vgl. *KLW*, 2.11.1914, S. 1514; *KLW*, 30.11.1911, S. VII; *The Picture Theatre News*, 6.12.1911, S. 18). In Deutschland lief der Film 1903 unter dem Titel *DELHI DURBAR, KRÖNUNGSFEIER IN INDIEN* und war 150 Fuß lang (vgl. Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München 1991, Nr. 2542).

25 *KLW*, 12.10.1911, S. XXIII; »The Kinematograph at the Durbar«, *KLW*, 4. 1. 1911, S. 493f; *KLW*, 2.11.1911, S. 1514. Warwick kündigte an, ihr *Durbar*-Film werde

in zwei Längen angeboten: 500 oder 1.000 Fuß, zu zweieinhalb Pence pro Fuß; *Bios*, 7.12.1911, S. 686. Die Informationen zu Walker und Skitterell (1949 gestorben) erhielt ich von Dr. Nicholas Hiley.

26 *KLW*, 2.11.1911, S. 1501; *KLW*, 19. 10. 1911, S. 1373; *Picture Theatre News (PTN)*, 25.10.1911, S. 3.

27 *Bios*, 2.11.1911, S. 333; *The Royal Magazine*, Band 28, Mai 1912, S. 42; »Sous les drapeaux«, *Pathé-Journal Hebdomadaire*, 1.11.1912, S. 2.

28 *KLW*, 16.11.1911, S. 70; *KLW*, 9. 11. 1911, S. 4.

29 *KLW*, 16.11.1911, S. 100; *KLW*, 2. 11. 1911, S. 1492; *Bios*, 12.10.1911, S. 71; *Bios*, 16.11.1911, S. 487.

30 Viele der genannten Informationen stammen aus Prokhat Mukherjee, *Hiralal Sen: India's First Film-Maker*, Cine Central, Kalkutta, o.J., S. 49-54. Diese Quelle wird selten zitiert, doch trotz ihres überschwenglichen Tons handelt es sich hier um eine der Schlüsselarbeiten über frühes indisches Kino. Sie enthält mehrere wertvolle Hinweise auf Presseberichte über Filme und Filmherstellung. Ich danke Brigitte Schulze für diesen Hinweis. Vgl. auch Paul Willemen/Ashish Rajadhyaksha, *Encyclopaedia of Indian Cinema*, British Film Institute, London [1993], das den Titel des Films von Bourne und Shepherd mit *THEIR IMPERIAL MAJESTIES IN DELHI* angibt.

31 *KLW*, 3.8.1911, S. XII; vgl. auch *Bios*, 9.11.1911, S. 403.

32 *KLW*, 26.10.1911, S. XX.

33 Diese Information erhielt ich am 10.10.1996 von seinem Sohn, John Bromhead. A.C. Bromhead heiratete am 29.9.1906 (vgl. *The Optical Lantern and Kinematograph Journal*, Oktober 1906, S. 221).

34 Bromhead traf wahrscheinlich am 28.10. ein (vgl. *KLW*, 26.10.1911, S. XX).

35 *The Picture Theatre News (PTN)*, 3.1.1912, S. 6; Colonel Bromhead, *Proceedings of the BKS*, Nr. 21, 1933, S. 18f.

36 *PTN*, 15.11.1912, S. 6; das Photo befindet sich in der Hulton-Getty-Sammlung

(einer privaten Fotosammlung) unter dem Stichwort ›Durbar 1911‹.

37 Zu Yates vgl. den Nachruf in *Bios*, 25.12.1924, S. 14.

38 *KLW*, 28.12.1911, S. 437.

39 *Bios*, 4.7.1912, S. 59; *KLW*, 4.7.1912, S. 687; *PTN*, 24.1.1912, S. 7; *Bios*, 4.1.1912, S. 491.

40 Vgl. die gute Zusammenfassung der Ereignisse in »The Coronation Durbar of 1911. Some Implications«, in R.R. Frykenberg, *Delhi Through the Ages*, O.U.P., Delhi 1986.

41 Cambridge University, Hardinge Papers 109, *Letters and Telegrams re Coronation Durbar*, 1911, Band 4, S. 1057 und S. 1086.

42 »The Trials and Troubles of the Topical Taker«, *Bios*, 12.12.1912, S. 806. Dieser Autor erwähnte den ›Amtsschimmel‹ im Verhältnis der Filmleute zu den *Durbar*-Verantwortlichen.

43 Vgl. Kenneth Gordon in *Cine Technician*, März 1955, S. 36. Gordon schrieb auch, daß trotz alledem an einigen Stellen »besondere Gerüste für Kameramänner errichtet waren«.

44 Operateure sind ebenfalls auf mehreren Photos der königlichen Reise abgebildet, z.B. ein Mann der Dach-Crew, ganz in Weiß gekleidet, taucht in einer Panoramaaufnahme der Arena auf (vgl. IOL, MSS.Eur.D. 995/2: S. 3). In der dritten Einstellung des Pathé-Films scheint ein Kameramann (möglicherweise von Gaumont) am Ende des Daches seiner Tätigkeit nachzugehen.

45 *Bios*, 27.6.1912, S. 963. Vgl. auch Public Record Office, Copy 3/199, S. 199.

46 In einem späteren Artikel werde ich die Kinemacolor-Aufnahmen des *Dehli Durbar* ausführlich behandeln.

47 Vgl. *Bios*, 4.1.1912, S. 11; die drei zentralen Abbildungen wurden leider in verkehrter Reihenfolge reproduziert. Urban ließ beim *Durbar* sicher noch andere Aufnahmeapparate für Kinemacolor arbeiten, wahrscheinlich auch auf dem Gaumont-Gerüst in Position 3.

48 National Army Museum (NAM)

6510-219, McCleverty Album, S. 20; es könnte sich auch um einen Kinemacolor-Operateur handeln. Auf Seite 22 kann man gute sechs Teams – sowohl Kameramänner wie auch Photographen – auf dem Dach der Zuschauerplätze sehen.

49 IOL MSS. Eur.D. 995/2, Nr. 9660334. Auf demselben Photo ist eine weißgekleidete Crew auf dem Dach der Zuschauertribüne zu sehen.

50 *KLW*, 13.4.1911, S. 1563.

51 *Bios*, 9.11.1911, S. 440.

52 So schreibt Kenneth Gordon den Namen in *Cine-Technician*, März-April 1951, S. 48.

53 British Film Institute (BFI), Anthony Slide Collection: ›Yesterday's Witness‹ transcripts, S. 11/1; *KLW*, 7.12.1911, S. XXVIII. Laut Nicholas Hiley handelt es sich um eine Kopiermaschine mit gekrümmter Filmführungsschiene.

54 *Bios*, 9.11.1911, S. 440.

55 *KLW*, 9.11.1911, S. XXII.

56 *KLW*, 4.1.1912, S. 493; Slide, *Memoirs of Alice Guy Blaché*, Scarecrow, Metuchen (N.J.), London 1986, S. 38.

57 BFI, Anthony Slide Collection: ›Yesterday's Witness‹ transcripts, 13/7.

58 *Cine-Technician*, März-April 1951, S. 47. Andere Quellen sagen, daß es 40 bis 50 Kopieraufträge für den Film in Indien gegeben habe. Vgl. z.B. *PTN*, 3.1.1912, S. 6.

59 *KLW*, 25.1.1912, S. 665; *PTN*, 3.1.1912, S. 6.

60 *KLW*, 11.1.1912, S. 554; *Bios*, 11.1.1912, S. 73; diese Quellen sprechen irrtümlicherweise vom Freitag, den 5. Januar. Die Filme wurden im Januar ebenfalls in einem öffentlichen Theater gezeigt, daher vielleicht die Verwechslung.

61 *Amritabazar Patrika*, zit. nach Mukherjee (Anm. 30). Mukherjee bemüht sich nachzuweisen, daß der gezeigte Film von Hiralal Sen stammt, da während der Vorstellung auch Filme des Ereignisses (z.B. von Bombay) liefen, die Madans vorhergehende Shows *nicht* enthalten hatten. Er kennt die Arbeiten von Yates und Raymond nicht, die *tatsächlich* in Bombay gefilmt hatten.

62 Churchill College, Godfrey-Faussett Papers, 1/64.

63 Cambridge University Library, Harding Kent Papers V, S. 3.

64 NAM, Ricketts Papers, 7908-5.

65 *Bios*, 7.8.1913, S. 409; *KLW*, 11.1.1912, S. 554. Des *Nizams* erster Besuch erfolgte am »Abend nach dem *Durbar*«.

66 *PTN*, 3.1.1912, S. 6; »The Picture Palace in India«, *Bios*, 15.2.1912, S. 473.

67 Vgl. Mukherjee (Anm. 30), S. 493f.; wie oben berichtet, wurde Madans Film ebenfalls aufgeführt.

68 Mukherjee (Anm. 30); und J. Chakrabarty, »Bengal's Claim to Pioneership«, *Dipali*, 28.4.1939, S. 25. Dasselbe wird zweimal auch in *Cinema Vision India* (Band 1, Nr. 1, Januar 1980, S. 51 und S. 55) behauptet.

69 »The Kinematograph at the Durbar«, *KLW*, 4.1.1912, S. 493f.

70 *Bios*, 4.1.1912, S.8f und S.17; die zweite Textstelle behauptet, daß die Vorführung in Marble Arch um 11 Uhr 10 stattgefunden und daß es sich nur um eine Probe gehandelt habe.

71 »The Kinematograph at the Durbar«, *KLW*, 4.1.1912, S. 493f. Barker behauptete später fälschlich, der Film sei bereits am Weihnachtstag, d.h. am 25.12.1911 in England eingetroffen (vgl. *Bios*, 16.7.1914, S.217).

72 Ebenda; der Hackney Picture Palace in Mare St. war das erste Kino im Norden Londons, das Warwicks *Durbar* am Samstag aufführte (vgl. *Bios*, 4.1.1912, S.23).

73 *Pathé-Journal Hebdomadaire*, 1. 11. 1912, S.2.

74 *Bios*, 30.11.1911, S. 617; *Bios*, 18. 1. 1912, S. 163; *KLW*, 21.12.1912, S. XXXIII; »The Kinematograph at the Durbar«, *KLW*, 4.1.1911, S. 493f.

75 Warwicks Film betrug 130 Fuß bzw. mit den Szenen aus Bombay 270 Fuß (vgl. *Bios*, 14.12.1911, S. 753; *KLW*, 14.12.1911, S. XXVIII).

76 *PTN*, 3.1.1912, S. 6; *Bios*, 21.12.1911, S. 823; Gaumonts Filmbilder des Zeltlagers trafen Mitte Dezember ein (vgl. *PTN*, 20.12.1911, S. 11); zur Aufführung im Em-

pire vgl. *The Times*, 18.12.1911, S. 8b; zu Bradford vgl. *Bios*, 28.12.1911, S. 899.

77 *KLW*, 23.11.1911, S. 153; *Bios*, 21.12.1911, S. 825; Butchers Plakat ist in Werbeanzeigen abgebildet (vgl. *Bios*, 21.12.1911, S. 812 und *KLW*, 21.12.1911, S. 370); *Bios*, 14.12.1911, S. 755. Die Abzeichen stellte die Werbefirma D. Harper und Co. her (vgl. *Bios*, 14.12.1911, S. 750); *KLW*, 14.12.1911, S. 355; vgl. auch »The Durbar from the Crowd«, *Blackwood's Magazine* (Band 191, Februar 1912, S. 296) und *Bios*, 14.12.1911, S. 753.

78 *KLW*, 4.1.1912, S. 517; *KLW*, 15.2.1912, S. 849; *Bios*, 18.2.1912, S. 147; *KLW*, 4.1.1912, S. 539.

79 »The Kinematograph at the Durbar«, *KLW*, 4.1.1911, S. 493f.

80 *The Cinema*, Februar 1912, S. 11.

81 *Bios*, 26.10.1911, S. 285 und S. 287; *Bios*, 12.10.1911, S. 75.

82 *KLW*, 18.1.1912, S.637 und S. 641; kleine Anzeigen in *Bios*, 4.1.1912, S. 63; *KLW*, 28.12.1911, S. 483; *KLW*, 4.1.1912, S.541; *KLW*, 11.1.1912, S.599; *KLW*, 18.1.1912, S.654; *KLW*, 1.2.1912, S. 765. Ich fand ein Beispiel, daß *Durbar*-Filme auch noch im Mai 1912 gezeigt wurden (vgl. J. Barker et al., *The Cinemas of Portsmouth*, Horndean, Milestone 1981, S. 49). Die einzige Wiederaufführung von Filmen der königlichen Reise geschah anlässlich der Rückkehr des Monarchen am 4.2.; Warwick brachte THE ARRIVAL AND RECEPTION IN ENGLAND OF THEIR MAJESTIES THE KING AND THE QUEEN FROM INDIA heraus; *KLW*, 11.1.1912, S. 566; *KLW*, 25.1.1912, S. XIII; *Bios*, 1.2.1912, S.283.

83 *Bios*, 18.1.1912, S. 173; *Le Courrier Cinématographique* (CC), 6.1.1912, S. 19 (diese Quelle berichtet, daß der Film an der Gare de Lyon ankam, obwohl Welsh behauptet, Raymond Gaumont habe das Negativ mit dem Wagen von Villeneuve St Georges hergebracht).

84 *Excelsior*, 9.1.1912; CC, 25.12.1911, S.3; CC, 25.11.1911, S. 16; *Bios*, 18.1.1912, S. 173.

85 Pathés Version war 180 Meter lang (vgl. *Lichtbild-Theater* vom 28.12.1911, 4.1.1912 und 2.11.1911).

86 *PTN*, 3.1.1912, S. 6.  
 87 *Bios*, 31.7.1913, S. 334.  
 88 *Kultura* (Manila), 3/2, 1990, S. 20.  
 89 »The Delhi Durbar in Belfast«, *PTN*, 10.1.1912, S. 3: Der Film wurde im Royal Avenue Picture House in Belfast gezeigt. Diese Information verdanke ich Kevin Rockett.  
 90 *Bios*, 14.3.1912, S. 731.  
 91 *Motography*, März 1912, S. 121.  
 92 *The Moving Picture News (MPN)*, 6.1.1912, S. 31 (ich danke Brigitte Schulze für diesen Hinweis); vgl. auch *Bios*, 30. 11. 1911, S. 641; *MPN*, 20.1.1912, S. 40 (diese Quelle merkte auch an, daß die hohe Luftfeuchtigkeit in Indien nicht gerade zur Klarheit beitrug); *MPN*, 20.1.1912, S. 196 (Gaumonts Film kam am 13.1.1912 in den USA heraus und zeigte allein die *Durbar*-Zeremonie).  
 93 *Pall Mall Gazette*, 20.1.1913, George Morrow, »When the Gaekwar visits Europe«, *The Bystander*, 10.1.1912, S. 59; *London Opinion*, 9.3.1912, S. 365; *The Times*, 6.1.1912, S. 3f.  
 94 Cambridge South Asian Archive: Showers Papers, Aufzeichnungen von Frau Showers-Stirling, S. 80; Studd Papers, Brief von Eric Studd an seine Mutter, S. 33.  
 95 »The Bioscope in the Witness Box«, *Bios*, 4.1.1912, S. 15.  
 96 »The Durbar in Pictures«, *The Times*, 2.1.1912, S. 6c.  
 97 *The Cinema*, Februar 1912, S. 29; *KLW*, 27.6.1912, S. 639; *KLW*, 11.1.1912, S. 554.  
 98 *Bios*, 27.6.1912, S. 963; *Illustrated London News (ILN)*, 6.1.1912, S. 3; auf Seite 1 veröffentlichte die *ILN* eine Zeichnung, die auf Grundlage eines Photographs des Gaumont-Films entstand.  
 99 *Bios*, 27.6.1912, S. 963f; *British Journal of Photography*, 28.6.1912, S. 507. Ich danke Richard Brown für diesen Hinweis. Die Anmeldung des Copyright erfolgt heute beim Public Record Office.  
 100 Colonel Bromhead (Anm. 35), S. 19;

vgl. auch Richard Browns Texte in Colin Harding, Simon Popple, *In the Kingdom of Shadows*, Cygnus Arts, London 1996.

101 IOL: L/P&S/11/17 P2056/1912. Es handelte sich um die Firma Lewis and Lewis.

102 *Manchester Guardian*, 4.1.1912, S. 6; vgl. auch die Ausgabe vom 3.1.1912 (S. 6), beide zitiert in »The Durbar Incident«, *Modern Asian Studies*, Band 24, 1990, S. 543ff.

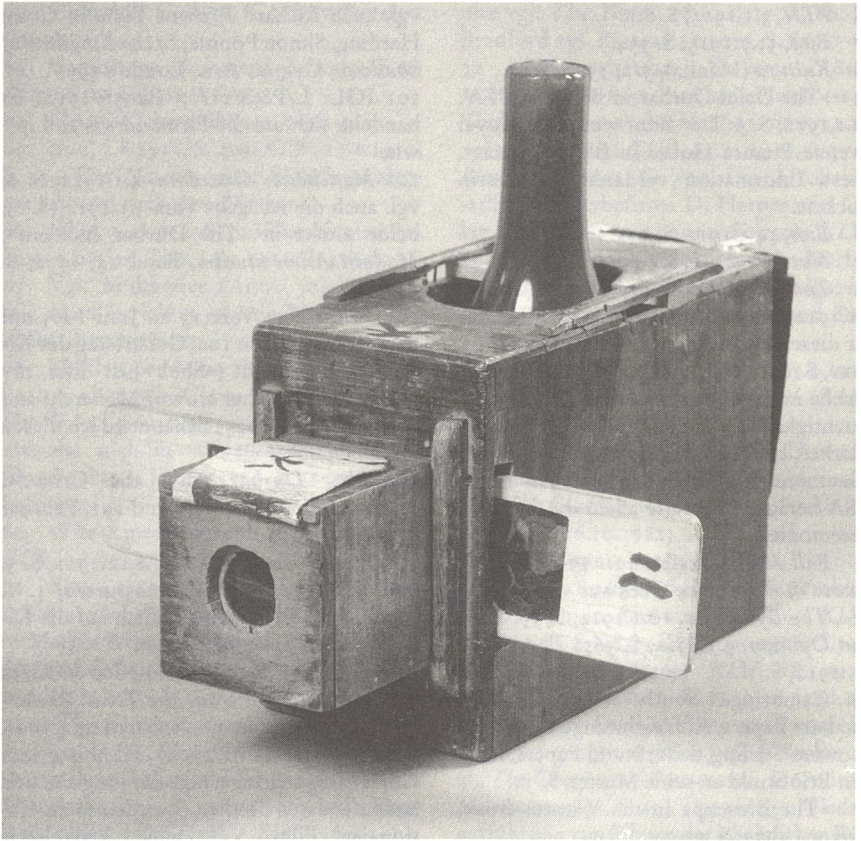
103 In meinem Vortrag im Juni 1995 auf dem Kongreß zum 100. Geburtstag des Kinos in Bradford (»She's just like my granny! Where's her crown? Monarchs and Movies, 1896-1912«) behandelte ich diesen Gesichtspunkt.

104 »The *Durbar* from the Crowd«, *Blackwood's Magazine*, Band 191, Februar 1912, S. 196.

105 *Picture Theatre News*, 6.12.1911, S. 3, und 14.2.1912, S. 3; *Kinetogramm*, 1. 1. 1912, S. 13. Sie verweisen auch auf die Kinemacolorfilme vom *Durbar*.

106 Vgl. Daan Hertogs und Nico de Klerk (Hg.), *Nonfiction from the Teens*, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1994, S. 32-35. Der australische Filmhistoriker Chris Long schrieb einige der jüngsten und bedeutendsten Studien über den nicht-fiktionalen Film. Vgl. seine Artikelserie »Australia's First Films« in den *Cinema papers* wie auch »World's First Government Film Production?«, in Ken Berryman (Hg.), *Screening the Past: Aspects of Early Australia Film*, National Film and Sound Archive, Canberra 1995, S. 31-48; vgl. dazu auch den Schwerpunkt von *KINtop 4* (1995): *Früher dokumentarischer Film*.

107 Mein Dank gilt Clyde, Anne, Briony und Luke für die beständige Unterstützung beim Zugang zu den Filmen des NFTVA, wie auch der British Library, der India Office Library and Records, dem Nederlands Filmmuseum und anderen erwähnten Institutionen.



Magic Lantern for *Utsushi-e* used by Bunraku Tamagawa (1861-1927).



## Moving Images on the Screen before Cinema in Japan

How does the so-called pre-history of cinema play a role in discussing the issues of early cinema in Japan? The traditional descriptions of early Japanese cinema have not necessarily been organically connected with pre-cinema history. The most exemplary proposition can be seen in the standard work of Japanese film history: »The history of the moving photography – cinema - in Japan began with nothing but the importation.«<sup>1</sup>

Here is a biased conception about the beginning of film history in which cinema begins as a technological solution for moving photography. However, it is absolutely apparent that cinema does not mean only instruments such as the projector or the shooting camera. Cinema also means, for example, an imaginary representation susceptible to forming an idol, the topos where people are urged to go.

According to Charles Musser, the beginning of film history can be grasped with the concept of *screen practice*.<sup>2</sup> The optical and visual practice which forms the illusion on the screen traditionally existed before cinema, and the practice founded cinema not only physically but also spiritually. If early Japanese cinema shows some uniqueness in the history of world cinema, to what degree does the pre-cinema practice contribute to this? Is the practice of early Japanese cinema continuous to the screen practice before cinema in Japan?

Aside from *Tekage-e* (Hand Shadow Play) and *Sohmatoh* (Running Horse Lantern), the first screen practice in Japan would be *Kage-e Dobroh* (Shadow Play Lantern), which is known as *Laterna Magica* in Europe. As Genpaku Sugita and Gentaku Ohtsuki stated, it came to Japan via Dejima in Nagasaki in the latter half of the eighteenth century at the latest.<sup>3</sup> It was fortunate for the history of screen practice in Japan that the Netherlands monopolized trade with Japan in the period of Isolation (1639-1853). The magic lantern contrived by Athanasius Kircher was studied and improved by such scientists as the Dutch Christiaan Huygens and his Danish acquaintance Thomas Rasmussen Walgenstein in the later half of the seventeenth century. These two scientists studied magic lantern in Leiden. The Netherlands was the center of magic lantern study along with Italy, England and Germany. In the first half of the eighteenth century, Pieter van Musschenbroek, professor at the University of Leiden, tried to make moving images on the screen by operating slides of the magic lantern. He even sold the slides manufactured by him to others.

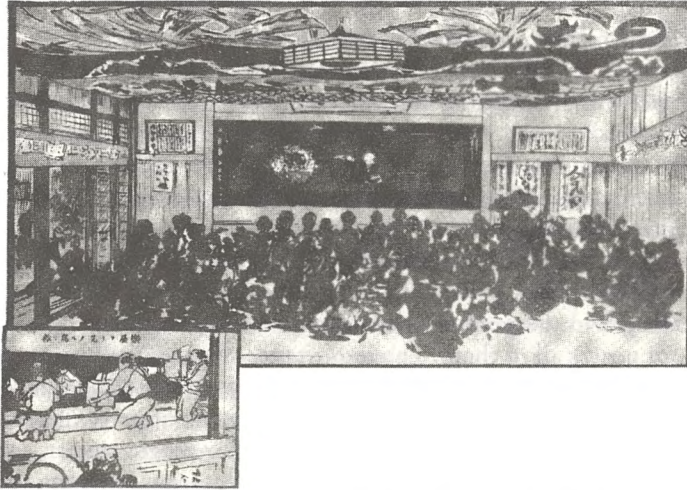
Before the arrival of the magic lantern from the Netherlands, there had been *Kage-e* (Shadow Play) – shadows of figures of people or animals cut from drawings projected onto the screen made of cloth or paper. Like *Tekage-e*, this was not an instrument. But still, it was a spectacle. While *Tekage-e* was a play being done in daily life, *Kage-e* was performed before the general public. Its representations on the screen gave them pleasure. It was absolutely a screen practice. According to Nobuyo Kitamura's *Kiyuh Shohran* (1830), the cut figures called *Kage Ningyo* (Shadow Doll) were already being projected onto the screen in the period of Kanbun (1661-1673) and Enpoh (1673-1681). The projected images showed some simple situations from plays. Later in Paris, the shadow play theater of Seraphin called *Ombres Chinoises* became famous. But the *Kage Ningyo*'s shadow plays were popular in Japan already a century earlier.

However, the method of projecting images was brought to Japan by the magic lantern. As stated in Gentaku Ohtsuki's *Ransetsu Benwaku*, the magic lantern was at that time called *Kage-e Dohroh*. It was a device that projected the variously-colored images onto the screen hung a distance away. If the projected image depicted a human figure, it impressed the spectators as a real living human being, for it was actual size. Seeing the lifeless illusion as a living thing, and such images which give an imaginary impression of reality to the representation, are equal to those of the cinema we know. Different from *Kage-e*, which has ontological certainty, the figures of the magic lantern were really illusory. While the image of *Kage-e* was made of cut figures behind the screen which the spectator watched, the image of the magic lantern was not tangible. The figure from which the image was made did not exist in the place the spectator watched. What existed there was only an illusion which could change even its size.

According to Timon Screech, Nakara Morishima, who edited the first Japanese-Dutch dictionary *Bangosen* in 1799, made the word *Ekiman-kyo*, which corresponded to the magic lantern whose light source was then the Eikman light.<sup>4</sup> In the early nineteenth century, the magic lantern got to be known as *Ekiman-kyo* in Japan. In spring 1801, this *Ekiman-kyo* was performed as a spectacle. Toraku Miyakoya, who saw this in Ueno, invented the unique spectacle called *Utsushi-e*.

According to a description in *Meijin Kishinroku* (1895) by Tadamitsu Sekine, Toraku Miyakoya, the initiator of the *Utsushi-e*, completed the formula of its derivation from *Ekiman-kyo*'s marvelous *transforming figures* and *various artifices*. Toraku Miyakoya was originally a dyer in Setomono-cho, Nihonbashi. Therefore he must have had talent as a painter. He was taught a method of painting on glass (*biidoro*) by a doctor named Gen-yo Takahashi. He made the best use of his skill as a dyer and painted figures on glass slides.

As he was also known by the name of Toraku Sanshotei, he was a disciple



Audience looking at the *Utsushi-e* screen at a variety theater.  
Projectionists behind the screen.

of Karku Sanshotei, a storyteller (*rakugo-ka*). He seems therefore to have had the talent not only for painting but also for telling a story. We do not know if there was narrative structure in performing *Ekiman-kyo*, while the representation of the *Utsushi-e* did use stories from the outset. When the *Utsushi-e* was performed for the first time at the variety theater Kasugai in Kagura-cho, Ushigome, in March 1803, it was already a drama with music, sound effects and impersonation. The *Utsushi-e*'s character, which is a spectacle to narrate, was to be imitated by cinema, which did not have narrativity at the beginning.

Though the *Utsushi-e* was developed with some inspiration from magic lantern shows like *Ekiman-kyo*, the reason for its uniqueness as a properly Japanese spectacle of image rather lies in its form of projection and performance. It did not merely have the performance of Japanese musical instruments and sound effects attached to the voices for the narration, but also an original method for constructing the images. The screen consists of a Minou paper two ken to two ken-and-a-half (about 3.6 to 4.5 meters) by four shaku (about 1.2 meter). The *Utsushi-e* projectionists holding the magic lanterns called *Furo* stand behind the screen, and they projected onto the screen the various images depicted on the glass slides. The projectionists also represented the movements of people and animals on the image. This method of rear projection was inspired from the shadow play. Also in Europe, such rear projections were commonly seen. For example, the phantasmagorica show using magic lantern absolutely needed such rear projection or concealed projection. In

the early years of film history as well, rear projection was commonly done in Europe and America as well as Japan.

The *Utsushi-e* declined rapidly after the appearance of cinema. Though the sporadic performances of the *Utsushi-e* were done in the later period, it could be said that the hundred years of the nineteenth century saw the beginning and closing of its activity. During these hundred years, the *Utsushi-e* exploited various techniques. We do not know exactly who invented each technique. Neither do we know when each technique was invented, because of the scarcity of written traces about the *Utsushi-e*. But what appears to us is that, as well as the magic lantern in Europe, the *Utsushi-e* had many techniques for narrating by images in the period when cinema did not yet exist. Cinema would later adopt nearly all of them. The importance of the *Utsushi-e* as a predecessor to cinema lies here. The technique of dissolve, for example, which the early films used as a means for temporal and spatial articulation of image, is known to have been contrived in the eighteen-forties for magic lantern and become one of the most popular devices in the following years.<sup>5</sup> Depending on the skill of the projectionist who manipulated such devices, the performance of the magic lantern could be either artistic or mediocre. In the case of the *Utsushi-e*, such skill was particularly important.

Kyokko Yoshiyama stated in this regard: »The more figures in the *Utsushi-e* drama appear, the more difficult it becomes. One projectionist projects one figure. Therefore if the timing between each projectionist does not accord exactly, the piece of the *Utsushi-e* drama becomes worthless.«<sup>6</sup>

We will compare the technique of the *Utsushi-e* with that of cinema by citing a description written by Shisei Umemura.<sup>7</sup> (We will cite Umemura's description in italics, and compare it with the corresponding techniques in the cinema.)

*Lightening and darkening of image: For projecting the image with gradual lightning, the thinned wick is thickened by degrees. For gradual darkening, the wick is thinned by degrees. Appearing and disappearing of the image from below or from above are attained by appropriate operations of the so-called cover plate in front of the lens.*

These correspond to the effect of fade-in and -out and the image-in and -out by masking. As the light source of *Furo*, the so-called seed oil taken from the seed of rape (ie. rape oil) was used in the Edo era. In the Meiji era, the kerosene lantern became more popular for the light source. In each case, the light was made from fire lit on the wick imbued with oil.

*Appearance and disappearance of the picture: The skillful use of the lens cover makes the appearance and disappearance of the picture possible. For example, the fox fire.*

While the background image like landscapes, trees or houses in the *Utsushi-e* is immobile, some moving images can be projected on it. The whole

image is made of superimposed parts. The momentary appearance and disappearance of the pictures correspond with a substitution trick, which is achieved by stopping of the crank and substitution of the objects in the image in the old-school films (*kyuha eiga*) – appearance and disappearance of the ninja or monsters – throughout the nineteen-hundred teens.

*Exchange of pictures: Partial exchange is made by pulling the slide, and complete exchange is done by rapid removal of the frame.*

This is the changeover of the scene. The effect of cutting and linking of the images in a film corresponded with the exchange of slides in the *Utsushi-e*.

*The vertical and horizontal move: Descending from above is accomplished by pulling up of the slide. For example, snow. The horizontal move toward the left is done by pulling to the right of the slide.*

This is the method expressing movement by pulling of the slide. This would correspond with pan and tilt in a film.

*Enlarging and reducing of the picture: Bringing the Furo nearer to the screen makes the image smaller. Backing it away from the screen makes the image larger.*

This gives an effect equivalent to the dolly shot. The size of the objects in the image also corresponds to the scales of shots in a film.

*The multiple images: Any multiple images can be gained as long as the Furo is available.*

This is the basic technique of the *Utsushi-e*. The *Utsushi-e*, whose image on the screen is organized between individual parts or the parts and the whole, always consists of multiple projections. The simultaneous appearance of moving characters A and B, for instance, must be projected by a different *Furo* each. The multiple images of a film and those of the *Utsushi-e* are therefore not completely equivalent.

*Transformation: The moment when the movement of a picture changes, the player enlivens the image and shouts 'ha!'. It is quite a delicate way of direction to vitalize the picture. And a similar shout can be found in a spectacle like the circus.*

Such a shout was a charm in a live performance and is lacking in the images of silent cinema. The voice and shout created an important moment between the players and the audience in the traditional spectacle in Japan. One of the reasons why the film show without a *benshi* was hated in Japan lies here. In other words, the *benshi* was indispensable for making a film a Japanese spectacle with such moments.

These techniques were nourished in the hundred years of the nineteenth century. Therefore the basic techniques of film had already existed in the performance of the *Utsushi-e*. It has a situation similar to the relation between magic lantern and film in Europe and the United States. However, in England or in Germany, some people who had performed the magic lantern entered the pro-



The entrance of the Sumo wrestling.  
Painted by Futaba Dayu (ca. 1895).

duction of film in the early stages of film history. In Japan, such succession between the *Utsushi-e* and film did not exist. The connection between the magic lantern and film companies seems to be stronger. The magic lantern manufacturers like the Yoshizawa Company began to make films as well. And most of the early film companies in Japan handled both the magic lantern and film at the same time. The *Utsushi-e* did not maintain a common economic activity with film, but it had the image itself and its way of reception in common with film. In this manner, the *Utsushi-e* determined what and how the Japanese film would be. One of the first film critics in Japan, Kyokko Yoshiyama who contemporaneously knew the performance of the *Utsushi-e* and the early Japanese cinema stated:

The film projection with music and impersonation in the early stage of Japanese cinema history was never misconceived on account of the instance of the live-performance component in Europe or in the United States. But such projection had already existed in the forerunner of the film: the *Utsushi-e*. It evolved further and was attached to the film drama. The *Utsushi-e* maintained its life by the middle of the Meiji era. We should also pay attention to the tinting of film. This was also done for the *Utsushi-e* performance.<sup>8</sup>

Since 1803, when Toraku presented a showing of the *Utsushi-e* for the first time, this spectacle had gained enormous popularity as a popular entertainment until the 1890's, when the motion picture was imported to Japan. Toraku had been active in the Bunka and Bunsei periods of the Edo era. Afterwards, his disciples and factions did their *Utsushi-e* performances. At the end of the eighteenth century when the magic lantern reached Japan for the first time, the magic lantern show had been blooming in Europe. Robertson's fantasmagoria show in Paris was particularly famous among these.<sup>9</sup> And throughout the nineteenth century, this kind of spectacle had been appreciated by people in





European countries. It was a coincidence that, also in Japan's period of seclusion, the popular entertainment called *Utsushi-e* was blooming exactly during the same period. Between the 1830's and 1860's (from the Tempo to Genchi periods of the Edo era), the *Utsushi-e* had been extremely popular in Edo. It had been performed not at its own theaters, but at variety halls together with *rakugo* (the art of story telling), music, prestidigitation and dance. In 1864, at the end of the Edo era, a dance play *Sonomama Nisugata Utsushi-e* (the Natural Figure *Utsushi-e*) written by Mokuami Kawatake was staged with the appearance of famous kabuki players Kodanji Ichikawa IV and Mitsugoro Bando at the Ichimura-za theater. Thus even the kabuki absorbed the phenomenon of the popular *Utsushi-e*. This indicates the *Utsushi-e*'s permeation into the society of the time. This dance-play was a strange kabuki stage in which the actors played the characters of the *Utsushi-e* play, likening the stage to the scenes of the *Utsushi-e* image.<sup>10</sup>

The Meiji Restoration (1868) tried to change not only the political, economical and social system in Japan, but also the culture itself in a sense. Here occurred a crack between the cultural activities as tradition versus those as liberal arts (*kyohyoh*). The culture and the arts were formed hereafter under the administrative initiative of the Ministry of Education. They were thus laid under the name of education. Seiichi Tejima, who later became the principal of Tokyo High School of Technology, stayed in the United States for several years as a grantee student of the Japanese government in the early years of the Meiji era. Returning to Japan, he brought a magic lantern and its slides and supplied them to the Ministry of Education. According to *The Origin of Things in Meiji* and Kyokko Yoshiyama, the contents of the slides brought by Tejima seem to be as follows: Animals (21 pieces), Astronomy (12 pieces), Human Anatomy (20 pieces), Natural Phenomena (12 pieces).<sup>11</sup>

The Ministry of Education planned to deliver the magic lantern and the

slides to teachers' colleges all over Japan, and ordered the photographers Hatsuzo Tsurubuchi and Jinyu Nakajima to make copies of the lantern and the slides from the United States. The delivery to the colleges began in August 1881. But the high costs of making copies interrupted the plan. It was suspended in 1883.

In the latter half of the nineteenth century, the magic lantern was used not only for entertainment, but also for education in Europe and the United States. And the magic lantern in the Meiji era in Japan had principally an educational purpose.

The western-style magic lantern began to be introduced to the general public in the teens of the Meiji era. Some of the *Utsushi-e* performers were also interested in it. Tocho Fujikawa, for example, bought a magic lantern from a foreigner in Yokohama in 1878, and used it for his show. In 1880, a book called *Gento Shashin Kogi* (The Magic Lantern Photography Lecture) written by Makitaro Goto was published. This book explains the method and use of the magic lantern. On the contrary, no book about the *Utsushi-e* was contemporaneously published. It was probably because the *Utsushi-e* was regarded as a mere phenomenon of manners and customs. While the *Utsushi-e* was thought of as one of the vulgar programs of the traditional variety shows and an ingredient together with the other threepenny acts, for the people of the Meiji era the magic lantern was a mechanical apparatus that should be learned and its screen images the intellectual objects that were imported items from the advanced and civilized foreign countries.

The magic lantern was, however, also used as a popular entertainment like the *Utsushi-e*. And among the *Utsushi-e* performers, there were some who learned the techniques of this western-style magic lantern and tried to realize effects such as dissolving views by the *Utsushi-e*. Though the *Utsushi-e* was a spectacle which told a story, the western-style magic lantern in Japan did not develop a narrative capacity throughout the teens of the Meiji era. Subjects of its images were usually landscapes, portraits etc.

After 1883 when the Ministry of Education suspended the delivery of magic lanterns to teachers' colleges all over Japan, Hatsuzo Tsurubuchi, who made the copies of the apparatus and the slides, organized for himself the association of the educational magic lantern and actively disseminated the magic lantern. Such a personal effort on the part of Tsurubuchi came to be known to some extent. For example, an order to purchase the magic lantern to be used for education came to Tsurubuchi from the public office of Shirakawa Province, Fukushima Prefecture in 1886.

In the twenties of the Meiji era (1880's), the magic lantern gradually came to be used for popular entertainment like the *Utsushi-e*. Kyokko Yoshiyama wrote:

In 1886 (19th year of the Meiji era), the western-style magic lantern show could occupy a base in the variety hall. And the magic lantern image projected unmoving



pictures like landscapes, portraits of the renowned people of Japan and foreign countries or cartoons. It projected moving images as a special attraction at the end of the program. For the still pictures, the projectionists gave brief explanations during their projection.<sup>12</sup>

Kyokko Yoshiyama guesses that such explanation developed into the art of narration by *benshi* for the projection of silent film in Japan.

Seen from its origin, the cinema as an apparatus was never invented for the purpose of telling a story. However, it becomes the instrument of telling under certain conditions. Similarly, the magic lantern never had the purpose of narrative at the outset. On the contrary, the *Utsushi-e* had basically been in league with Japanese traditional entertainment from the beginning. It was one of the telling arts which characterized the essence of traditional entertainment in Japan. That the *Utsushi-e* absorbed the magic lantern means that it regarded the magic lantern as a way of telling a story. The *Utsushi-e* was therefore an apparatus of integration. In order to represent the tradition of narrating, the *Utsushi-e* integrated the various parts. In film history, this power of integrating occurs when the cinema tends to acquire narrativity. It will become theorized in the later period of silent film history. Namely, to acquire narrativity by the power of integrating would be based on the concept of the French verb *monter*. It is to be called *montage*.

The formula of the representation of the image within the tradition of telling such as the *Utsushi-e* already existed when the moving picture was brought to Japan. Within the traditional Japanese culture which had its essence in conforming to this formula, the *Utsushi-e*, the telling by integrating of several parts, was able to have continuity with the narrativity of Japanese cinema. The *Utsushi-e* with its powers of integration was thus different from the magic lantern, though both of them seemingly resembled each other.

The prestidigitator Maboroshi Yoro began to put up a signboard calling himself *The Great Magic Lantern, Maboroshi Yoro* in 1887, and he began to use the magic lantern for his magic spectacles. It was in 1888 when Georges Méliès in Paris bought the Theatre Robert-Houdin, so these two prestidigitators coincidentally showed magic images with the magic lantern in nearly the same period. Shoichi Kitensai and Manmaru Asahi soon also came to use the magic lantern in their magic show programs.

While the *Utsushi-e*'s original purpose was to tell a story, the magic lantern originally aimed at giving an apparition of illusion. If *wonder* was the original purpose of the magic lantern, it was natural that the Japanese prestidigitators who did not use the *Utsushi-e* were interested in using the magic lantern for their programs.

Cinematic apparatus was imported to Japan in 1896 (*Kinetoscope*) and in 1897 (*Cinématographe* and *Vitascope*). With the beginning of filmmaking, the cinematic representation would soon be ›Japanized‹. The Japanese cinema had

particularly been alien from the European and American cinemas throughout the 1910's. It was deeply rooted in the traditional arts and culture like kabuki plays or the tradition of story-telling art. But a more direct link of the Japanese cinema with the previous visual practices is found in the *Utsushi-e*. One could even say that the *Utsushi-e* was absorbed into the Japanese cinema. After cinema became one of the most popular entertainments in Japan in the years of the Russo-Japanese War (1904-1905), performances of the *Utsushi-e* disappeared very quickly. As seen before, nearly all the representations exploited by the *Utsushi-e* were taken over by Japanese cinema. Such evidence will explicitly indicate a direct link between the pre-cinema practice and early cinema practice in Japan.

### Notes

- 1 Junichiro Tanaka, *Nippon Eiga Hat-tatsu Shi*, Tokyo 1975, p. 25.
- 2 Charles Musser, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907* (= History of the American Cinema, Vol. 1), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1990.
- 3 Timon Screech, *Oni Gento*, in *Eurika*, February 1995, p. 305.
- 4 Genpaku Sugita, *Rangaku Kotohajima* (1767); Gentaku Ohtsuki, *Ransetszi Ben-waku* (1799).
- 5 Cf. Dennis Crompton, David Henry, Stephen Herbert (eds.), *Magic Images. The Art of Hand-Painted and Photographic Lantern Slides*, The Magic Lantern Society of Great Britain, London 1990, p. 9-18.
- 6 Kyokko Yoshiyama, »Eiga no zenshin. Meiji jidai no utsushi-e«, *Kinema Junpo*, no. 552, 1935, p. 64.
- 7 Shisei Umemura, *Eiga Shiryo*, no. 5, 1962, p. 5.
- 8 Kyokko Yoshiyama, *Nihon Eigashi Nenpyo*, Tokyo 1940, pp. 13-14.
- 9 Cf. Hiroshi Komatsu, »Seikimatsu no mahou supekutakuru«, *Eurika*, December 1992.
- 10 This play is reprinted in Genjiro Kobayashi, *Utsushi-e*, Tokyo 1987.
- 11 Kyokko Yoshiyama, *Nihon Eigashi Nenpyo*, op. cit., p. 25.
- 12 *ibid.*, p. 33.

## Von der Notwendigkeit der Wissensverbreitung

### Publikationen aus Filmarchiven und ihrem Umfeld

»Toute la mémoire du monde« nannte Alain Resnais seinen Film über die französische Nationalbibliothek. Nicht das gesamte Gedächtnis, nicht alles Wissen der Welt, aber unzählige Dokumente auf Film, Photo, Papier und anderen Materialien lagern in den Archiven,<sup>1</sup> die sich auf die Geschichte der Kinematographie und ihrer ›Vorgänger‹ spezialisiert haben. Fakten und Artefakte sammeln, bewahren und der Öffentlichkeit zugänglich machen, steht in ihrem Aufgabenbuch. Durch Programmarbeit, Ausstellungen, Bibliotheken und Phototheken etc. kommen sie dieser kulturellen Verpflichtung nach. In den neunziger Jahren läßt sich zudem eine Orientierung (mit steigender Tendenz) hin zur wissenschaftlichen Publikationstätigkeit feststellen.

Dieser Artikel will exemplarisch zeigen, wie es um das Publikationswesen einschlägiger westeuropäischer Archive zur Zeit bestellt ist und die Notwendigkeit einer gezielten Politik auf diesem Gebiet deutlich machen. Veröffentlichungen, die sich mit dem ersten Vierteljahrhundert der Kinematographie beschäftigen und die in oder im Umkreis von Filmarchiven in unseren Nachbarländern entstanden sind, werden vorgestellt. Nicht eingegangen wird dagegen auf Schriften aus Deutschland, da diese vielen *KINtop*-Lesern bekannt sein dürften.<sup>2</sup>

Vor allem möchte ich auf zwei Archive eingehen, die sich in besonderem Maße mit der Zeit vor 1914 beschäftigen: das Nederlands Filmmuseum mit seiner Desmet-Sammlung und die Cinémathèque française mit ihrer Apparatkollektion. Ihre Beispiele zeigen, wie eine gezielte wissenschaftliche Aufarbeitung der Bestände und eine regelmäßige Publikationstätigkeit aufeinander zuführen und einander bedingen. Beide Einrichtungen betrachten ihre Veröffentlichungen als Standbein ihrer Archivpolitik, als tragende Säule in der Kommunikation mit ihrem Umfeld. In der geglückten Kombination aus wissenschaftlicher Sicht der Sammlungen und editorialer Verantwortung, die gewonnenen Erkenntnisse breit weiterzugeben, kommt m. E. beiden Institutionen eine Vorreiterrolle nicht nur in Europa zu.

Zu Beginn, in den dreißiger Jahren, konzentrierten sich die ersten Filmarchive hauptsächlich auf das Retten von Filmkopien vor der Vernichtung. Das Sammeln von Nitromaterial stand im Mittelpunkt, doch auch das Zeigen, um die Werke (oft aus der Stummfilmzeit) dem drohenden bzw. bereits eingetretenen Vergessen zu entreißen. Allerdings selektionierten die Institutionen entsprechend der bestehenden filmhistorischen Kanonisierung, was sie auf ihren Leinwänden zugänglich machten und was weiterhin in den Depots verborgen blieb. Zu einigen Retrospektiven erschienen auch Bücher, so z.B. 1940 eines von Iris Barry über das Werk von David Wark Griffith.<sup>3</sup>

In den sechziger Jahren begannen einige Archive mit der Herausgabe nationaler Filmographien, die sie selbst erstellten oder bei deren Zusammenstellung sie behilflich waren.<sup>4</sup> Die Institutionen hatten sich etabliert und Renommee erworben, das es zu stützen galt. Auch machte sich der Mangel an guten Nachschlagewerken bei der Identifizierung und Katalogisierung der Kopien bemerkbar. Dem galt es abzuhelpfen.

Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre begannen einige wenige Archive wie das rumänische Arhiva Nationala de Filme (Bukarest) und das norwegische Det Norske Filminstitutet (Oslo), Titel der Filme bekannt zu machen, von denen sie Kopien in Kasematten oder Bunkern aufbewahrten. Vor allem das National Film Archive in London (heute NFTVA) erwarb sich große Verdienste durch die Veröffentlichung von drei Katalogen zu seinen Kopien aus der Stummfilmzeit.<sup>5</sup> Die Angst vor den (kommerziellen) Inhabern der Autorenrechte und die Unsicherheit, welche Rechte die Archivseite besitzt, schreckten die meisten Kollegen davon ab, diesem fortschrittlichen Beispiel zu folgen. Auch Vertreter des National Film Archive scheinen diesen mutigen Schritt im Nachhinein bereut zu haben. Da sie mehr oder weniger die einzigen waren, zu deren Stummfilmsammlung Daten öffentlich vorlagen, wurden sie mit Sichtungsanfragen überhäuft.<sup>6</sup>

*Weißt Du, wo die Filme sind...? Publikationen zu Filmbeständen*

Die ersten Jahrzehnte, die man (grob verallgemeinernd) als die ›Periode der Jäger und Sammler‹ bezeichnen könnte, waren entscheidend für das Überleben von Filmkopien und schriftlichen Dokumenten. Ohne die Bemühungen der Gründergeneration gäbe es die heute bewunderten Sammlungen nicht. Das Verhältnis der Sammler zur Kollektion war sehr persönlich, da sie die Objekte selbst gefunden, legal oder illegal erworben oder als Geschenk erhalten hatten; u.a. aus diesem Grund erhielt nicht jeder Zugang.

Verglichen mit der Zeit, als Georges Sadoul die ersten Bände seiner *Histoire générale du cinéma*<sup>7</sup> schrieb, ist die Situation für Filmhistoriker heute

ausgezeichnet. Natürlich gibt es immer noch (wenige) Archive, die gemäß einer – in den Anfängen wohl notwendigen, heute jedoch überholten – Tradition weiter das ›Geheimnis der Bestände‹ pflegen. Doch die meisten geben bereitwillig Auskunft (wenn man auch mitunter viel Geduld und Zeit aufbringen muß, bevor die erwartete Antwort eintrifft). Auf dem Gebiet des Stummfilms findet man mittlerweile eine ganze Reihe von Publikationen, die die Lokalisierung von Kopien erlauben.<sup>8</sup> Dies mag u.a. auf die Jahr für Jahr größere Anzahl von Filmen zurückzuführen sein, deren Rechte frei werden, wodurch die Gefahr möglicher juristischer Probleme (ver-)schwindet. Zudem scheinen dank langjähriger Überzeugungsarbeit auch (kommerzielle) Rechteinhaber langsam einzusehen, daß Archiven ebenfalls Ansprüche an ihren Filmen eingeräumt werden sollten, denn ohne Konservierungs- und Restaurierungsarbeit gäbe es die Filme vielfach nicht mehr.

*»Mémoires de cinéma – ouvrir les archives pour découvrir le cinéma«*

Als der Universitätsdozent Marc Vernet die Leitung der 1992 gegründeten Bibliothèque du Film (BIFI) übernahm, stand fest, daß er mit einer Tradition brechen würde, die lange Zeit das Verhältnis Archiv – Forscher prägte (und die auch heute noch mitunter bei Mitarbeitern derartiger Institutionen anzutreffen ist): Der Besucher wurde als unerwünschter Gast gesehen, der durch seine Anwesenheit die Routine stört, der zeitraubende Betreuung benötigt und Fragen stellt, der Kopien oder wertvolle Folianten durch die Sichtung gefährdet und der zu guter Letzt auch noch sein Wissen über vorhandenes Material an andere weitergibt. Heute betrachtet man ihn als Nutzer, der freundlich und mit gutem Service zu empfangen ist.

Marc Vernets Auffassung drückt sich in dem Motto aus, das er dem ersten von der BIFI edierten Buch voranstellte: »Öffnung der Archive zur Entdeckung des Kinos«.<sup>9</sup> Diese Leitlinie bedeutet Zugang gewähren zum Material, zu den unzähligen Daten, die in den Sammlungen ruhen und auf ihre Entdeckung und Auswertung zum Nutzen der Allgemeinheit warten. Doch das allein genügt nicht. Gerade Institutionen wie die BIFI wollen auf ihre Bestände aufmerksam machen, um dadurch die Nachfrage zu stimulieren.

Auch sie haben – wie die meisten Archive damals, heute und wohl auch in der Zukunft – mit Personal- und Finanzproblemen zu kämpfen, was diese Bemühungen zu einem ›zweischneidigen Schwert‹ macht. Doch sind sie sich ihrer Verantwortung bewußt: Hüter des Materials für zukünftige Generationen zu sein und doch alles zu tun, um den gegenwärtigen Nutzern die bestmögliche Dienstleistung zu bieten. Denn ohne die Auswertung der Dokumente und Artefakte durch heutige Wissenschaftler gehen zeitgebundene Erkenntnisse verloren, versickert das Interesse für gewisse Bereiche, können die Nachfolgenden bedeutende Fragestellungen nicht mehr erkennen.

Darüber hinaus nehmen Archivmitarbeiter die Position von Vermittlern zwischen Material und Forschern ein: Sie bereiten die Dokumente auf nach Prinzipien, die Übersichtlichkeit und Kohärenz garantieren. Durch Orientierungsbroschüren und Findbücher ermöglichen sie dem Besucher, sich schnell zu informieren und zurechtzufinden. Das erspart ihm die zeitraubende Suche nach verschiedenen Unterlagen zu einem Thema. Er kann direkt an die Auswertung des Materials gehen, um ›das Kino zu entdecken‹.

### *Unter Dokumenten begraben – Nachlaß-Forschung*

Unabdingbar sind Findbücher zu Nachlässen. Im Bundesarchiv lagert z.B. der Oskar Messter-Nachlaß, der in Form eines Findbuchs für den Benutzer erschlossen vorliegt.<sup>10</sup> Auch die BIFI (beauftragt mit der Verwaltung und wissenschaftlichen Erschließung der ›Nicht-Film-Sammlung‹<sup>11</sup> u.a. der Cinémathèque française (CF) und der Archives du Film) brachte mehrere Broschüren über ihre Fonds heraus. Sie geben nicht nur Auskunft darüber, welche der vielen Nachlässe schon erfaßt und somit zugänglich sind, sondern zeigen auch knapp auf, was dem Besucher (bald) zur Verfügung steht.<sup>12</sup> Für die an der Frühzeit Interessierten sei auf die Fonds zu den Regisseuren Gérard Bourgeois, Louis Feuillade, Abel Gance, Georges Méliès, Georges Monca, Camille de Morlhon, Léonce Perret sowie der Schauspielerin Musidora hingewiesen. Es liegen ebenfalls Dossiers vor zu den Produktionsfirmen L. Gaumont et Cie und Pathé frères, den Pionieren Etienne-Jules Marey und Georges Demeny, dem Sammler Will Day, den Historikern John Allen, Jacques Deslandes, Victor Perrot und Georges Sadoul. Auch die Untersuchungen der Commission de Recherches Historiques de la Cinémathèque Française, die Interviews mit Persönlichkeiten aus der Stummfilmperiode führte, sind für die Forschung zur Frühzeit zu empfehlen.

### *Of Joy and Sorrow – Publikationen im Umfeld der Archive*

Die Beziehungen zwischen Nutzern und Archiven waren in der Vergangenheit vielfach schwierig und häufig auch von Mißverständnissen geprägt (manchmal sind sie es heute noch). Man könnte sie mit den sich anziehenden und doch auch abstoßenden Kräften eines Magneten vergleichen: Archive zogen schon immer (verständlicherweise) Filmforscher magisch an, diese hingegen wirkten häufig wie ein rotes Tuch auf die erste Generation der Archivleiter. So zirkulieren Anekdoten z.B. über Henri Langlois und Jacques Ledoux, die legendären Leiter von Cinémathèque française und Cinémathèque Royale de Belgique, wie sie unerbittlich über ihre Schätze wachten und nur intime Freunde des Hauses ab und zu eine seltene Kopie sehen ließen.

Beide Gruppen schienen lange Zeit wenig gemein zu haben. Ihre Bedürfnisse (Schutz des Materials gegen Schäden – gründliches Sichten der Filme), ihre Perspektiven für die Sammlung (Bewahren für zukünftige Generationen – Erkenntnisse für die Gegenwart), ihre Ängste (Sammlungsöffnung zieht mehr Besucher an – wichtige Filme werden vorenthalten) standen, zumindest in der damaligen Sichtweise, im Gegensatz zueinander. Und doch haben mittlerweile viele Institutionen diese Barrieren überwunden. Manche, wie das Nederlands Filmmuseum (NFM), arbeiten sogar ausgesprochen »nutzerorientiert«.

Einige Archive haben es sich zu einer zentralen Aufgabe gemacht, gezielt mit Forschern zusammenzuarbeiten. Diesen stellen sie ihre Kopien zur Verfügung und erhalten dafür im Austausch nicht nur Informationen, sondern oft auch einen weiteren und vertieften Blick auf ihre Sammlung. Ein gutes Beispiel liefert hier Geoffrey Donaldsons Filmographie des niederländischen Stummfilms.<sup>13</sup> Mehr als zwanzig Jahre studierte der Australier die Filmgeschichte seiner Wahlheimat. Dabei erhielt er Unterstützung vom NFM, wo er nicht nur noch existierende Kopien sichten konnte, sondern auch im ständigen Austausch mit Mitarbeitern stand. Auf der Basis von Donaldsons Studien konnte das NFM wiederum seine eigene Datenbank ergänzen.<sup>14</sup>

Auch das National Film and Television Archive (NFTVA) profitierte auf ähnliche Weise von der Anwesenheit einer Gruppe kanadischer Forscher, die über ein Jahr lang Nitromaterial vor 1907 analysierten und zum Teil auch identifizierten. Durch die großzügige Gastfreundschaft des Londoner Archivs gewannen die Forscher unter Leitung von André Gaudreault wichtige Erkenntnisse über den Aufbau früherer Filme.<sup>15</sup>

Teilweise wenden sich Archive auch direkt an Wissenschaftler zur Erschließung wichtiger Teile ihrer Sammlung. So erhielt z.B. der Schweizer Filmhistoriker Roland Cosandey vom NFTVA den Auftrag, eine aus Bern stammende Sammlung von rund 1100 Filmen aus der Frühzeit zu sichten und zu erfassen. Seine Erkenntnisse veröffentlichte er anlässlich einer Retrospektive über den Baseler Jesuitenpater Joseph Joye, den ehemaligen Besitzer der Kollektion. Eine repräsentative Filmauswahl stellte er im ersten Band der *KINtop Schriften*-Reihe vor.<sup>16</sup>

### *Publikationspolitik am Beispiel der Cinémathèque française (Paris) und des Nederlands Filmmuseum (Amsterdam)*

Wie wichtig eine gezielte Publikationstätigkeit für Archive ist, muß wohl nicht betont werden. Die 1996 begonnene Editionsreihe der BIFI mit dem Titel »Memoires de cinéma« will »den Filmen ihren Platz unter den Formen der Filmkunst zurückgeben«, indem sie »die Vielfalt und den Reichtum der Zeugnisse zum Sprechen bringt«.<sup>17</sup> Da die noch junge BIFI bisher wenig publizierte, bleibt abzuwarten, wie sie diesen Anspruch einlösen wird. Die CF hinge-

gen und das NFM lassen durch ihre Veröffentlichungen eine eindeutige Linie erkennen. Beide machen deutlich, daß die Produktion wissenschaftlicher Bücher nicht für Universitäten reserviert ist, sondern auf der Tätigkeitsliste jedes Archivs stehen sollte.

Als eines der ältesten FIAF-Archive kümmerte sich die CF lange Zeit um die Edition von Ausstellungskatalogen und Übersichten zu Retrospektiven.<sup>18</sup> Nach dem Tode von Henri Langlois (1977) erschienen in den achtziger Jahren ein reich illustrierter Führer durch das berühmte Musée du cinéma sowie (von 1986 bis 1989) vier 120seitige Kataloge der konservierten und restaurierten Filme.<sup>19</sup>

Nach dem Wechsel der Direktion im Oktober 1991 begann der neue Leiter, Dominique Païni, mit einer bis heute kontinuierlich fortgeführten Publikationspolitik. Neben dem Prinzip der Wissenschaftlichkeit lassen sich mehrere Grundlinien erkennen:

a. Verbreitung von Kenntnissen zur Geschichte und Ästhetik des Kinos

Zweimal jährlich kommt seit 1992 *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma* heraus. Die Zeitschrift widmet sich neben geschichtlichen und filmästhetischen Sujets auch Fragen aus dem Archivbereich und zum frühen Kino.<sup>20</sup> Ebenfalls regelmäßig werden die Vorträge des Collège d'histoire de l'art cinématographique publiziert, das sich zur Aufgabe gemacht hat, Spezialisten einzuladen, um über ausgewählte Aspekte des Kinos vor Studenten und anderen Interessierten zu sprechen.<sup>21</sup> Zudem gab Jacques Aumont, verantwortlich für die Vortragszyklen, einen Band zum Thema Farbe heraus, der u.a. Beiträge zur Frühzeit enthält.<sup>22</sup>

b. Präsentation von Filmreihen

Bedeutende Retrospektiven werden durch Anthologien ergänzt, die das Thema der Filmreihe wissenschaftlich begleiten. So wird nicht nur das theoretische, historische oder ästhetische Konzept der Filmauswahl sichtbar, der Besucher erhält auch Basiswissen, das er in Buchform mit nach Hause nehmen kann (so geschehen z.B. bei der Präsentation der Produktion des von Exilrussen geleiteten Filmstudios Albatros in Montreuil bei Paris). Monographien erscheinen ebenfalls zu bestimmten Regisseuren wie Charles Chaplin oder Frank Borzage.<sup>23</sup> Der Zuschauer erhält die Chance, dank dieser ›Anleitung‹ die Werke in ihrem Kontext wahrzunehmen. Programmzettel, einige Minuten vor der Vorstellung gelesen und danach oft weggeworfen, schaffen dies in der Regel nicht.

c. Zugänglichmachen der Sammlung

Breiten Raum nimmt auch die Präsentation der großen Apparatekollektion der CF ein, die viele einmalige Sammlungsstücke enthält. Ein Teil stammt aus der berühmten Sammlung Will Day, die unter Henri Langlois erworben wur-



de (und deren Filme dank der Bemühungen der Cinémathèque und der Archives du Film nun wieder zugänglich sind, wie man 1997 auf dem Festival in Pordenone sehen konnte). Neben einem Buch zur Ausstellung bedeutender Objekte aus der vor- und frühkinematographischen Kollektion (*Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au cinématographe* – drei Jahrhunderte Kino, von der Laterna magica zum Kinematographen) ist auch ein illustrierter Katalog erschienen, der mit großem Sachverstand und Leidenschaft die Apparatsammlung der CF detailliert und übersichtlich vorstellt, und zwar für Spezialisten wie für Laien.<sup>24</sup> Laut Laurent Mannoni wird der nächste Band Laterna magica-Bildern gewidmet sein.

#### d. Publikation von historisch bedeutenden Dokumenten

In Zusammenarbeit mit dem Museo Nazionale del Cinema (Turin), das wie die CF eine herausragende Sammlung ›präkinematographischer‹ Materialien besitzt, ist mit Unterstützung des Festivals Le Giornate del Cinema Muto die Edition wohl eines der wichtigsten Werke der letzten Jahre gelungen: *Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture*, ein Band, der sehr seltene, vielfach erstmals wiederveröffentlichte Dokumente (in Faksimile) und Illustrationen zum Thema ›Licht und Bewegung‹ von 1420 bis 1896 vereint.<sup>25</sup> Daneben hat sich die Cinémathèque auch um die Forschung verdient gemacht durch den Reprint eines seit langem vergriffenen Buchs aus dem Jahre 1947 über den Filmpionier Emile Reynaud<sup>26</sup> sowie durch die Edition der gesammelten Schriften von Louis Delluc.<sup>27</sup>

#### e. Förderung wissenschaftlicher Dokumentationen und Nachschlagewerke

Nachdem verschiedene Filmarchive in Brüssel, Toulouse, Luxemburg und Bois d'Arcy seit den siebziger Jahren den von Raymond Chirat unermüdlich kompilierten Übersichten zur französischen Filmproduktion von 1919 bis 1970 den Druck ermöglichten, hat die CF die Verantwortung für den jüngsten Band übernommen.<sup>28</sup> Die im Vergleich zu seinem Arbeitgeber, Etienne-Jules Marey, wenig bekannten Untersuchungen des Erfinders und Filmpioniers Georges Demeny waren bereits teilweise 1995 in der Ausstellung über die Produktionsgesellschaft Gaumont zu sehen. Von Laurent Mannoni liegt nun eine detaillierte Monographie vor.<sup>29</sup>

#### f. Theoretische Reflexionen

Last, but not least, soll hier auf die kunstphilosophischen Überlegungen des Leiters der CF hingewiesen werden. Dominique Païni behandelt immer wieder Fragen, die sich aus dem Berufsalltag ergeben. Seine Gedanken z.B. über die Aufgaben eines Filmmuseums in *Conserver, montrer*, den Sinn von Restaurierungen oder die Rolle des Filmfragments lassen das Thema oft in neuem Licht erscheinen, machen auf Facetten aufmerksam, die leicht und schnell übersehen werden.<sup>30</sup>

Die Titelliste macht deutlich, daß man sich bevorzugt mit der Vor- und Frühgeschichte der Kinematographie auseinandergesetzt hat. Dies ist um so mehr zu begrüßen, da die CF traditionell dem *cinéma des auteurs* zugeneigt ist. Die in früheren Zeiten oft vorherrschende Animosität gegenüber Filmwissenschaftlern ist einer Zusammenarbeit auf hohem intellektuellem Niveau gewichen, deren Erfolg sich in den Publikationen widerspiegelt. Der Versuch, durch wissenschaftliche Begleitung sich von einer allein an der Ehrung von Meisterregisseuren, Filmstars und Studios orientierten Programmarbeit abzuwenden, scheint zu gelingen, betrachtet man das Interesse der Retrospektiven-Besucher an den aufgelegten Bänden.

Über das Nederlands Filmmuseum, welches sich durch eine alternative Programmgestaltung auszeichnet, wurde bereits in *KINtop* berichtet.<sup>31</sup> Wie sein französisches Pendant bringt auch das NFM regelmäßig zu Filmreihen die sogenannten *Themareeks* (Themenhefte) heraus, ergänzt durch Bulletins und Broschüren seines Studiecentrums.<sup>32</sup>

Vor allem seinen international beachteten Workshops, die sich bislang meist mit der Desmet-Sammlung<sup>33</sup> beschäftigten, verdankt das NFM seine an einen breiteren Leserkreis sich richtenden Publikationen. Das NFM organisiert Treffen, bei denen es seine Filme vor internationalen Filmtheoretikern und -praktikern vorstellt, die diese dann unter bestimmten Fragestellungen sichten und analysieren. Aus Vorträgen, Diskussionen und Artikeln entstanden in den letzten Jahren bereits zwei Bände zum *nonfiction*-Film und einer zur Rolle der Farbe in der Frühzeit der Kinematographie.<sup>34</sup> Diese Treffen brachten nicht nur dem Archiv neue Erkenntnisse über die Sammlung. Sie boten auch ideale Voraussetzungen für einen intellektuellen Austausch auf berufsübergreifender Ebene, der sonst zwischen Filmemachern, Archivaren und Medienwissenschaftlern kaum stattfindet.<sup>35</sup>

In diesem Zusammenhang soll noch erwähnt werden, daß das NFM einen Mitarbeiter ausschließlich zur Erforschung der eigenen Sammlung beschäftigt. Zur Zeit betreut Nico de Klerk das Projekt ›De blik op de ander‹ (der Blick auf den anderen), das sich mit Filmen auseinandersetzt, die in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts jenseits der ›westlichen Welt‹ entstanden.

»Ich habe sie zum Schreiben gebracht und sie wird immer besser.«  
*Publikationen von Archivmitarbeitern*

Eine bemerkenswerte Erscheinung auf dem Gebiet der Publikationen läßt sich bei der CF beobachten. Daß Philippe Arnaud (im Herbst 1996 unerwartet verstorben), verantwortlich für die Bucheditionen, selbst geschrieben hat, ist nicht erstaunlich.<sup>36</sup> Doch auch von einigen seiner Kollegen liegen Veröffentlichungen vor: Jean-François Rauger, Chef der Programmabteilung, verfaßt Texte für die *Cahiers du Cinéma* sowie *Cinémathèque* und hält – wie bereits

Arnaud – regelmäßig Vorträge im Rahmen des Collège d'histoire de l'art cinématographique. Dies könnte ohne ›Rückendeckung‹ durch die Leitung nicht geschehen. Laurent Mannoni vermochte seine Untersuchung zur ›Archäologie der Kinematographie‹ zu veröffentlichen, obwohl Erschließung und Pflege der Apparatesammlung ihn einer hohen Arbeitsbelastung aussetzen.<sup>37</sup> Seit Beginn seiner Tätigkeit ist neben mehreren Katalogen zur Sammlung und der erwähnten Studie über Demeny auch eine Ausgabe von 1895 über die Sammlung Will Day erschienen, an der er mitwirken konnte.<sup>38</sup> Restauratorin Claudine Kaufmann hat ebenfalls in den letzten Jahren begonnen, Artikel zu verfassen und Vorträge über ihre Arbeit zu halten. Dies wäre für sie unter der vormaligen, mehr auf hierarchische Führung ausgerichteten Direktion undenkbar gewesen.

Publizieren ist ein tragender Pfeiler in der Arbeit der Cinémathèque. Für das Collège werden nicht nur externe Wissenschaftler aufgefordert, im Rahmen von Vortragsreihen und Kolloquien ihre Gedanken darzulegen. Die Direktion regt auch das eigene Personal an, sich mit Themen zu beschäftigen, die nicht unbedingt in ihren Arbeitsbereich fallen müssen. Die vier genannten Beispiele zeigen: Bei entsprechender Förderung und intellektueller Stimulanz können die Mitarbeiter, ergänzend zur gewohnten Arbeit, durchaus Zeit und Inspiration finden, sich schreibend für das Archiv zu engagieren. Wissenschaftlich Interessierte, die Artikel schreiben und Vorträge über ihre Tätigkeit halten, arbeiten natürlich auch in anderen Archiven. Ihr Verdienst soll keinesfalls geschmälert werden.<sup>39</sup> Im Unterschied zu vielen anderen Institutionen ist bei der CF das Publizieren der Mitarbeiter jedoch ein Bestandteil der gesamten Archivpolitik, dem besondere Wertschätzung und Unterstützung zukommt.

Ob Mitarbeiter sich mit ihren Aufgaben theoretisch auseinandersetzen und ihre Gedanken in einem Artikel niederlegen, ist abhängig davon, inwieweit eine intellektuelle, wissenschaftliche, historische Beschäftigung mit der Kinematographie in der Einrichtung gefördert wird: durch wiederholte Ermunterung, durch Diskussionen *inter pares*, durch Zur-Verfügung-Stellen von Zeit während der Arbeitsstunden etc. Viele Filmarchive begrüßen Eigeninitiativen dieser Art. In Instituten, die derartige Ansätze ablehnen, erkennt man bedauerlicherweise nicht, daß das Renommee des Hauses von solchen Leistungen eindeutig profitiert.

Auch das bereits angesprochene, von Vorurteilen belastete, teilweise noch immer nicht reibungslos verlaufende Verhältnis von Universität und Archiv kann so verbessert werden. Dem Nutzer steht dadurch nicht mehr ein ›Sammlungsverwalter‹ gegenüber, der seine Kopien und die dazugehörigen Filmtitel zwar genau kennt, sich aber über ihre filmtheoretischen und -historischen Zusammenhänge wenig Gedanken macht. Er findet einen Ansprechpartner vor, mit dem er über wissenschaftliche Sachverhalte reden kann und der ihm mit wertvollen Tips zur Seite steht. Denn dank der Recherchen für eigene Ar-

tikel entwickeln viele Archivare ein Gespür für die Bedürfnisse der Benutzer. Da sie selbst wissenschaftlich tätig sind, können sie sich in die Situation der Nutzer besser einfühlen. Engagement auf diesem Gebiet war früher häufig ›Privatsache‹ der Mitarbeiter, seit der ›Strategie der Öffnung‹ gehört es zur Politik der meisten Archive.

Denn wer für ein Filmarchiv arbeitet und eine gewisse Passion mitbringt, hat durch den täglichen Umgang einen lebendigen Bezug zu den Filmen, um die er sich kümmert. Er hat ihr mitunter langwieriges Erwachen zu einem ›zweiten Leben‹ im Archiv oft von Anfang an miterlebt: vom Eintreffen der Kopie im Hause über die Materialprüfung und die Katalog-Aufnahme bis zur Restaurierung und dann zur öffentlichen Präsentation. Er hat das Material gesichtet, berochen, vermessen; er hat es angefaßt, seine Stärken registriert und seine Schäden protokolliert, seine Schönheit bewundert, seinen ›Krankheiten‹ abgeholfen – die Kopie ist für ihn gewissermaßen zu einem Fall der persönlichen Fürsorge geworden. Durch Veröffentlichungen über seine eigene Arbeit und Vorträge kann der Archivar den Blick der Außenstehenden leiten, sie auf Punkte aufmerksam machen, die ihnen sonst entgingen. Der Archivar wird so zum Kollegen des Forschers: Dessen Kenntnisse über den Film ergänzt er durch sein Wissen über die ›Archivlaufbahn‹ des betrachteten Materials. Denn jeder durch Konservierung und Restaurierung bedingte Eingriff hat Auswirkungen auf den Zustand der Kopie, was Filmwissenschaftler bei ihrer Untersuchung aus Unkenntnis oft nicht berücksichtigen.<sup>40</sup>

### *Publikationen aus Archiven*

Durch eine regelmäßige Publikationstätigkeit profiliert sich das Archiv nicht nur gegenüber anderen Archiven. Es ist auch nachhaltiger präsent im Bewußtsein der filminteressierten Öffentlichkeit (vorausgesetzt, die Publikationen werden gut vertrieben). Die herausgegebenen Bücher machen auf die Arbeit aufmerksam und können dazu benutzt werden, die Politik der Institution in den Bereichen Sammlung, Konservierung, Restaurierung und Programmierung zu verdeutlichen. Da seine Leistungen für das Publikum zumeist ›unsichtbar‹ bleiben, kann auf diesem Wege mehr Verständnis für das Archiv erreicht werden.

Der von außen kommende Benutzer erhält dank solcher Werke wie *Les Cahiers du Muet*, *La production cinématographique des Frères Lumière* oder *La persistance des images. Tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection de la Cinémathèque française* einen gewissen, wenn auch beschränkten Eindruck dessen, was ihn in der Sammlung erwartet. Durch das Erstellen von Findbüchern erledigt sich zudem ein Teil der von außen herangetragenen, durchwegs zeitintensiv zu beantwortenden Fragen nach den Beständen.

Die genannten Beispiele von Publikationen zur Vor- und Frühgeschichte des Films, die in den letzten Jahren in und im Umfeld von Filmarchiven entstanden sind, legen Zeugnis ab vom Erfolg der Institute, die die wissenschaftliche Publikation als ein Standbein ihrer Politik betrachten, und von der Bedeutung dieses Engagements für die Filmforschung. Als Horten der meisten bisher wiedergefundenen Dokumente zur Kinematographie sind Archive auch für die Verbreitung dieses Wissens verantwortlich. Welche Einrichtungen wären schließlich dazu besser geeignet als diejenigen, die mit den Dokumenten täglich umgehen? Denn es gilt, noch viele weiße Flecken in der Kinogeschichte zu kartographieren, viele bislang traditionell als »felsenfest« betrachtete Erkenntnisse noch einmal unter neuer Perspektive zu betrachten.

Wenn Archivare sich auch wissenschaftlich mit der Sammlung auseinandersetzen, dann kann das Verhältnis zu den Nutzern eine höhere Qualität erreichen, von der beide Seiten nur profitieren können.

Ohne die hier kurz skizzierte Personalpolitik hätten die Cinémathèque française und das Nederlands Filmmuseum ihren Ruf als Vorreiter auf diesem Gebiet wohl kaum erreicht. Es bleibt zu hoffen, daß solche Initiativen, die auch anderswo entstehen, konsequent weiterentwickelt werden. Denn ohne eine intellektuelle Aufarbeitung der Sammlung fehlt der Schlüssel zur Information, kann die *terra incognita* nicht erforscht, können die Lücken – vor allem im Bereich der Frühgeschichte der Kinematographie – nicht geschlossen werden.

### Anmerkungen

1 Ich mache im folgenden keinen Unterschied zwischen Filmarchiv, Filmmuseum und Kinemathek; Archiv steht stellvertretend für alle diese Institutionen.

2 Nicht erwähnt werden auch die in den Kommissionen der Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) erarbeiteten und von ihr veröffentlichten Handbücher, ebensowenig wie die Arbeit im Bereich der Filmrestaurierung der von der Europäischen Union unterstützten Gruppe GAMMA. Da diese Arbeitsergebnisse generalistisch verfaßt sein müssen, fehlt ihnen der für *KINtop* wichtige ausdrückliche Bezug zur Frühzeit des Kinos.

3 Iris Barry, *D.W. Griffith – American Film Maker*, Doubleday & Co., New York 1940.

4 Siehe z.B. Syen G. Winquist, *Svenska Stumfilmer, 1896 – 1931, och Deras Registratorer*, Svenska Filminstitutet, Stockholm 1967. Eine Vorreiterrolle spielte die Library of Congress in Washington, D.C., deren zwei Werke auf Copyright-Informationen beruhen und auch nicht-amerikanische Produktionen enthalten: *Motion Pictures, 1894 – 1912* (aus dem Jahre 1953) und *Motion Pictures, 1912 – 1939* (1951).

5 National Film Archive (Hg.), *National Film Archive Catalogue*. Teil I: *Silent*

*News Films (1895-1933)*, 1965; Teil II: *Silent Non-Fiction Films (1895-1934)*, 1960; Teil III: *Silent Fiction Films (1895-1930)*, 1966, The British Film Institute, London.

6 Auskunft von Clyde Jeavons während eines Gesprächs mit der Autorin in Pordenone im Jahre 1994.

7 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma* (6 Bände), Editions Denoël, Paris 1948, 1951, 1952 und 1975.

8 Als Beispiele seien hier genannt: Michelle Aubert, Jean-Claude Seguin (Hg.), *La production cinématographique des Frères Lumière*, Bibliothèque du Film (BIFI), Editions Mémoires de cinéma, o.O. [Paris] 1996 (mit CD-ROM); Catherine A. Surowiec (Hg.), *The Lumière Project. The European Film Archives at the Crossroad*, Associação Projecto Lumière, Lissabon 1996; Cinémathèque Royale de Belgique, Musée du Cinéma (Hg.) *Les Cahiers du Muet*, Cinémathèque Royale de Belgique, Brüssel 1993-1995 (auch auf niederländisch erhältlich). Vgl. auch die Liste der vom Bundesarchiv restaurierten Filme der Frühzeit (*KINtop* 2, S. 203 – 207), eine Übersicht erhaltener Messter-Filme (*KINtop* 3, S. 209 – 212) sowie eine zum Stichwort ›Kino im Kino‹ zusammengestellte Filmographie (*Kintop* 5, S. 161 – 168). Auch die Kataloge der Festivals Il Cinema Ritrovato (Bologna), CinéMémoire (Paris), Le Giornate del Cinema Muto (Pordenone) und Annual Festival of Preservation (Los Angeles) sind ›wegweisend‹.

9 Vorwort von Marc Vernet in: Raymond Chirat, Jean-Claude Romer, *Catalogue. Courts-métrages français de fiction 1929-1950*, in Zusammenarbeit mit den Archives du Film du Centre national de la cinématographie, Editions Mémoires de cinéma, o.O. [Paris] 1996, S. 5.

10 Babett Stach, *Nachlaß Oskar Messter. Bestand N 1275*, Bundesarchiv, Koblenz 1994. Siehe auch dieselbe, »Der Nachlaß Oskar Messter im Bundesarchiv«, *KINtop* 3 (1994), S. 43 – 51.

11 Unter ›Nicht-Film-Sammlung‹ versteht man hier alles, was nicht auf Film vorliegt, d.h. Poster, Photos, Bücher, Zeit-

schriften, Manuskripte und andere Dokumente etc.

12 Es liegen bereits u.a. vor: eine Gesamtliste der Fonds; ein Repertoire der Photosammlung; eine Übersicht der zu Filmen gehörigen Dossiers; eine Analyse der Sammlung im Hinblick auf Regisseure, Dekorateur und Kostümbildner sowie eine Broschüre aller Titel der Zeitschriften, die die BIFI im Original oder auf Mikrofilm besitzt, darunter *Bulletin mensuel de la chambre syndicale française de la photographie et de ses applications* (ca. 1910 – ca. 1940), *Phono-Ciné-Gazette* (1906 – 1908), *Ciné-Journal* (1908 – 1938), *Filma* (1908 – 1937), *Le Photographe* (ab 1910) *Le Courrier Cinématographique* (1911 – 1937), *Le Cinéma* (1912), *L'Echo du cinéma* (1912), *Le Cinéma et l'Echo du cinéma réunis* (1912 – 1923) sowie *Le Film* (1912 – 1919).

13 Geoffrey Donaldson, *Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction*, Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997.

14 Zur Ergänzung sei gesagt, daß auch der von der Stiftung Deutsche Kinemathek und dem Goethe-Institut herausgegebene Band *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe* (Henschel, Berlin 1995) auf der NFM-Sammlung beruht.

15 Ergebnisse erschienen u.a. in André Gaudreault (Hg.), *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Presses de l'Université de Laval, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Ste-Foy, Paris 1993.

16 Der Band von Roland Cosandey, *Welcome Home, Joye! Film um 1910. Aus der Sammlung Joseph Joye* (London), Stroemfeld, Basel, Frankfurt am Main, 1993, ist mittlerweile vergriffen.

17 Vorwort von Marc Vernet in: Raymond Chirat, Jean-Claude Romer (Anm. 9), S. 5.

18 Vgl. *300 années de cinématographie. 60 ans de cinéma*, Cinémathèque française, Fédération Internationale des Archives du Film, o.O. [Paris], 1955 (zur Ausstellung im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris). Siehe auch *Hommage à Georges*

Méliès, Cinémathèque française, Paris 1956 und *Exposition commémorative du centenaire de Georges Méliès*, Cinémathèque française, Paris 1961. Im folgenden wird nur eine Auswahl der Publikationen der Cinémathèque genannt.

19 Vgl. *Les restaurations de la Cinémathèque française. Les films projetés en 1986*, Cinémathèque française, Paris 1986; *Tirages et restaurations de la Cinémathèque française*, 3 Bände, Cinémathèque française, Paris, Band II: 1987, Band III: 1988, Band IV: 1988. Diese Reihe wurde fortgesetzt durch: *La persistance des images. Tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection de la Cinémathèque française*, Cinémathèque française, Paris 1996. Zusätzlich widmete ihr die Zeitschrift *L'Avant-Scène Cinéma* eine Doppelnummer: *Georges Franju: de Marey à Renoir, trésors de la Cinémathèque Française. L'Avant-scène Cinéma* (Paris), Nr. 279/280, 1. – 15. 1. 1982. Auch ein neuer Führer ersetzte den alten (Thierry Lefebvre, *Guide du musée du cinéma*, Maeght éditeur, Paris 1995). Ihm vorausgegangen war eine mit vielen Photos versehene Übersicht in drei Bänden (Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston, *Musée du Cinéma Henri Langlois*, Maeght éditeur, Paris 1991). Leider besteht die von Langlois eingerichtete Ausstellung seit dem Brand des Palais de Chaillot im August 1997 nicht mehr.

20 Auch andere europäische Archive veröffentlichen regelmäßig eine Zeitschrift, so beispielsweise die Cinémathèque de Toulouse (zusammen mit dem Institut Jean Vigo, Perpignan): *Archives* (seit 1986), die Filmoteca Generalitat Valenciana: *Archivos* (seit 1989), die Cineteca del Comune di Bologna: *Cinegrafie* (seit 1989) und die Cineteca del Friuli: *Griffithiana* (seit 1978).

21 So sind u.a. folgende Themen erschienen: *Le cinéma muet des années parlantes* (Nr. 1, Frühling 1992); *Les cinéastes en exil* (Nr. 2, Herbst 1992); *Le théâtre dans le cinéma* (Nr. 3, Winter 1992/93).

22 Jacques Aumont, *La couleur en cinéma*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinéma-

thèque française, Mailand, Paris 1995.

23 François Albera, *Albatros – Des Russes à Paris 1919 -1929*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinémathèque française, Mailand, Paris 1995; Anne-Marie Faux, *Charlot. Le dépaycé invariable*, Cinémathèque française, Paris 1995. Hervé Dumont, *Frank Borzage. Sarastro à Hollywood*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinémathèque française, Mailand Paris 1993.

24 Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au cinématographe. Collections de la Cinémathèque française*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Cinémathèque française, Paris 1995. Laurent Mannoni, *Le mouvement continu. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinémathèque française, Mailand, Paris 1996.

25 Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, David Robinson, *Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture / Luce e movimento. Incunaboli dell'immagine animata/Lumière et mouvement. Incunables de l'image animée*, Le Giornate del Cinema Muto, o.O. [Pordenone] 1995.

26 Als Faksimile-Druck erschien *Les Maîtres du cinéma. Emile Reynaud. Peintre de films 1844 - 1918*, (Cinémathèque française, Paris 1945), Cinémathèque française, Maeght éditeur, Paris o.J.

27 Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques* (3 Bände), Cinémathèque française, Paris 1985, 1986 und 1990.

28 Raymond Chirat, Eric Le Roy, *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918*, Cinémathèque française, o.O. [Paris] 1995.

29 Laurent Mannoni, Marc de Ferrière, Paul Demeny, *Georges Demeny. Pionnier du cinéma*, Cinémathèque française, Pagine Editions, Université de Lille 3, o.O. 1997.

30 Vgl. beispielsweise Dominique Païni, *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*, Editions Yellow Now, o.O. 1992; derselbe, *Le cinéma muet entre la scène et le hasard*, Cinémathèque française, Pordenone 1995 (über-

setzt in *KINtop* 5, S. 150 – 154); sowie Beiträge in der Zeitschrift *Cinémathèque*.

31 Vgl. Frank Roumen, »Die neue Kinemathek. Ein anderer Ort, ein anderes Publikum, eine andere Zeit«, *KINtop* 5, S. 155 – 159.

32 Erschienen sind u.a. Nummern zum Filmpionier Georges Méliès und zu Albert Kahn, der die Archives de la Planète (vgl. *KINtop* 1, S. 120 – 122) initiierte. Vgl. auch die Broschüre von José Teunissen, *Mode in beweging. Von modeprent tot modejournal*, Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1992, die die Verbindung von Mode und Stummfilm darstellt und einen Eindruck liefert von der zu diesem Thema reich bestückten Sammlung.

33 Die Sammlung ist benannt nach ihrem früheren Besitzer, dem niederländischen Kinobesitzer und Filmverleiher Jean Desmet. Sie umfaßt rund 900 Filme aus der Frühzeit sowie Photos, Poster, Geschäftsunterlagen etc.

34 Vgl. die drei von Daan Hertogs und Nico de Klerk herausgegebenen Bände: *The 1994 Amsterdam Workshop. Nonfiction from the teens* (1994); *The 1995 Amsterdam Workshop. »Disorderly Order«. Colours in silent film* (1996); *Uncharted Territory. Essays on early nonfiction film* (1997), alle Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.

35 Hier soll noch auf eine italienische Publikation im Rahmen einer Fachtagung hingewiesen werden (die auch die Arbeitsergebnisse des Labors der Cineteca del

Comune di Bologna widerspiegelt). Gian Luca Farinelli und Nicola Mazzanti (beide Cineteca) betreuten *Il Cinema Ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico* (Grafis Edizioni, Bologna 1994), das viele Restaurierungsbeispiele aus der Frühzeit enthält.

36 Vgl. seinen Essay für das Filmfestival in Dünkirchen: Philippe Arnaud, »... *son aile indubitable en moi*«. *Où l'on suit quelques variations sur la Rencontre au cinéma*, Editions Yellow Now, Rencontres cinématographiques de Dunkerque, Dunkerque 1996.

37 Vgl. Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Editions Nathan, Paris 1994.

38 Vgl. Michelle Aubert, Laurent Mannoni, David Robinson (Hg.), *The Will Day Historical Collection of Cinematograph & Moving Picture Equipment*, Sondernummer von 1895, Oktober 1997.

39 Vgl. hier z.B. den von Luke McKernan (NFTVA) und Stephen Herbert (MOMI) herausgegebenen Band *Who's Who of Victorian Cinema* (British Film Institute, London 1996), für den beide viele Beiträge schrieben. Vgl. auch die von Stephen Herbert initiierte Reihe *The Projection Box*, in der z.B. 1994 seine Chronik der »der Kinetographie vorausgehenden« Erfindungen *When the Movies Began* erschien.

40 Aus diesem Grunde wird bei der Publikation der Ergebnisse leider häufig immer noch vergessen, die Herkunft des gesichteten Materials anzugeben.



MARTIN HUMPHRIES

## From a Crumbling Ruin to the Workhouse

How the Cinema Museum came to be established

Ronald Grant was born in Banchory, a small village set in a very picturesque wooded valley among hills in Aberdeenshire, Scotland in 1936. By the age of ten he was already absorbed by the wonders of cinema, interested in how the beam of light coming from one part of the building transformed itself into images at the other. The local village hall had a permanent projection box in one corner with very ancient silent projectors with bolted on pull-through sound heads pointing over at an angle to the screen. The part-time projectionist who worked at the local saw-mill used to struggle, carrying the film boxes containing the nitrate film (heavier than safety) in single 1.000 foot cans which then had to be joined together in pairs to fill the 2.000 foot spools. It was often a double feature programme unless the main film was very long. Having helped to carry the film boxes to the rewinding room Ronald watched entranced as the films were wound, joined up and repaired. Because of the shortages caused by the war the nitrate prints were often in very bad condition with many different scratched change-over marks and poorly made joins which would separate in the projector causing a noisy audience response.

For this work he was rewarded with discarded strips of film and free entry to the cinema. At home he would project the strips of film with a toy projector onto the whitewashed walls of an outhouse. Very Cinema Paradiso, but instead of becoming a film director he first became an apprentice projectionist when he left school. When he was 21 he set up a small circuit of village cinemas on 35mm and went round in a van with the films and became a collector of anything and everything to do with the experience of going to the cinema. From front-of-house stills, lobby cards and posters to projection equipment and interior decor to cinema plans, company minute books and accounts to usherette uniforms of several decades, ice cream trays and popcorn cups.

I met Ronald in 1979 and started working with him in 1982 and it was clear to me from the beginning that this was already a significant collection containing a very wide range of material covering the history of cinema. The collection had continued to grow in just these few years with the spectacular addition of a large amount of interior decor, equipment and paperwork from a family owned cinema company that began in the early years of the century and continues to operate in and around Aberdeen, Scotland. In 1983 we start-

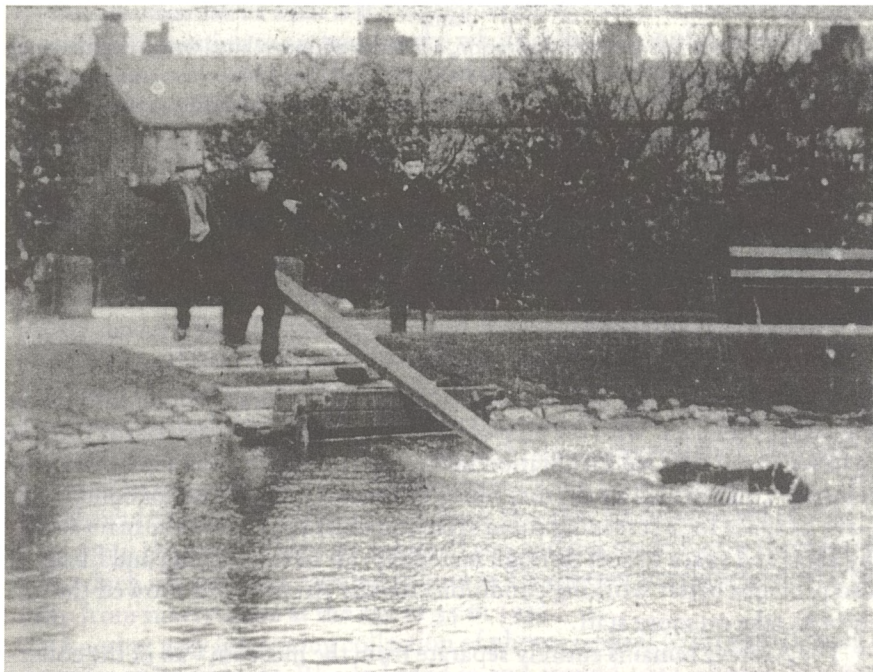


DIVING LUCY (GB 1902, Mitchell & Kenyon).

ed to talk and think about how we could safeguard this extraordinary collection of cinema memorabilia.

We felt it was time that the collection should be given a more formal status than that of a private collection, be kept together and that it should continue to have a long life after both of us had died. At that time only the film stills were catalogued. The books were on the shelves along with the magazines. The posters were in or on plans chests. The films were in a cool dry wine cellar. The projection equipment was either on shelves or free-standing, built up complete. The interior design material such as examples of front and internal cinema doors and handles, pay-boxes, light fittings, stills and poster display boards, different cinema company carpets, seat fabrics, staff uniforms and ice-cream trays along with many other items were filling various rooms in our charming but dilapidated building in Brixton. So much needed to be done it was hard to think where to begin.

As we didn't want to be dependent upon grants or donations we knew that it would be important that the Ronald Grant Archive, which fulfils the media demand for material relating to the history and development of cinema, utilised the stills collection as a way of supporting itself, should run in parallel to



Policeman has fallen off the plank after pulling up the wooden legs!

any other structure. After taking advice and exploring various options it appeared to us that if we could create a company limited by guarantee (a not-for-profit company) and apply for charitable status we could ensure that the company's policy and aims were consistent with our hopes for the development and future of the collection.

So this we did in 1985 asking various professional people we knew if they would consider becoming a director of the company. A lawyer drew up the appropriate papers. Once we were a company limited by guarantee we applied for charitable status which we duly received.

#### Policy

To encourage and promote interest, research, education and enjoyment in cinema from its beginnings to the present day, and related performing arts; including the rise, decline, revival and experience of cinema in London.

This would be achieved through the establishment of a museum for the purposes of research, collection, collation, publication, exhibition and communication of knowledge and information. (Cinema in this context refers both to the architectural meaning of the word and its wider sense of films and film making.)

## Aims

Employment in the areas of restoration, administration, archival work, maintenance and technical proficiency.

Educational courses and workshops in communications and media studies in collaboration with other organisations.

Exhibitions both permanent and temporary from the current collection and future acquisitions.

To work with other voluntary and statutory bodies in the exploration of particular aspects of the cinema.

To enhance enjoyment and knowledge of the cinema.

To remain self-supporting.

To operate an equal opportunities policy.

We felt one of our first objectives must be to move the collection into larger and better premises. With the help of Lambeth Council, our landlords then, in 1989 we found the Old Fire Station in Kennington which was a major improvement. This enabled us to store much of the collection in better conditions. Gave us space for a screening room separate, until 1995, from the main working areas and space to sort through material prior to cataloguing and filing. It also provides better working conditions for the Archive and allowed the Archive to take on more staff.

The Archive remains entirely separate from the museum – all of the collection except for the photographs have been given to the Museum. The Archive entirely supports both itself and all the Museum activities – we receive no public funding (nor would we expect to until we settled in better premises which would allow us to significantly increase the activities of the Museum).

Until February 1998 the Museum board was primarily involved in looking for suitable premises. Now that we have them the board will focus on working towards opening up the collection to the public. On February 14 we moved into The Master's House, a part of the Lambeth Workhouse where 100 years ago this July poverty forced Charlie Chaplin, his mother Hannah and half-brother Sydney to stay temporarily, the first of several visits. These new premises will allow us to provide much better facilities to visiting researchers almost immediately and in the long term we can plan to have an exhibition open to visitors and initiate other activities of an educational and archival nature.

Both Ronald and myself do all the active work on the Museum's behalf in terms of film restoration, provision of loan material for exhibitions and any administration. Tony Fletcher is involved in research and the dissemination of information to other researchers and historians. All of this is unpaid. I also run the photographic archive where we have a staff of 7 full-time workers and 3 part-time workers. Naturally much of their work benefits the Museum, particularly that of filing and cataloguing which 3 of the full-time staff are involved in. I hope that by the year 2000 the collection will be able to be seen by anyone who comes knocking at our door.

People often ask us what is the most interesting thing in the collection. This is a difficult question to answer, for the whole collection is of interest to us but some people may only find the posters of interest, others the cinema uniforms, scripts or the projection equipment. We usually answer by highlighting one or two of the more unusual collections.

*KINtop* readers may be interested in Renee Adoree who achieved international fame in her leading role opposite John Gilbert in MGM's 1925 world war one drama *Kap*. We have a large box covering her career and personal life containing photographs, clippings from newspapers and magazines, correspondence, the cards from flowers left by the mourners at her funeral signed by the senders: Joan Crawford, Louis B Mayer, Ramon Novarro (who sent a bouquet of yellow roses), Mary and Lottie Pickford, W S Van Dyke, Mr and Mrs John Gilbert and many others, and other ephemera. All this appears to have been part of the effects of her late sister and ended up on a flea market stall. We have kept all the material together because as you look through the box you have a real sense of another person's life from another time. Tony Fletcher's imagination was so taken with this that he determined to make a film about the box. In time he achieved this and has made *Kap* a three screen film which is a short but moving tribute to a forgotten actress who died tragically from tuberculosis at the age of 35 in 1933.

Another very interesting collection of photographs is to do with filming in America at Providence, Rhode Island in and around 1912. Again they were acquired in a flea market but reputedly came from the family of Saul Harrison about whom little is known. Certainly he appears in many of the photographs as an actor and later a location scout. Two of the films at least are based on material by the writer and artist James Montgomery Flagg. The photographs are of locations, behind the scenes film-making and production scenes of the Eastern Film Company. Much more work needs to be done in terms of identification of specific films and the people in the photographs.

Early film is an area we are interested in. We acquired a lot of material – film, paper and photographs – from the widow of Graham Head, an enthusiastic scholarly collector in Hove, an adjoining town to Brighton, East Sussex. There are a number of items concerning the Brighton Pioneers, particularly G A Smith, James Williamson and William Friese Greene.

Our most recent large acquisition is 75 films made or distributed by Mitchell and Kenyon from 1900 to 1906. This was a small firm based in Blackburn, Lancashire in the north of England. Established in 1897 for the purpose of producing films it is thought that to have operated until about 1913. We have identified and catalogued most of the films, although we are still uncertain about the exact dates of approximately half of them as they are not listed anywhere we can find. Although Mitchell and Kenyon made many actuality films most of the ones we have are comedies, dramas and fake Boer war films. Remarkably a large number of the films are beautiful negatives in excellent con-

dition. We initially transferred 12 of the fake Boer war films onto safety stock and then in 1997 were awarded The Haghefilm Award by Le Giornate del Cinema Muto and Haghefilm Conservation B.V. The prize money provided nearly half the money to restore the programme screened at the 1997 Le Giornate del Cinema Muto, the wonderful annual silent film festival held in Pordenone, Italy. We showed approximately one hour and fifteen minutes of film at 18 frames per second. The films went down extremely well with the audience and included Kap. [1904], »the biggest English comedy hit of the year« according to the Biograph catalogue, which brought the house down again 93 years after it was made. We would like to show the remaining films at the 1998 Giornate by which time we hope more will be known about these, until recently, obscure pair of early film-makers.

The Cinema Museum  
The Master's House  
The Old Lambeth Workhouse  
2 Dugard Way (off Renfrew Road)  
London SE11 4TH  
Tel: +44 171 840 2200  
Fax: +44 171 840 2299  
e-mail: martin@cinemamuseum.org.uk

HERBERT BIRETT

## Neues Standortverzeichnis früher deutscher Filmzeitschriften

Neben den erhaltenen und zugänglichen Filmen selbst ist die Branchenpresse die wichtigste Quelle zur Erforschung des frühen Films und Kinos. Herbert Birett konnte sein in *KINtop 1* (1992) veröffentlichtes Standortverzeichnis der frühen deutschsprachigen Film- und Kinopresse mittlerweile erheblich erweitern. Die Zahl der erfaßten Zeitschriftentitel ist bedeutend gewachsen. Dank der beharrlichen Bemühungen von Herbert Birett sind inzwischen auch die meisten der nachweisbaren Filmbranchenblätter aus dem deutschsprachigen Raum auf Mikrofilm zugänglich. Grund genug, um nach sechs Jahren ein aktualisiertes Standortverzeichnis der Bestände vorzulegen, ergänzt um eine Liste früher ausländischer Filmzeitschriften in deutschsprachigen Bibliotheken. Weiterführende Hinweise an Herbert Birett (Adresse siehe unten) sind zur Vervollständigung des Standortverzeichnisses erbeten.

*Die Redaktion.*

Erfaßt sind Filmzeitschriften sowie einige Zeitschriften, die häufig Beiträge zu Film und Kino bringen und spätestens im Jahr 1920 mit ihrer ersten Ausgabe erscheinen. Angegeben werden Titel, Verlagsort, Verlag und Erscheinungszeit. Im Standortnachweis sind die Bibliotheken in Deutschland erfaßt sowie wichtige Bibliotheken in Österreich, der Schweiz, Polen, Ungarn und Tschechien. Bei den bereits verfilmten Branchenzeitschriften beschränkt sich der Standortnachweis auf die Nennung der Bibliotheken, in denen Originalbände liegen. Die mehr oder weniger großen Lücken, mit denen hier stets zu rechnen ist, sind nicht eigens aufgeführt! Bei noch nicht verfilmten Zeitschriften ist außer der Bibliothek auch ein Bestandsnachweis angegeben. Zwar gehen viele Informationen bei der Mikroverfilmung verloren (wie Farbdruck, Papierqualität, Format etc.), die Reproduktion auf Mikrofilm bietet aber in der Regel die vollständigste Überlieferung der jeweiligen Zeitschrift. Die umfangreichsten Mikrofilmbestände finden sich in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main und der Bibliothek der Universität der Bundeswehr München in Neubiberg.

Im Verzeichnis markieren vorangestellte Buchstaben den Status der Zeitschrift, was den Zugang betrifft:

*Buchstabe A*

bezeichnet verfilmte oder teilverfilmte Zeitschriften, die über das Mikrofilmarchiv der deutschsprachigen Presse in Dortmund zu beziehen sind.

*Buchstabe B*

bezeichnet verfilmte oder teilverfilmte Zeitschriften, die über das Filmarchiv Austria in Wien zu beziehen sind.

*Buchstabe C*

bezeichnet nicht nachweisbare Zeitschriften.

*Buchstabe D*

bezeichnet Zeitschriften, deren Verfilmung bis Ende 1997 noch nicht erfolgt, aber vorgesehen ist.

Die Auflösung der Bibliothekssigel erfolgt am Schluß des Verzeichnisses. - Zur Ergänzung sind in einer zweiten Liste noch die frühen fremdsprachigen Filmzeitschriften beigelegt, die in deutschen Bibliotheken im Original oder auf Mikrofilm verfügbar sind.

This revised list contains all cinematographic and related journals which are published in German and started publication in 1920 at the latest. Items include title, publisher, town and years of publication, and the libraries in Germany, Austria, Switzerland, Pologne, Hungary, and the Czech Republic which hold original volumes of those journals.

Letter A means: microfilm to get from Mikروفilmarchiv der deutschsprachigen Presse, Dortmund.

Letter B means: microfilm to get from Filmarchiv Austria, Wien.

Letter C means: journal missing believed lost.

Letter D means: microfilm not yet made.

Adressen:

Mikروفilmarchiv der deutschsprachigen Presse e. V., Münsterstr. 9-11,  
D-44137 Dortmund; Tel / Phone +49231-502-3216, Fax +49231-502-6018.

Filmarchiv Austria, Obere Augartenstr. 1, A-1020 Wien;  
Tel / Phone +431-2161-3000, Fax +431-2161-300-100.

Herbert Birett, Veldener Str. 28, D-80687 München;

Tel / Phone +4989-5809-0407;

E-mail Herbert.Birett@unibw-muenchen.de;

Home Page [http://www.unibw-muenchen.de./campus/Film/  
wwwfilmbi.html](http://www.unibw-muenchen.de./campus/Film/wwwfilmbi.html)



A 1. *Allgemeine Kinobörse*. Unabhängiges Organ für alle kinematographischen Interessen. Leipzig: Backhaus 1910-1922 (1919-1920 als Beilage zum »Bund«, Leipzig) 101; B764; M472; Anonym

D 2. *Anker*. Hamburg: Verein reisender Schriftsteller u. Berufsgenossen 1901-1: 1912, 1917 (Os 19120/62)

B 3. *Anzeiger für die gesamte Kinematographenindustrie*. Brünn: Empire Bio 1907-1908 Wien, NB

A 4. *Artist*. Central-Organ der Circus, Varieté, Bühnen, reisenden Kapellen und Ensembles. Düsseldorf: Lintz 1883-1936 1; 3; 30; 38; 61; Anonym

A 5. *Artistische Nachrichten*. Beilage zu: Hamburger Fremdenblatt 1896-1913 (?) Hamburg Staatsarchiv

C 6. *Der Beisitzer*. Zentralorgan für die Beisitzer der Berliner Filmprüfbehörden. Berlin: Deutscher Provinz-Verlag 1919-1921 \* Kein Nachweis

A 7. *Bild und Film*. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie. München-Gladbach: Volksvereinsverlag/Verlag Lichtbilderei 1912-1914/15 1; 12; 61; 91; 201; 260; B764; FRE126; WI17; BA-FA; Berlin, DFFB/SDK; London, BFI

C 8. *Bildarchiv*. Rundschau über Lichtbild, Film und Druckbild im Dienste der Jugendziehung und Volksbildung. München: Schule und Kunst 1920 \* Kein Nachweis

A 9. *Die Bildspielkunst*. Bildband- und Lichtbühnen-Zeitung. Berlin: Bildspielkunst 1913 B764

C 10. *Blätter*. Zeitschrift der Internationalen Film-Vertriebsgesellschaft. Hrsg. Asta Nielsen, Urban Gad. Frankfurt am Main: Internationale Vertriebsgesellschaft 1912 \* Kein Nachweis. Gemäß Mitteilung der

Deutschen Bücherei ist diese Zeitschrift nie erschienen.

A 11. *Bühne und Film*. Illustrierte Zeitschrift für Theater, Kino, Mode, Gesellschaft. Berlin: Verlag Bühne und Film 1919-1922 11; BA-FA; WI17; Berlin, DFFB/SDK; London, BFI; Anonym

A 12. *Bunte Filmblätter*. Halbmonatschrift für Kinofreunde. Berlin: Filmkunstverlag 1919 BA-FA; Berlin, DFFB/SDK

C 13. *C. Z. Cines-Zeitung*. Berlin: Cines-Theater AG 1913 \* Kein Nachweis

A 14. *Delog-Post*. Offizielle Mitteilungen für die Interessenten der Lichtspieloper. Berlin: Deutsche Lichtspieloper/Verlag der Delogpost 1916-1917 B764

A 15. *Der deutsche Film*. Wochenkorrespondenz für die Kulturinteressierten und die wissenschaftliche Verwertung der Kinematographie. Berlin: Filmpressedienst 1919 Anonym

A 16. *Der Deutsche Film in Wort und Bild*. Eine Kampfschrift für deutsche Kinokunst und -technik. München: Verlag Deutscher Film 1919-1922 210; B764; BA-FA

A 17. *Deutsche Filmgewerkschaft*. Mitteilungsblatt. Zentralorgan des Verbandes der Film- und Kinoangehörigen. Berlin: Industrieverband der Film- und Kinoangehörigen Deutschlands 1919-1931 Anonym

Deutsche Kinematographische Rundschau → *Internationale Film- und Kinematographen-Zeitung*

A 18. *Deutsche Kinowacht*. Erstes Fachblatt zur Wahrung der Interessen der Theaterbesitzer. Offizielles Organ des Schutzverbandes deutscher Lichtbildtheater. Berlin: Hillger-Verlag 1912-1916 101; Anonym

A 20. *Deutsche Kunst-, Theater-, Musik-, Film-Woche*. Berlin: 1919 B764

A 21. *Der deutsche Lichtbildtheater-Besitzer* (sp. Lichtbildtheater; Lichtbildtheater-Besitzer). Organ der deutschen Filmleiher-Vereinigung. Berlin/Düsseldorf: Winter 1909-1914 WI17; Berlin, DFFB/SDK; Anonym

A 22. *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*. Offizielles Organ des Reichsverbandes deutscher Lichtspielbesitzer und sämtlicher Unterverbände. München: Deutsche Lichtspielzeitung 1919-1922 (Nachfolgerin der Süddeutschen Kinematographen-Zeitung A155) M472; WI17

D 23. *Deutscher Camera-Almanach* (sp. Deutscher Kamera-Almanach). Berlin: Schmidt 1906-1944 465; 1906-1944 (1935 fehlt) (Z 502) PO75; 1909-1940

Deutscher Kamera-Almanach → *Deutscher Camera-Almanach*

B 24. *Dramagraph-Woche*. Filmneuheiten. Wien: Pollak 1912 Wien, UB

A 25. *Edison Kinetogram*. Berlin: Edison GmbH 1911(?) - 1913(?) BA-FA

A 26. *Der Eisbär (Berlin)*. Unsere Mitteilungen. Hrsg. Nordisk Filmkompagnie. Berlin: Falk 1918-1919 Berlin, DFFB/SDK

B 27. *Der Eisbär (Wien)*. Ab 1919.3: Wiener Eisbär. Wien: Nordisk Filmkompagnie. Wien: 1917/18 (I) - 1920 (IV) (Nachfolger: Der neue Film) (Jg. I und II nachweisbar) Wien, NB

A 28. *Erste Internationale Filmzeitung*. Zentralorgan für die gesamte Kinematographie (1918/19: Die Film-Welt). Berlin: Falk 1907-1920 Beilagen: Filmrecht (1913-1914); Kinematographen-Operateur (1912-1915) 1; 61; 101; B764; BA-FA; WI17; Berlin, DFFB/SDK; Amsterdam, Universität; Anonym

C 29. *Erstes Adressbuch der Kinematographie*. Berlin: Falk 1909 \* Kein Nachweis

A 30. *Der Film*. (Mit Beilagen) Zeitschrift für die Gesamtinteressen der Kinematographie. Offizielles Organ des Verbandes zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen. Berlin: Kühn (u.a.) 1916-1943 1; 61; 201; B764; BA-FA; WI17; Anonym

D 31. *Der Film. Sonderausgabe*. Berlin: Mattison 1927-1929 (sp. Beilage zu Der Film) 12; 1927-1932 (L) (Art 124z)

Der Film in Wort und Bild → *Filmhandel*

A 32. *Film und Brettl*. Illustrierte Halbmonatsschrift. Berlin: Falk (u.a.) 1919-1923 24; 30; B764; WI17

C 33. *Film und Bühne*. Berlin: Petersen 1920 \* Kein Nachweis

A 34. *Film und Kino*. Deutscher Filmmarkt. Zeitschrift für das gesamte Lichtbilderwesen, Kunst und Literatur. Berlin: Köhler 1918-1919 101; B764

A 35. *Film und Lichtbild*. Zeitschrift für wissenschaftliche und technische Kinematographie und Projektion. Stuttgart: Frankh'sche Verlagsanstalt 1912-1914, 1922-1925 14; 16; 24; 27; 201; 210; B764; BA-FA; PO75; WI17; Berlin, DFFB/SDK; WO12; Stettin, WMBP; Thorn, BG; Anonym; Wien, NB

A 36. *Film und Presse*. Berlin: Kritik-Verlag 1920-1922 (Nr. 20 fehlt) BA-FA; Anonym

A 37. *Film und Wissen*. Monatsschrift für wiss. Schul- und Privatkinematographie. Beil.: Der Volks- und Jugendfilm; Der industrielle Werbefilm. Berlin 1920 Anonym

A 38. *Film-Almanach*. Praktischer Wegweiser durch die gesamte Kinematographie. (1917, 1920-1927: Kühns Filmalmanach) Berlin: Kühn 1917-1927 61; 188/815; B764; PO75

- A 39. Film-Börse.* General-Anzeiger für die Gesamte Filmindustrie. Berlin: Illustrierte Filmwoche 1913-1918 (auch als Beilage zur Illustrierten Filmwoche) Berlin, DFB/SDK; Anonym
- B 40. Der Filmbote.* Zeitschrift für alle Zweige der Kinematographie. Offizielles Organ des Bundes der Kinoindustriellen in Österreich (sp. Österreichische Film-Zeitung). Wien: Der Filmbote 1918-1938 Anonym; Wien, NB; Wien, UB
- A 41. Filmburg.* Berlin: Hehman 1920 Anonym
- A 42. Film-Express.* Export-Journal der Lichtbildbühne. Berlin: 1920-1929 BA-FA
- A 43. Der Filmhandel.* Zentralorgan für den In- und Außenhandelsmarkt. Beilage: Der Film in Wort und Bild. Berlin: Kinora-Verlag 1919-1924 B764; BA-FA; Anonym
- A 44. Filmhölle.* Unabhängige Blätter für und gegen den Film. Berlin: Filmhölle 1920-1923 B701; PO75; WI17
- C 45. Film-Kritiken.* Ausschnitte der Filmpressedienst GmbH, Berlin. 1919-1923 \* Kein Nachweis
- A 46. Filmkunst (Eclair).* Illustrierte Wochenschrift für moderne Kinematographie. Berlin: Deutsche Eclair-Film-Ges. 1912-1914 101; B764
- A 47. Filmkunst (Haase).* Zentralorgan für Kino und Film. Fachzeitschrift für die gesamte Kinematographie und verwandte Branchen. Berlin: Haase 1917-1920 B764; Anonym
- A 48. Filmkurier.* (sp. Illustrierter Filmkurier) Theater, Kunst, Varieté, Funk (mit Beilagen). Tageszeitung. (1944/45: Filmmeldungen) Berlin: Francke 1919-1944 1; 12; 14; 101; 188/815; 210; B764; PO75; Berlin, DFFB/SDK; Prag, NK; Anonym
- A 49. Filmliste des Bild- und Film-Amtes.* Berlin: 1917 12; Dresden, Staatsarchiv
- A 50. Film-Magazin.* Berlin: Kühn 1920 465
- Filmmeldungen → *Filmkurier*
- Filmpause → *Pause*
- Filmrecht → *Erste Internationale Filmzeitung*
- C 51. Filmrevue.* Berlin. \* Kein Nachweis
- A 52. Filmschau.* Illustrierte Wochenschrift. Berlin: Hillger 1919-1920 Berlin, DFFB/SDK
- Filmschau (Prag, Töplitz) → *Internationale Filmschau*
- C 53. Filmschriftsteller im Flimmergeist.* Organ für Filmschriftsteller. Hamburg: Friedlands Verlag des Flimmergeistes (um 1919) \* Kein Nachweis
- C 54. Film Spiegel.* München 1919- \* Kein Nachweis
- Filmstern → *Kinojahrbuch*
- C 55. Film-Teufeleien.* Berlin: Verlag der Filmhölle 1919-1920 \* Kein Nachweis
- C 56. Film-Ton-Kunst.* Zeitschrift für die künstlerische Musikillustration des Lichtbildes. Berlin: Schlesinger 1920-1927 (Forts.: RDK. Vertrauliche Mitteilungen. 1928) \* Kein Nachweis
- A 57. Die Filmtribüne.* Illustrierte Wochenschrift für die Fachwelt und Kinofreunde. Berlin: Filmtribünenverlag 1919-1921 101; B764; WI17; Berlin, DFFB/SDK
- Film-Welt → *Erste internationale Filmzeitung*

B 58. *Die Filmwelt*. Wien: Universale GmbH 1919-1925 Wien, NB

A 59. *Filmwoche/Wien*. Wien: Die Filmwoche 1913-1918 (Nachfolger: Neue Filmwoche als neue Zeitschrift) B764; Wien, UB

A 60. *Die Flimmerkiste*. Magdeburg: Hille 1920 101

C 61. *Frau und Lichtbild*. Berlin. \* Kein Nachweis

A 62. *Geschäfts-Bericht. Verband zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen zu Berlin e. V.* Berlin: Kühn 1914-1918 61; 201; PO75

A 63. *Das Glashaus*. Film und Gesellschaft. Berlin: Buch-Film-Verlag 1920 WI17

D 64. *Globus*. Nürnberg: Lotter, sp. Bauer 1886- 1 (V. Merc. 3 pd); 29: 1896-1933 (Hoo/2 Ztg IV 24d); 75: 1898-1932 (L) (Var 664)

A 65. *Hallesche Kino-Zeitung*. Wochenschrift für Kino-Kunst. Halle: Hallische Nachrichten 1919-1924 3; Anonym

A 66. *Hamburger Lichtspielzeitung*. Offizielles Programm der vornehmsten Lichtbühnen in Hamburg, Altona, Wandsbeck. Hamburg: Hamburger Lichtspielzeitung 1919 101

Illustrierte Filmwoche → *Illustrierte Kinowoche*

A 67. *Illustrierte Kinowoche* (sp. Illustrierte Filmwoche, Neue illustrierte Filmwoche). (Beilage: Film-Börse, s.d.) Berlin: Kinowoche 1913-1925 1; 101; B764; BA-FA; PO75; Berlin, DFFB/SDK; Anonym

D 68. *Illustrierte Zeitung*. Leipzig: Weber. Sondernummer Film = Jg. 1919, Nr. 3975. Mikrofilm in mehreren Bibliotheken vorhanden. 201 (Rp 14337); BA-FA

Illustrierter Filmkurier → *Filmkurier*

A 69. *Im Rampenlicht*. Berlin: Verlag Bühne 1919 Berlin, DFFB/SDK

Der industrielle Werbefilm → *Film und Wissen*

A 70. *Interessante Blätter*. Illustrierte Wochenschrift. Berlin: Tansky-Verlag 1915-1916 B764

A 71. *Das Interessante Blatt* (sp. Wiener Illustrierte). Wien 1902-1918 Posen, BU; Salzburg, IkZ; Salzburg, Universität

A 72. *Internationale Film- und Kinematographen-Industrie*. Illustrierte Fachzeitschrift für alle Gebiete der Projektionskunst und deren Schausstellungen. Berlin: 1907-1910 Anonym

C 73. *Internationale Film- und Kinematographen-Zeitung* (Deutsche Kinematographische Rundschau). Zentralorgan für die gesamte Projektionsindustrie und verwandte Branchen. Hamburg: Int. Film- und Kinematographen-Zeitung 1906-1913 \* Kein Nachweis

D 74. *Internationale Filmschau*. (1. Jg: Filmschau) Prag/Töplitz: Internationale Filmschau 1919-1938 (ZC 8299); Prag, NK: 1919-1935 (52 C 191)

C 75. *Jahrbuch der Kinematographie*. Chemnitz: Zimmermann 1912 \*Kein Nachweis

D 76. *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionsverfahren* (ab 1915: Jahrbuch für Photographie, Kinematographie und Reproduktionsverfahren). Berlin In vielen Bibliotheken; Bath, RPS: 1887 ff

A 77. *Kastalia*. Zeitschrift für wissenschaftliche und Unterrichtskinetographie. Organ des Vereins »Kastalia«, Gesellschaft für wissenschaftliche und Unterrichtskinetographie. Wien: Kastalia 1912-1920 Anonym; Wien, NB

Kientopp → *Kinobriefe*

A 78. *Kinema*. Internationales Zentral-Organ der gesamten Projektions-Industrie und verwandter Branchen. Bülach-Zürich: Graf 1913-1919 101; Bern, Landesbibliothek; Zürich, Zentralbibliothek

A 79. *Der Kinetograph*. (Mit Beilagen) Organ für die gesamte Projektionskunst. Berlin: Scherl 1907-1935 12; 61; 201; 210; B764; BA-FA; PO75; WI17; Amsterdam, Universität; Anonym; Wien, NB

A 80. *Kinetographenanzeiger - Mozgófénykép Hiradó*. Budapest: 1908-1922 Budapest, OSK

C 81. *Kinetographen-Fachblatt*. Hrsg.: Freie Vereinigung der Kinetographen-Angestellten Deutschlands. Berlin: Nostard 1907 \* Kein Nachweis

A 82. *Kinetographen-Kommission des Westfälischen Landgemeindetages. Protokoll der Sitzung ...* Wanne: Herchenbach 1912-1914 101; Münster, Staatsarchiv; Warendorf, Kreisarchiv

Kinetographen-Operateur → *Erste Internationale Filmzeitung*

Kinetographische Monatshefte → *Lehrfilm*

B 83. *Kinetographische Rundschau und Schaustellerzeitung »Die Schwalbe«*. Offizielles Organ des Reichsverbandes der Kinetographenbesitzer. (Ab 1917: Neue Kinorundschau). Wien: Die Schwalbe (sp. Neue Kinorundschau 1907-1921) Wien, NB; Wien, UB

A 84. *Kinetographische Wochenschau*. Organ der Firma Léon Gaumont, Wien, Brandenburg, Havel 1909-1914 1; 61; WI17; Berlin, DFFB/SDK; Anonym

C 85. *Kinetographische Wochenschau der Stettiner Urania*. Stettin: Stettiner Urania 1914 \* Kein Nachweis

D 86. *Kinetographisches Jahrbuch des Filmboten* (sp. Kinemat. Jahrbuch der Österreichischen Filmzeitung). Wien: Filmbote 1919-1934 Kn3: 1921 (Zk Kinema/Foto); PO75: 1920, 1923-1925; Wien, UB: 1930-1931, 1934 (II 499.849)

A 87. *Kinematoscope-Zeitung*. Herne: 1909 706; Herne, Stadtarchiv

Kino (Berlin) → *Kinobriefe*

C 88. *Kino (Chemnitz)*. Chemnitz: Merkur 1909-1914 \* Kein Nachweis

B 89: *Kino (Lwow)* (Polnisch). Lemberg: 1913-1914 Wien, NB

B 90. *Kino (Prag)* (Tschechisch). Blatt der Kinetographenbesitzer Prag: 1913 Wien, NB

A 91. *Das Kino* – Für die Waisen gefallener Krieger. Wien: J. Roller 1916 Wien, UB

A 92. *Kino-Adreßbuch*. Berlin: Arthur Berger 1915-(?) 1; 61

C 93. *Kino-Anzeiger*. Amtliches Organ der Kino-Reform-Gesellschaft. Berlin: Verlag der Kino-Reform-Gesellschaft 1913 \* Kein Nachweis

B 94. *Der Kinobesitzer*. Offizielles unabhängiges Organ des Reichsverbandes der Kinetographenbesitzer in Österreich. Wien: Verlag des Reichsverbandes 1917-1919 Wien, NB; Wien, UB

A 96. *Kinobriefe*. (1920.1: Kientopp; 1920.2ff Kino) Berlin: Richter 1919-1922 BA-FA; MAR1; PO75; Berlin, DFFB/SDK; New York, Museum of Modern Art; Anonym

C 97. *Kinofreund*. Programmzeitschrift für Lichtspielhäuser. Dresden: Martienssen 1919-1926 BA-FA: 1924 (L), 1925 (L)

A 98. *Kinojahrbuch* (sp. Filmstern). Berlin: Richter 1919-1921 11; 101; BA-FA; PO75

Kino-Journal → *Österreichischer Komet*

D 99. *Kino-Kalender (Berlin)*. (Ab 1912: Kino-Kalender der Lichtbildbühne, ab 1939: LBB-Filmadreib-Kalender.) Berlin: Lichtbildbühne 1911-1938 210: 1930, 1940 (ZA 2927); PO75: 1911-1938

A100. *Kino-Kalender (Wien)*. Wien: 1918 PO75

B101. [*Kinomusik*]. (Erfundener Titel. Jeweils mehrere Ausgaben für diverse Kinos, Reklame mit Noten, ohne Datum) Wien: Rekla, Serie I-VII (ohne Datum! verm. 1919) Wien, UB

Kinopraktikus → *Praktikus*

A102. *Kinorundschau*. Offizielles Organ der Landesfachverbände der Kinematographenbesitzer in Österreich. Wien: 1913 Wien, NB

D103. *Kinotechnik*. Monatsschrift für die gesamte Wissenschaft und Technik der theoretischen und praktischen Kinematographie (sp. Kinotechnik und Filmtechnik). Berlin: Falk (u.a.) 1919-1944 1: 1919-1943 (7/43 PB 93 + 4 Os 2133/117); 12: 1919-1944 (4 Art 137m); 83: 1919-1943 (4 Z 1291); 91: 1920-1930, 1932-1943 (5 039); 201: 1919-1944 (u 222/50); 210: 1919-1943 (ZB 1544); 832: 1919-1927 (K 32/91 K25); B764: 1943-1944 (Film 003-12); BA-FA: 1919-1923; Bath, RPS: 1922 ff; Berlin,

DFFB/SDK: 1919-1922; Bern, Schweiz. Filmkammer: 1939-1944; Harrow, Kodak-Library: 1921ff (L); Anonym: 1919-1934; Sonderaus.: Dt. kinotechn. Industrie; WO12: 1919-1944; Zürich, ETH, Photographisches Institut: 1927-1944

Kinotechnik und Filmtechnik → *Kinotechnik*

B104. *Kinowoche*. Illustrierte Zeitschrift für das gesamte Kinowesen. Wien: Beck 1919-1922 (Vorläufer: Die Theater- und Kinowoche) 188/811; MAR1; Wien, NB; Wien, UB

A105. *Der Komet*. (Mit Beilagen) Erste, älteste und führende Fachzeitschrift des Schausteller-, Kinematographenbesitzersstandes. Pirmasens: Leis 1894-12; Leis Pirmasens, Verlag

D106. *Komödie*. Wochenrevue für Bühne und Film. Wien: Verlag Komödie 1920-1923 75: 1922-1923 (L); 101: 1920-1923 (ZA 2873)

D107. *Korrespondenz für Wissenschaft und Technik im Film*. Berlin: Pander 1919-1926 210: 1921-1926 (ZC 1969)

Kühns-Filmalmanach → *Film-Almanach*

A108. *Kunst im Kino*. Zeitschrift für Lichtspielkunst. Berlin: Lichtspielkunst 1912-1914 B764; Berlin, DFFB/SDK

D109. *Kunstgarten*. Zeitschrift für soziale Kunstpflege. Berlin: 1903/4-1909 (Film nur in Band 1909) 1: 1903/4-1909 (4 Nr 385); 14: 1904.2, 1906.20 (ZB 566); Breslau, BU: 1906-1909; Anonym 1906-1909

D110. *Kunstwart*. Rundschau über alle Gebiete des Schönen. München: Callwey 1887/88-1911/12; 1925/26-1931/32 (Mf ab 1909) In vielen Bibliotheken

LBB-Filmadreibkalender → *Kinokalender*

A111. *Das lebende Bild*. Fachblatt für Lichtbildtheaterbesitzer, Filmfabrikanten und Filmverleiher. Leipzig: Vogel & Vogel 1911-1920 1; 101; B764; WI17; Anonym

D112. *Lechner's Mitteilungen aus dem Gebiete der [...] und Photographie* (sp. Wiener Mitteilungen [...]) Wien: 1899-1918 1: 1913/14-1917/18 (Am 5497); 31: 1910/11, 1912-1919 (ZA 3619); 83: 1909-1910 (8 Z 4454); B170: 1903/4 (ZZ 2156/HSB6); PO75: 1910-1911; Salzburg, Uni: 1910, Jan. (6.993 II); Wien, TU: 1899-1904, 1916-1918 (L) (93.001 I)

C113. *Der Lehrfilm*. (1921: Kinematographische Monatshefte). Berlin: Lichtbildbühne 1920 \* Kein Nachweis

A114. *Lichtbildbühne*. (Mit Beilagen: Film-Express s. dort; Luxusausgabe 1922/23). Älteste deutsche Fachzeitung des Films. Illustrierte Tageszeitung. Berlin: Lichtbildbühne 1908-1939 1; 61; 101; 201; 210; 706; B764; PO75; WI17; Berlin, DFFB/SDK; Amsterdam, Universität; London, BFI; Anonym

A115. *Lichtbildkünstler*. Monatsberichte über Neuheiten etc. auf dem Gebiete der Photographie [...] Dresden 1896- 15; 30; Krakau, BJ

A116. *Lichtbildkunst in Schule, Wissenschaft und Volksleben*. (1913/14: Volk und Film; Die Lichtbildschule). Storkow: Schultechnikverlag 1912-1914 15; 210; B478; B764; Warschau, BN; Anonym

Lichtbildschule → *Lichtbildkunst*

Lichtbildtheater (-Besitzer) → *Der Deutsche Lichtbildtheater-Besitzer*

B117. *Lichtbild-Theater*. Wien: Ortonys Film-Zentrale 1911-1914 Wien, NB; Wien, UB

A118. *Lichtbildvorträge und Filme* des Bild- und Filmarchivs der Deutschen Lichtbildgesellschaft. Berlin: Deulig 1918-1929

C119. *Lichtspielanzeiger* (eigentlich: *Münchener Lichtspielanzeiger*). München 1917 12: 1916.1

A120. *Die Lichtspielbühne*. Fachzeitschrift der deutschen Kinematographen-Besitzer in der Tschecho-Slowakei. Aussig 1921-1923 B764; Prag, NK

A121. *Die Lichtspielbühne im Dienste des Schulunterrichts und der Volksbildung*. Sigmaringen: Verlag der Lichtspielbühne 1917-1919 B764; Anonym

A122. *Die Lichtspielbühne im Dienste des Schulunterrichts und der Volksbildung*. Stettin: 1917 NI

A123. *Lichtspiel-Zeitung*. Berlin: Mozart-Saal 1911-1913 B764

D124. *Die Linse*. Monatsschrift für Photographie und Kinematographie. Berlin: Hansen 1905-1943 15: 1926-1936, 1938-1940 (Oek.u.Techn.680 b); 83: 1932, 1935-1942 (4 Z 4946); Breslau, BMN: 1931-1936, 1938-1941; Lublin, BG: 1923-1943; Zürich, ETH: 1931-1932

A125. *Literatur, Kunst und Kino*. Illustrierte Halbmonatsschrift für Literatur, Kunst, Bühne, Film [...] Magdeburg: Burgverlag 1919/20 I

C126. *Lumen*. Bern: Maeliswyl um 1915 \* Kein Nachweis

C127. *Maske und Palette*. Zeitschrift für Theater, Tanz und Film. Dresden: Müller 1920-1921 \* Kein Nachweis

A128. *Mitteilungen. Verband zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen zu Berlin* e. V. Berlin: 1915 B764; Berlin, DFFB/SDK

- B129. Mitteilungen der österreichisch-ungarischen Kinoindustrie.* Wien: Österreichisch-ungarische Kinoindustrie GmbH 1911-1912 Wien, NB
- C130. Der moderne Film in Wort und Bild.* München: 1919 \* Kein Nachweis
- C131. Moderne Kinematographie.* München 1920 \* Kein Nachweis
- A132. Monatsfeier.* Illustrierte Monatschrift für Literatur, Bühne und Film. Berlin: Arionverlag 1919-1920 I; 101
- A133. Der Monopolfilm.* Kinematographenzeitschrift für die Interessen der Theaterbesitzer. Berlin: Hanewacker 1914/15-1917 Anonym
- Münchener Lichtspielanzeiger → *Lichtspielanzeiger*
- C134. Münchner Filmkurier.* München 1920-1922 BA-FA: 1921 (Nr. 44, 48), 1922 (Nr. 12-14)
- A135. Nachrichten des Bundes deutscher Theater-Kino-Vereinigungen.* 1911 Regensburg, Stadtarchiv
- B136. Der neue Film.* Wien: Nordisk 1920.1-1921.21/24 (Vorläufer: Der Eisbär) Wien, UB
- B137. Die neue Filmwoche.* Wien: Die Filmwoche 1918-1919 (Nachfolge der Filmwoche als neue Zeitschrift) B764; Wien, NB; Wien, UB
- Neue illustrierte Filmwoche → *Illustrierte Kinowoche*
- Neue Kinorundschau → *Kinematographische Rundschau*
- Österreichische Film-Zeitung → *Der Filmbote*
- A138. Der Österreichische Komet.* Fachblatt für Kinematographie in Österreich-Ungarn und Balkanstaaten (ab 1920: Kino-Journal). Wien: Österreichischer Komet / Stignitz 1908-1939 Wien, UB
- Optische Rundschau und Photo-Börse → *Photo-Börse*
- A139. Paimanns Filmlisten.* Wochenschrift für Lichtbildkritik. Wien: Paimanns Film-listen 1915-1946 PO75; WI17; Wien, Filmarchiv Austria; Wien, NB; Anonym
- D140. Pathé-Schallplattenkatalog.* Paris: Pathé 824: 1908-1913
- A141. Pathé-Woche / Berlin.* Berlin: Pathé 1909-1914 61; BA-FA; Berlin, DFFB/SDK; Anonym
- B142. Pathé-Woche / Wien.* Organ der Filmverleihanstalt Pathé Frères Wien. Wien: Pathé 1911-1913 Wien, UB
- B143. Die Pause.* (Mit Beilage: Filmpause). Wien: 1919-1925 101; Wien, NB
- D144. Photo-Börse* (sp. Optische Rundschau und Photo-Börse). Deutsche Wochenschrift für Photographie und Kinematographie. Anzeigenblatt für den gesamten Photo- und Kinohandel. Schweidnitz: Köhn 1919-1931 7: 1927-1931 (4 TECHN II.7524)
- D145. Photographische Industrie.* Fachblatt für Handel, Export und Fabrikation aller photographischen und kinotechnischen Bedarfsartikel. Berlin: Union 1903-1943 I: 1909-1942 (L) (4 Os 1432/1); 201: 1906-1943 (u 203); FI: 1914-1931 (4 P 188/1932); Basel, Ciba: 1918-1919, 1935-1943; Lublin, BG: 1910-1941 (L); Łódź, BPWSF: 1924-1928; WO12: 1912-1943; Zürich, ETH: 1926-1940; Zürich, ETH, Photographisches Institut: 1913-1943
- A146. Photo-Woche.* Offizielles Organ des deutschen Photo- und Kinohändler-Bun-



des. Berlin: Photo-Kino-Verlag 1910-1943 (verfilmt bis 1922) 1; 16; 89; 101; Wien, TU; WO12

A147. *Praktikus* (Ab 1909: Kinopraktikus). Düsseldorf: Lintz 1908-1910 61; Chicago

D148. *Das Programm*. Das Organ der Varietéwelt, Berlin 1902-1961 30: 1917-1961 (L) (Mus. Zq 111); B171: 1902ff; Budapest, OSK: 1934-1935 (H 19.970); Anonym: 1913-1934

A149. *Projektion*. Internationale Film- und Kinematographenindustrie. Verbandsorgan des Vereins der Kinematographenbesitzer Deutschlands. Berlin: Frankenstein 1907-1915 1; 101; BA-FA; Anonym

B150. *Rady-Maller-Revue*. Wien: Rady-Maller 1910-1912 Wien, UB

RDK · Vertrauliche Mitteilungen → *Film-Ton-Kunst*

D151. *Reichs-Kino-Adreßbuch*. Berlin: Lichtbildbühne 1918-1942 61: 1920/21 (00/ KW2095); 83/1045; 1939 (8 Zi 1415/ KOM); B720: 1930; PO75: 1918-1940

A152. *Rheinische Film-Kunst-Bühne*. Literarischer Handweiser der Lichtspielkunst für Filmfreunde. Köln 1919-1920 38

D153. *Der Roland von Berlin*. Berlin: 1903-1925 1: 1903-1918 (Tc 6598a); 38: 1906-1910 (M AP 04 980); B701: 1921-1925 (B 1/ 85); N1: 1905(8W1271); Breslau, BU: 1914-1919 (8 n A 820); Thorn, BG: 1912

C154. *Das Schaubild*. Internationale Halbmonatsschrift für Kinokunst. München: Schaubild (vor 1918) \* Kein Nachweis

A155. *Der Schwarze Bär*. Neues aus der Welt des Films. Rheinische Lichtbild AG Bioscop. Berlin: Falk 1919 101; B764; Anonym

D156. *Schweizer Cinéma Suisse*. Unabhängige halbmonatlich erscheinende Fachzeitschrift der Kinematographen-Industrie in der Schweiz. Montreux: Verlag Cinéma 1918-1924/25 Bern, Landesbibliothek; Lausanne; New York, Public Library

A157. *Süddeutsche Kinematographen-Zeitung*. Offizielles Organ des Verbandes Bayerischer Kinematographen-Interessenten. München: Häberle 1913-1918 (Nachfolge: Deutsche Lichtspiel-Zeitung) 12

A158. *Terra-Monatshefte*. Berlin: 1920-1921 101

C159. *Theater- und Filmfriseur*. Hrsg.: Verband der Theater- und Filmfriseure Deutschlands. Berlin: Verband 1919-1931 \* Kein Nachweis

B160. *Theater- und Kinowoche*. Illustrierte Zeitschrift für das gesamte Kinowesen. (Ab 1919.21 Die Theater- und Musikwoche; Kinowoche. Wien: Beck 1919-1920 Wien, NB; Wien, UB

Theater- und Musikwoche → *Theater- und Kinowoche*

C161. *UFA-Blätter*. Programmzeitschrift der Theater des Ufa-Konzerns. Berlin: UFA 1919-1921 BA-FA: eine Ausgabe o.J.

A162. *Ufa. Feuilletons*. Berlin (Das Presse-material dieser vier Tonfilme wurde ausnahmsweise mitverfilmt) LEICHTE KAVALLERIE/ UFA (1935); KARUSSELL/ Astra-Film (1937); GASPARONE/ UFA (1937); UND DU MEIN SCHATZ FÄHRST MIT/ UFA (1936)

A163. *Union-Theater-Zeitung*. Wochenschrift der Union-Theater mit Programm. Berlin: Union Theaterverlag 1912-1914 101; B764

A164. *Universal*. Hausorgan der Imp. Victoria-Filme. Berlin: Sandberg Jensen 1912-1914 WI17

C165. *Unterhaltung für Filmfreunde*. Leipzig 1919 \* Kein Nachweis

A166. *Verbotene Kinematographen-Bilder*. Alphabetisches Verzeichnis verbotener Filme zum Gebrauch für die Polizeibehörden und Kinematographen-Inhaber. Guben: König 1911-1920 Anonym

Volk und Film → *Lichtbildkunst* ...

Volks- und Jugendfilm → *Film und Wissen*

A167. *Vitascope-Revue*. Berlin: Vitascope-Gesellschaft 1913- \* Kein Nachweis

A168. *Vorhang auf*. Theater-, Varieté- und Filmzeitschrift. Offizielles Organ des Vergnügungsdirektorenverbandes. Wien: Schiller 1919-1921 101

A169. *Welt im Film*. Berlin: 1913 B764

B170. *Das Welttheater*. Wien: Welttheater 1912 Wien, NB; Wien, UB

A171. *Westdeutsche Filmzeitung*. Düsseldorf: Musikveranstalter 1920-1921 61

Wiener Eisbär → *Der Eisbär (Wien)*

Wiener Illustrierte → *Das Interessante Blatt*

Wiener Mitteilungen → *Lechner's Mitteilungen*

D172. *Wirtschaftlicher Nachrichtendienst*. Berlin: Überseedienst 1915-1920 6: 1915-1917 (4 R2 35a); 27: 1917-1919 (L) (4 Cam IX (S.p.), 225/75); 28: 1915-1920 (J Ie-1100(1-17)), 1923-1925 (J Ie-1100a(9-1)); 30: 1915-1919 (Zsq 85); 35: 1915-1919 (4 XII A 907); 38: 1916-1917 (M XG 03826); 101: 1915-1919 (ZC 3661); 18 of 1915-1919 (Z 5320); Łódź, Universität: 1915

A173. *Zentralblatt für die Filmindustrie*. Fachzeitung für die gesamte Kinematographie, Projektionskunst und Lichtbild-Theaterpraxis. Magdeburg: Selbstverlag; Berlin: Cserépy-Verlag 1919 B764; BA-FA

Frühe ausländische Filmzeitschriften in deutschen Bibliotheken

*Arte y Cinematografia*. Jg. 1913, Nr. 57 (BA-FA)

*Biograph*. 1914-1915 (Mf 706)

*Bioscope*. 1908-1932 (Mf 30, 706)

*Cinegoer*. London 1916 (30)

*Cinema! Echo du Cinema*. Paris. 1912-1923 (Mf 706)

*Cinema News and Property Gazette* (div. Titeländerungen). London. 1911 ff (30)

*Cinematographie Française*. Paris. 1918-1928 (Mf 706)

*Cinematography and Bioscope Magazine*. New York 1906-1907 (Mf 30, 706)

*Edison Kinetogram*. New York. 1910-1913 (Mf 30, 706)

*Exhibitors' Filmexchange*. 1915 (Mf 30, 706)

*Exhibitors' Heralds* (and Moving Picture World). New York. 1915-1928 (Mf 30, 706)

*Le Fascinateur*. Paris. 1903-1938 (FREI26: 1906-1908)

*Film Daily*. New York. 1915-1941 (Mf 30)

*Filmen*. Stockholm. 1920 (30)

*Filmnyheter*. Stockholm. 1920-1921 (30: 1921)

*Film-Revue*. Paris. 1912-1914 (Mf 706)

*Harrison's Reports*. New York. 1919-1962 (Mf 30)

*Journal. Optical Society of America*. Rochester. 1917-1955 (viele Bibliotheken)

*Kinematograph and Lantern Weekly*. London. 1907-1971 (L) (Mf 30)

*Kinematograph Year Book*. London. 1914-1963 (30: 1921-1963)

*Kinetradogram*. New York. 1913 (Mf 706)

*Motion Picture Magazine*. 1914-1941 (Mf 706)

*Motion Picture News*. 1912-1930 (Mf 30, 706)

*Motion Picture Story Magazine*. 1911-1913 (Mf 706)  
*Motion Picture Studio Directory*. 1918 ff (Mf 30: 1923/24)  
*Motography*. 1911-1918 (Mf 30, 706)  
*El mundo cinematográfico*. Jg. 1912, Nr. 9-14 (BA-FA)  
*New York Times*. New York. 1851-Lfd (Index in mehreren Bibliotheken)  
*Nickel Odeon*. New York. 1909-1910 (Mf 30, 706)  
*Optical Lantern and Cinematograph*. 1904-1907 (Mf 30, 706)  
*Optimal Magic Lantern Journal*. 1889-1903 (Mf 30, 706)  
*Phonoscope*. 1896-1900 (Mf 30, 706)  
*Projection, Lantern and Cinematograph*. 1906-1907 (Mf 30, 706)  
*Times*. London. 1785-Lfd (Index in mehreren Bibliotheken)  
*Transactions / S M P E*. 1916-Lfd (706)  
*Variety*. 1905-Lfd (Mf 465, 706)  
*La vita cinematografica*. 1912.11-26, 20-22 (BA-FA)  
*Wid's Yearbook*. New York. 1918-1969 (Mf 30, 706)  
*Wid's Films and Film Folk* (diverse Titelerungen). New York. (1915-1922) (Mf 30)

Die Bibliotheken sind mit den Fernleih-Siegeln bezeichnet oder nach den Orten geordnet.

1  
 Berlin: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz  
 3  
 Halle: Universitäts- und Landesbibliothek  
 6  
 Münster: Universität  
 7  
 Göttingen: Universität  
 11  
 Berlin: Humboldt-Universität  
 12  
 München: Bayerische Staatsbibliothek  
 14  
 Dresden: Landesbibliothek  
 15  
 Leipzig: Universität

16  
 Heidelberg: Universität  
 24  
 Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek  
 27  
 Jena: Universität  
 28  
 Rostock: Universität  
 29  
 Erlangen-Nürnberg: Universität  
 30  
 Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek  
 31  
 Karlsruhe: Landesbibliothek  
 35  
 Hannover: Niedersächsische Landesbibliothek  
 38  
 Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek  
 61  
 Düsseldorf: Universität  
 75  
 Nürnberg: Stadtbibliothek Egidienplatz  
 83  
 Berlin: Technische Universität  
 89  
 Hannover: Technische Informationsbibliothek  
 91  
 München: Technische Universität  
 101  
 Leipzig: Deutsche Bücherei  
 180  
 Mannheim: Universität  
 188  
 Berlin: Bibliothek der Freien Universität  
 Teilbibliotheken 811 und 815  
 201  
 München: Deutsches Patentamt  
 210  
 München: Deutsches Museum  
 260  
 Stadtbibliothek Mönchengladbach  
 465  
 Essen: Universität  
 706  
 Neubiberg: Bibliothek der Universität der Bundeswehr München

824  
 Eichstätt: Universität  
 832  
 Köln: Fachhochschule  
 B170  
 Berlin: Hochschule der Künste  
 B171  
 Berlin: Märkisches Museum  
 B478  
 Berlin: Deutsches Institut für Internationale Pädagogische Forschung  
 B701  
 Berlin: Amerika-Gedenkbibliothek  
 B720  
 Berlin: Senatsbibliothek  
 B764  
 Berlin: Landesbildstelle  
 BA-FA  
 Bundesarchiv - Filmarchiv, Berlin  
 F1  
 Frankfurt am Main: Senckenberg-Bibliothek  
 FREI26  
 Freiburg im Breisgau: Caritas-Verband  
 Kn3  
 Köln: Kunst- und Museumsbibliothek  
 M472  
 München: Hochschule für Fernsehen und Film  
 MAR  
 Marbach: Deutsches Literaturarchiv  
 N1  
 Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum  
 PO75  
 Potsdam: Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«  
 W117  
 Frankfurt am Main: Deutsches Institut für Filmkunde  
 WO12  
 Filmfabrik Wolfen  
 Bath, RPS  
 Royal Photographic Society  
 Berlin, DFFB/SDK  
 Deutsche Film- und Fernsehakademie/Stiftung Deutsche Kinemathek  
 Breslau, BMN  
 Bibliotheka Muzeum Narodowego, Breslau  
 Breslau, BU  
 Biblioteka Uniwersytecka, Breslau  
 Budapest, OSK  
 Országos Széchényi Könyvtár  
 Chicago  
 University of Chicago  
 Krakau, BJ  
 Biblioteka Jagiellońska, Krakau  
 Lausanne  
 Cinémathèque Suisse  
 Łódź, BPWSF  
 Biblioteka Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Łódź  
 Łódź, Uni  
 Biblioteka Uniwersytecka, Łódź  
 Lublin, BG  
 Biblioteka Główna, Lublin  
 Posen, BU  
 Biblioteka Uniwersytecka, Posen  
 Prag, NK  
 Národní Knihovna  
 Salzburg  
 Institut für katholische Zeitgeschichte  
 Stettin, WMBP  
 Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna  
 Thorn, BG  
 Biblioteka Główna, Thorn  
 Warschau, BN  
 Biblioteka Narodowa, Warschau  
 Wien, NB  
 Nationalbibliothek  
 Wien, TU  
 Technische Universität  
 Wien, UB  
 Universitätsbibliothek  
 Anonym  
 Besitzer will nicht genannt werden, stellt aber u. U. sein Exemplar zur Verfilmung zur Verfügung

## Gabriel Veyre, Operateur auf Weltreise

Auf dem Titelfoto sieht man ihn forsch, hoch über dem Meer, auf der Relling sitzen: *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière*<sup>1</sup>. Sein Urenkel Philippe Jacquier hat dieses Porträt, zusammen mit vielen anderen Bildern und einem Stapel vergilbter Briefe, im Nachlaß gefunden und gemeinsam mit seiner Frau Marion Pranal eine Dokumentation der Weltreise erarbeitet, die Gabriel Veyre im Auftrag der Firma Lumière zwischen 1896 und 1900 unternommen hat.

An Bord des Ozeandampfers »La Gascogne« notierte der 24 Jahre alte Veyre am 14. Juli 1896: »Um 8 Uhr 30 Vorführung des ›cinémato‹ durch die Angestellten, die nach New York gehen. Ziemlich schlecht: der Operateur war betrunken.«<sup>2</sup> Auch Veyre war im Auftrag der Lumières unterwegs, zunächst in der Eigenschaft eines Operateurs und »technischen Direktors«, wie es in Mexiko auf den Plakaten heißt, später auch als Konzessionär<sup>3</sup> und Geschäftsinhaber einer »Empresa Veyre«. Sein Zielgebiet war Mittel- und Südamerika. Während seiner transatlantischen Überfahrt scheint er sich über die anstehende Pionieraufgabe keine Gedanken gemacht zu haben; eher schon über den Speiseplan und eine Reisebekanntschaft weiblichen Geschlechts. Aus vielen seiner Reisebriefe klingt unbekümmerte Freude am touristischen *dolce vita* heraus. Am 4. Oktober 1898, da schon zu Beginn seiner zweiten Reise auf dem Weg über Kanada nach Japan, China und Indochina, wird Veyre in bester Laune aus Vancouver versichern, »diese Reise ist mehr eine Vergnügungs- als eine Dienstreise«.<sup>4</sup>

Unter den Kameramännern der ersten Stunde gehört Gabriel Veyre zu denjenigen, deren Reisen trotz vieler Verluste sehr vielfältig und multimedial dokumentiert sind. Überliefert ist ein lückenhafter Bestand von immerhin 74 Reisebriefen<sup>5</sup> an seine Mutter im heimatlichen Saint-Alban-du-Rhône aus der Zeit zwischen 1896 und 1900. Dieser Textkorpus wurde nunmehr erstmals vollständig abgedruckt und um eine Fülle hervorragenden Anschauungsmaterials erweitert. Mehr als 100 Abbildungen repräsentieren den reichhaltigen Fundus an Schnappschüssen, Photogrammen, stereoskopischen Farbbildern, Faksimiles von Briefen und Presseartikeln. Die Herausgeber haben zudem eine Weltkarte mit den Reiserouten beigefügt, 1896/97 Amerika, 1898/1900 Kanada und Asien.

Mehr noch als die Briefe geben viele Photographien den Blick frei auf die fröhliche Weltreise eines lebenslustigen jungen Mannes, dem wohl der Schalk im Nacken saß. Augenzwinkernd machte er die zeitgenössische Mode der Kostüm-Atelierphotos mit und posierte mit verschmitzter Miene als mexikanischer Held mit Pistole und Sombrero, als Kanadier mit Pelzmantel, als Japa-

ner im Kimono, als chinesischer Mandarin. Auch bei der Arbeit als Kameramann ließ Gabriel Veyre sich gern und häufig ablichten. Er war auch selbst ein überaus eifriger »Knipser«, der visuelle Notizen machte, die heute bei der Datierung und Lokalisierung seiner Filmaufnahmen helfen, wie die Herausgeber betonen, zumal Veyre häufig aus derselben Achse fotografiert und gefilmt hat.

Gabriel Veyre war eine Frohnatur, so scheint es. Und in jeder Hinsicht fleißig. Absolvent der Pharmazie, doch mittellos, gründete er all seine Hoffnung darauf, »daß der Kinematograph alles richten wird«<sup>6</sup> und ihm und seiner Familie zu Wohlstand verhelfen werde. Ähnlich wie sein Freund Constant Girel,<sup>7</sup> der ein Jahr vor ihm Japan bereiste, bemühte er sich deshalb redlich um den Erfolg des Kinematographen und versuchte, »bei jeder sich bietenden Gelegenheit Ansichten zu drehen«. Mit diesem Fleiß hat er es, so sein Brief aus Haiphong vom 9. Oktober 1899, allein in Indochina auf mehr als 500 Filmaufnahmen gebracht, wovon immerhin rund hundert im Filmarchiv des Centre National de la Cinématographie liegen und derzeit auf modernen Sicherheitsfilm umkopiert werden. Rückgerechnet auf die drei vorhergehenden Reisejahre und Stationen läßt sich eine enorme Produktion vermuten. Leider gelten Veyres Filme aus Kuba, Kolumbien, Panama, Venezuela und China als verschollen. Im Verkaufskatalog der Firma Lumière ist Gabriel Veyre mit 73 Filmen vertreten.

Ende 1897, Anfang 1898 hielt sich Veyre für ein halbes Jahr in Frankreich auf. Im August 1898 war er bereits wieder auf dem amerikanischen Kontinent, diesmal in Montréal. Warum diese Unterbrechung der Reise? Die vollständige Rekonstruktion dieses Motivs gelang bisher nicht, hat aber durch die Reisebriefe eine wertvolle Spur bekommen. Zeitweilig nämlich schlägt das Bild von Gabriel Veyre, dem Lumière-Operateur auf Vergnügungsreise und Kinopionier auf fröhlicher Photo- und Filmsafari, doch erheblich ins riskante Abenteuer um. Zumindest, und das kommt einem bei den vielen fröhlichen Selbstporträts kaum in den Sinn, hat es Momente des Leidens, Stunden der Verzweiflung und Tage der Mühsal gegeben. Veyre hat diese durchlebt und durchlitten, nicht aber abgelichtet. Auch die erhaltenen Reisebriefe vermitteln nur eine blasse Ahnung von den strapaziösen Abenteuern, denen Veyre zwischen Karibik und Kordillern ausgesetzt war. Diese Quelle dürfte wohl kaum das wirkliche Ausmaß der Strapazen und Risiken spiegeln, denn Gabriel Veyre war ein sehr fürsorglicher Sohn. Er schickte seiner Familie Geld und Geschenke, erkundigte sich stets nach seinen Geschwistern und beschwichtigte die Mutter. Es ist daher anzunehmen, daß er Mitteilungen, die Anlaß zu Sorge und Ängsten gegeben hätten, in abgeschwächter Form dargestellt oder weglassen hat.

In Mexiko lief noch alles nach Plan. »Endlich geschafft! Seit gestern, den 15. August [1896], arbeiten wir. Vorgestern haben wir unsere erste Vorführung gegeben. Für diese Abendvorstellung, die der Presse vorbehalten war, haben

wir mehr als 1.500 Gäste gehabt, derart viele, daß wir nicht wußten, wohin mit ihnen.« Am 24. Januar 1897 folgte die Premiere des Kinematographen auf Kuba. Auch hier gingen die »Geschäfte nicht schlecht«, schreibt Veyre aus Havanna am 3. Februar. »Wie schade, daß hier Krieg herrscht! Das Land ist beinahe ruiniert und dabei hätte ich, wenn ich vor dem Krieg gekommen wäre, beinahe 1.000 Franc am Tag verdienen können!«<sup>8</sup>

Ursprünglich wollte Veyre weiter nach Jamaika reisen. Doch dazu kam es aus unbekanntem Gründen nicht. Der nächste erhaltene Brief ist gut ein Vierteljahr später datiert und läßt erahnen, daß die Reise mittlerweile den Charakter einer Odyssee angenommen hatte. Daß er es unter diesen Bedingungen überhaupt geschafft hat, in Venezuela (am 15. Juli in Caracas) und Kolumbien (am 1. September in Bogotá) die Lumière-Premiere zu geben,<sup>9</sup> gleicht fast einem Wunder. Die Odyssee im Zeitraffer: An Bord der »Mexico« brach die Pockenseuche aus, weshalb die Einfahrt in den Hafen von La Guaira für vierzig Tage verweigert wurde. Das Schiff kehrte notgedrungen nach Santiago de Cuba zurück, wo die Passagiere unter Quarantäne gestellt wurden. »Ich mußte 14 Tage ohne Arbeit zubringen, und hatte natürlich jeden Tag Ausgaben, das hat mich regelrecht ruiniert. Aber«, ein Nachsatz, der hellhörig macht, »in Amerika verzweifelt man nicht«. <sup>10</sup> Auf der Überfahrt nach Colón am Isthmus von Panama litt Veyre an Seekrankheit und der Vorstellung, auf »diese höllische Insel Kuba« abermals zurückkehren zu müssen.

Nach zwei Wochen Filmvorführungen in Panama sollte es nach Bogotá weitergehen. Doch wurde der Plan durchgeführt? Sicher ist jedenfalls, daß Veyre im Juli Vorführungen in Venezuela abgehalten hat. Dort allerdings drohte ihm ein Zwangsaufenthalt von mindestens vier Wochen, eventuell auch Haft und die Konfiszierung seiner Apparate, weil ein Geschäftspartner in Caracás ihn angezeigt hatte. Angesichts dieser Aussichten wählte Veyre die Flucht. Doch auf dem Schiff erkrankte ein Mädchen an Gelbfieber, es starb, »und wir sind aller Wahrscheinlichkeit nach in Quarantäne. Und in der Tat, am nächsten Morgen in Fort-de-France [auf Martinique], schickt man uns ins Lazarett, isoliert von der Stadt.«<sup>11</sup>

Im September hielt sich Veyre in Kolumbien auf, fuhr eine Woche mit dem Boot durch den kolumbianischen Dschungel und ritt tagelang auf einem Maulesel, um Bogotá zu erreichen. Den nächsten Monat jedoch, auf Umwegen nach Carthagenan gelangt, erkrankte er lebensbedrohlich, und lag »mit einem schrecklichen Fieber« geschlagene vier Wochen darnieder. Kein Wunder, daß er im Brief vom 23. Oktober ausrief: »Andauernd folgt ein Unglück dem andern!!! Ach, wie ich Amerika satt habe! Es wäre hundert Mal besser, in Frankreich zu verhungern als in dieser verlorenen Gegend zu leiden. [...] Es ist zuviel passiert, das meine Pläne durchkreuzt hat, [...] leichten Herzens werde ich am Tag meiner Abreise aus Colón Abschied nehmen von Amerika. Ich habe zu viel gelitten, als daß ich hierher zurückkehren wollte!!!«<sup>12</sup>

Im Dezember 1897, nach sechzehn Monaten im Außendienst der Firma

Lumière, kehrte Gabriel Veyre nach Frankreich zurück. Doch schon am 21. Juli 1898 meldete er seiner Mutter aus einem Zug Richtung Liverpool »Ich habe gestern in London eine Depesche des Hauses [Lumière] bekommen, in der man mir mitteilt, daß ich unverzüglich nach Montréal aufbrechen soll.«<sup>13</sup> Was er auch tat. Der zweite Teil seiner Reise um die Welt führte Gabriel Veyre über Kanada nach Asien. Ohne dramatische Zwischenfälle. Am 24. März 1900 kehrte er wohlbehalten nach Marseille zurück.

### Anmerkungen

1 Philippe Jacquier, Marion Pranal (Hg.), *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière. Autour du monde avec le cinématographe. Correspondance (1896-1900)*, Institut Lumière, Actes Sud, o.O. [Lyon, Arles] 1996, 288 Seiten (158 FF).

2 Ebenda, S. 39.

3 Veyre reiste gemeinsam mit Claudio Fernando Baron Bernard, der Konzessionär für Mexiko war. Mit Jahresbeginn 1897 trennten sich die beiden; Veyre reiste allein weiter nach Kuba und bezeichnete sich im Briefkopf nunmehr als »Concesionario en las republicas de Mexico y Venezuela y en todas las Antillas« (ebenda, S. 90).

4 Ebenda, S. 127.

5 Nicht 60, wie Bernard Chardère, *Le Roman des Lumière. Le Cinéma sur le vif*, Editions Gallimard, Paris 1995, S. 412, angibt.

6 *Gabriel Veyre*, S. 58.

7 Vgl. Denise Böhm-Girel, »Constant Girel, Lumière-Opérateur in Deutschland (1896)«, *KINtop 5* (1995), S. 170-176.

8 *Gabriel Veyre*, S. 83.

9 Eine Premiere oder auch nur ein Aufenthalt in Guadeloupe im November 1896 allerdings – wie Jacques Rittaud-Hutinet, *Auguste et Louis Lumière. Les 1000 premiers films*, Philippe Sers Editeur, Paris 1990, S. 231, angibt – läßt sich aus den zwei erhaltenen Briefen vom 6. November 1896 und 15. Januar 1897 nicht erschließen.

10 *Gabriel Veyre*, S. 89 (Brief vom 14. Juni 1897).

11 Ebenda, S. 93 (Brief vom 28. August 1897).

12 Ebenda, S. 99.

13 Ebenda, S. 110.



## Buchbesprechungen

Charles Musser, *Edison Motion Pictures, 1890 – 1900. An Annotated Filmography*, Le Giornate del Cinema Muto, Smithsonian Institution Press o. O. [Gemona] 1997, 719 S., ill.

In den zehn Jahren, die zwischen den ersten erhaltenen Filmexperimenten mit Zelluloidblättern und Zylindern Ende November 1890 und der Schließung der Black Maria, des Aufnahmestudios in West Orange, New Jersey, Anfang des Jahres 1901 liegen, haben W. K. L. Dickson, W. Heise und andere für Edison rund 1000 Filme hergestellt – davon knapp 150 für das Kinetoskop-Geschäft, den Großteil ab März 1896 für die Projektion auf Leinwand. Von diesen Filmen sind ungewöhnlich viele, nämlich etwa 60 % erhalten, entweder als 35mm-Kopie oder als Papierabzug, der seinerzeit zum Schutz des Copyright hinterlegt wurde. Diese Papierstreifen aus der Paper Print Collection der Library of Congress sind mittlerweile alle restauriert und auf 35mm-Safetyfilm transferiert worden: Auf diese Weise konnten die Giornate del Cinema Muto in Pordenone zum Erscheinen des Kompendiums im Oktober 1997 eine umfassende Filmretrospektive der ersten Edison-Dekade präsentieren.

Mussers Katalog enthält 935 Nummern. Nicht nur diejenigen Filme, für die Copyright angemeldet wurde bzw. von denen Nitromaterial überliefert ist, sind erfaßt, sondern sämtliche im angegebenen Zeitraum von der Edison Manufacturing Company oder in ihrem Auftrag gedrehten Filme. Sie sind nicht alphabetisch, sondern chronologisch nach dem Produktionsdatum geordnet (und nicht nach dem Datum der Copyright-Erteilung, die manchmal erst erheblich später erfolgte). Auf diese Weise ermöglicht das Kompendium erstmals den umfassenden Zugang zur Produktionstätigkeit von Edisons Filmabteilung. Notiert sind von jedem katalogisierten Film jeweils Titel, Länge in Fuß, Copyright-Datum, Ort und Datum der Aufnahme, Produzent und Kameramann sowie aufgenommene Personen. Bei erhaltenen Filmen sind auch die FIAF-Archive genannt, die Kopien haben, und es ist jeweils ein Photogramm aus dem Film abgedruckt. Diese Abbildungen sind im Kleinformat wiedergegeben, die Bildinformation ist aber dank hoher Druck- und Papierqualität zur Identifizierung der Filme, als Erinnerungshilfe und für ikonographische Studien zufriedenstellend. Außerdem sind, soweit vorhanden, die Filmbeschreibungen aus den damaligen Firmenkatalogen zitiert. Zahlreiche Filme sind annotiert mit ausführlichen zeitgenössischen Quellen: Artikel aus der Tages- und Branchenpresse, Zitate aus Geschäftsberichten, Korrespondenzen etc. Auf diese Weise läßt sich auch der Aufführungszusammenhang erschließen, denn häufig sind Hinweise für die Interpretation durch Filmklärer zu erkennen, die aus den Bildern so eindeutig nicht herauszulesen sind. Dies betrifft rassistische Akzente bei der Vorführung von Filmen mit farbigen

Darstellern oder nationalistische Töne bei Aktualitäten. Hierher gehört auch die Überschreitung gesellschaftlicher Konventionen, wie sie erotische oder gewalttätige Szenen den Augen weiblicher und männlicher Kinetoskop-Kunden offerieren (vgl. dazu den Beitrag von Charles Musser in *KINtop 6*).

In der Kinetoskop-Periode, solange die Black Maria mit der fest installierten Kinetograph-Kamera nicht verlassen werden konnte, wurden hauptsächlich Burlesken gedreht sowie *Vaudeville*-Nummern mit Akrobaten und Tänzerinnen. Ab 1896 kommen *on location* gedrehte Sport-, Landschafts- und Städtebilder hinzu, außerdem Aktualitäten, welche das öffentliche Auftreten des US-Präsidenten McKinley zeigen oder Szenen aus dem Spanisch-Amerikanischen Krieg.

Die akribische Katalogisierung und unglaublich reichhaltige Annotierung des wichtigsten amerikanischen Filmkorpus der neunziger Jahre macht dieses Kompendium zu einem Meilenstein nicht nur der Filmgeschichtsschreibung. Charles Musser erschließt eine einzigartige visuelle Quelle der amerikanischen Unterhaltungs- und Populärkultur. Nahezu alle Humanwissenschaften können daraus für Lehre und Forschung schöpfen – wenn sie nur wollen (Videos und CD-ROM sind angekündigt).

*Martin Loiperdinger*

Michelle Aubert, Jean-Claude Seguin (Hg.), *La Production cinématographique des Frères Lumière*, Bibliothèque du Film (BiFi), Editions Mémoires de cinéma, Paris 1996, 557 S., mit CD-ROM.

Im Hinblick auf »100 Jahre Kino« und die führende Rolle französischer Unternehmen in der frühen Kinematographie begann das Filmarchiv des Centre National de la Cinématographie (CNC) in enger Zusammenarbeit mit der Universität Lumière Lyon-2 im Jahr 1990 das »patrimoine Lumière« zu sichern und zu erschließen. Das Ergebnis ist nicht nur wegweisend für die Kooperation von Filmarchiven und Universitäten in Europa. Was der Öffentlichkeit 1995 und 1996 präsentiert werden konnte, übertraf selbst die kühnsten Erwartungen der Fachwelt: Von den in den Kataloglisten der Firma Lumière bis 1905 aufgeführten 1428 Filmtiteln sind bis auf 20 alle erhalten – eine absolut singuläre Überlieferungsrate in der frühen Filmgeschichte, zumal von den meisten »vues Lumière« nicht nur ein oder mehrere Nitratpositive erhalten sind, sondern auch das Nitratnegativ! Tausende Nitratrollen von jeweils 17 Meter Länge wurden im Filmarchiv in Bois d'Arcy unter der Leitung von Michelle Aubert gesichtet, identifiziert, für die Sicherung geprüft und ausgewählt, restauriert und auf 35mm-Safetyfilm umkopiert. Vor allem Anne Gautier und Jean-Marc Lamotte haben an den Sichtungstischen in Bois d'Arcy bei

Paris für die archivarische Erschließung des Filmmaterials Kärnerarbeit geleistet. In Lyon wurde unter der Leitung von Jean-Claude Seguin in der französischen Presse recherchiert und der zeitgenössische Entstehungs- und Auführungskontext der »vues Lumière« rekonstruiert. Auch die Informationen zahlreicher Filmhistoriker aus Frankreich und vielen anderen Ländern haben dazu beigetragen, daß das vorliegende Werk nicht nur die kinematographische Produktion der Firma Lumière katalogisiert, sondern auch Einblick in das weltweite Vertriebsnetz des *Cinématographe Lumière* gewährt.

Anders als bei der Filmproduktion der Edison Manufacturing Company wäre es im Falle Lumière nicht sinnvoll, die Filme in chronologischer Reihenfolge aufzuführen. Viele lassen sich nicht präzise datieren. Konzessionäre eröffnen Projektionsäle des *Cinématographe Lumière* bald auch im Ausland. Um die rasch wachsende Zahl der Betreiber mit abwechslungsreichen Filmprogrammen zu versorgen, sind mehrere Operateure in verschiedenen Ländern zu Dreharbeiten unterwegs. Die Herausgeber des Kompendiums haben deshalb entschieden, die Filme geographisch zu gruppieren gemäß den 22 Staaten, auf deren Territorium seinerzeit Lumière-Aufnahmen gedreht wurden. Innerhalb dieser Zuordnung werden zuerst die Filme aufgeführt, von denen der Operateur und das ungefähre Entstehungsdatum bekannt sind. Dann folgt das Gros der anonymen Aufnahmen, die nach Sujets geordnet sind: Szenische Künste und Schaustellungen (Burlesken und Genreszenen, Tänze, Zirkus- und Varieténummern, Stierkampf), offizielle Ereignisse, Ausstellungen, Alltagsleben (Zerstreuungen, Volksfeste, Privatszenen, Arbeit), Städte und Landschaften, militärische Bilder (Armee, Marine, Feuerwehr).

Auch wenn die Abfolge innerhalb der einzelnen Länder auf den ersten Blick nicht immer übersichtlich ist: Die auf diese Weise erreichte Ordnung der Filme ist ein vernünftiger Kompromiß, der dem internationalen Charakter der Lumière-Produktion Rechnung trägt. Überraschend ist allerdings, daß die Aufnahmen, die Louis Lumière selbst gedreht hat, auf die umfangreiche Gruppe der in Frankreich aufgenommenen Filme verstreut sind. Weder seine ersten Aufnahmen, die vor dem Einsatz beauftragter Operateure den Erfolg des *Cinématographe Lumière* bei Presse und Publikum begründet haben, noch seine zahlreichen Amateursujets aus dem Kreis der Familie sind als eigener Korpus ausgewiesen. Wichtige neue Erkenntnisse werden so leicht übersehen: Etliche der von Louis Lumière gedrehten »Klassiker«, die 1895 beim Fachpublikum und anschließend bei den Besuchern der Projektionen im Grand Café so großes Aufsehen erregten, sind in die ab 1897 erstellten Verkaufslisten des Filmkatalogs der Société Lumière gar nicht mit ihrer »Original«-Version aufgenommen worden. So sind z. B. drei Aufnahmen von ARROSEUR ET ARROSÉ und vier Aufnahmen von SORTIE D'USINE erhalten. Im Sommer 1897 hat Louis Lumière von erfolgreichen Filmen wie BARQUE SORTANT DU PORT *Remakes* für den Verkauf gedreht. Auch die in aller Welt verbreitete Version der berühmten ANKUNFT DES ZUGS (ARRIVÉE D'UN TRAIN A LA CIOTAT, vgl.

*KINtop* 5) datiert vom Sommer 1897. Sie ist nicht identisch mit der von Louis Lumière im Januar oder Februar 1896 gedrehten Aufnahme, von der nur die Reproduktion von 32 Photogrammen in einer wissenschaftlichen Zeitschrift überliefert ist.

Von jeder »vue Lumière« sind, soweit bekannt, aufgeführt: Katalognummer und Titel, Operateur, Ort sowie Datum bzw. möglicher Zeitraum der Aufnahme, Kurzbeschreibung des Sujets, Zugehörigkeit zu einer Aufnahmeserie, Daten und Orte von Vorführungen sowie Angaben zu dem überlieferten Nitratmaterial. Darüber hinaus hat die Auswertung von allein rund 120 französischsprachigen Zeitungen und Zeitschriften einen reichhaltigen Quellenfundus zutage gefördert, der es erlaubt, die einzelnen Filme bzw. die gezeigten Ereignisse und Personen in den zeitgenössischen Kontext zu stellen. Für alle Forschungen, die in Zukunft zur Filmproduktion der Société Lumière unternommen werden, ist die ausgiebige Konsultation der Arbeitsergebnisse aus Bois d'Arcy und Lyon eine *conditio sine qua non*. Unnötig erschwert wird den Nutzern der Gebrauch dieser Filmographie allerdings dadurch, daß sämtliche Abbildungen auf die beigelegte CD-ROM verlagert sind. Zur Vergegenwärtigung von Bildinformationen muß stets ein entsprechend ausgestatteter Computer zur Hand sein.

So unerschöpflich sich dieses Werk der Katalogisierung und Erschließung auch ausnehmen mag: Der vorliegende Band erfaßt »nur« die 1428 Titel derjenigen Filme, die in den 1897 bis 1907 erscheinenden Verkaufskatalogen der Société Lumière aufgeführt sind. Rund 500 weitere Lumière-Filme auf Nitratmaterial lagern noch in Bois d'Arcy. Viele der Aufnahmen, welche die Operateure gedreht haben, wurden zwar seinerzeit gezeigt, aber nicht in die Verkaufskataloge aufgenommen. Es bleibt zu hoffen, daß auch dieser Teil der kinematographischen Produktion der Brüder Lumière, der *hors catalogue* geblieben ist, noch bearbeitet wird – trotz der erheblichen Schwierigkeiten, die dieses Material seiner Erschließung bereitet.

*Martin Loiperdinger*

*The Will Day Historical Collection of Cinematograph & Moving Picture Equipment.* Zusammengestellt von Michelle Aubert, Laurent Mannoni und David Robinson, Sondernummer von 1895, Oktober 1997.

Wer 1997 die Giornate del Cinema Muto in Pordenone besuchte, erhielt einen ersten Einblick in die reichhaltige Filmsammlung des Engländers Will Day. Eine von den Archives du Film (Bois d'Arcy) produzierte Kompilation *LE CINÉMA DES ORIGINES DANS LA COLLECTION WILL DAY* zeigte auf 35mm umkopierte Filmaufnahmen, die zwischen 1890 und 1903 auf Formaten wie 17,5mm, 58mm, 60mm, 65mm, 68mm, 82mm und 155mm (stereoskopischer Film) ge-

dreht worden waren. Zusammen mit drei weiteren Filmen bildeten sie eine Hommage an den Sammler und Historiker, dessen Kollektion 1959 von Henri Langlois für die Cinémathèque française in Paris erworben wurde. Um einen umfassenden Überblick über die Person von Will Day und seine Sammeltätigkeit zu erhalten, empfiehlt sich die Lektüre der mit vielen Photos versehenen Sondernummer von 1895, die man über die Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC) beziehen kann (c/o Jean A. Gili, 15 rue Lakanal, 75015 Paris).

Will Day, dessen Vater in seiner Freizeit sogenannte Nebelbilder vorführte, war selbst Projektionist, Kinobesitzer, Apparatehändler und sehr gelegentlich auch Drehbuchsreiber, Regisseur und Produzent. Er begann zwischen 1900 (Mannoni) und 1910 (Bottomore) mit dem Aufbau der Sammlung. Dank seiner Kontakte mit der Kinoindustrie, deren Geschichte er schreiben wollte, konnte er den Hauptteil seiner Kollektion vor 1914 erwerben: Filme, Bücher, Photos, Dokumente und vor allem Laterna magica-Bilder und optische Apparate, die oft in Zusammenhang mit einem bestimmten historischen Ereignis standen (wie der *Cinématographe Lumière*, der bei der ersten öffentlichen Filmprojektion in London benutzt worden war). Bis zu seinem Tode im Jahre 1936 trug er unzählige Artefakte zusammen, doch die Hoffnung, seine filmhistorischen Erkenntnisse (unter dem Titel *25.000 Years to Trap a Shadow*) zu veröffentlichen, erfüllten sich nicht.

*The Will Day Historical Collection of Cinematograph & Moving Picture Equipment* vereinigt Artikel von Archivaren, Sammlern und Filmhistorikern, die dazu beigetragen haben, die Sammlung wieder zugänglich zu machen: Stephen Bottomore liefert biographische Angaben zu Will Day. John Barnes, Michelle Aubert, Jean-Louis Cot, Eric Le Roy und Nadine Dubois berichten von der Geschichte der Sammlung, ihrer Inventarisierung und den Restaurierungsarbeiten. Jacques Malthête informiert über sechs Méliès-Filme, die in der Sammlung gefunden wurden. Laurent Mannoni gibt eine Übersicht über Apparate, Projektionsbilder für die Vorführung sogenannter Nebelbilder sowie »ungewöhnliche« Filmformate und präsentiert zudem die interessantesten Bücher, die der *ciné-bibliophile* Will Day aus mehreren Jahrhunderten zusammengetragen hat. Caroline Fieschis Beiträge über Dokumente aus den Jahren 1920 bis 1930 sowie einen weiteren Schwerpunkt der Sammlung, Bücher zur Photographie, ergänzen den inhaltlichen Überblick. Eine Einschätzung des Buchprojektes *25.000 Years to Trap a Shadow* von David Robinson und Bemerkungen von Thierry Lefebvre zu einer von Day bewahrten edukativen Schrift des Produzenten und Filmverkäufers Charles Urban runden das Bild des Sammlers ab.

Sabine Lenk

Karin Esders-Angermund, *Weiblichkeit und sexuelle Differenz im amerikanischen Genrekino: Funktionen der Frau im frühen Westernfilm* (= Crossroads – Studies in American Culture, Bd. 13) WVT, Trier 1997, 170 S.

In Abkehr von der verbreiteten Ansicht, der Western sei ein rein männliches Filmgenre, »von männlichen Autoren erdacht, von ›Männerregisseuren‹ inszeniert und gerichtet an ein männliches Publikum« (S. 9), entfaltet Karin Esders-Angermund einen Diskurs über das Weibliche in den frühen Western der Übergangsphase vom Kino der Attraktionen zum ausformulierten Erzählkino. Während Kritiker und Zuschauer gerne die Rolle von Frauen im Western als peripher, allenthalben handlungshemmend abzutun bereit sind, beruft sich Esders-Angermund auf ein *statement* aus berufenem Munde: »Without a woman a western wouldn't work« (Anthony Mann), und fragt folgerichtig nach der Funktion dieses scheinbar nur Nebensächlichen, Dekorativen.

Esders-Angermunds Projekt läßt sich als Versuch beschreiben, die Geschlechterdifferenz als Motor für die Ausbildung systematischer und kodifizierter Narrationsmarker zu beschreiben, als eine gleichsam ersatzhafte Gratifikation für den Zuschauer, mit der er für die Irritationen und Sprünge entschädigt wird, die die Entwicklung und Aneignung kinematographischer Codes in den frühen Jahren mit sich gebracht haben. Mit den Worten der Autorin: »Die dekorative Zurschaustellung der Frau für den voyeuristischen Zuschauerblick dient der Ablenkung von den Brüchen, Schnittstellen, den Mängeln des ›primitiven‹ Films. Die Frau lenkt den Blick von der Produziertheit des Films ab, verleiht ihm den Schein des Natürlichen.« (S. 22 f.)

Diese zunächst überraschende These wird verständlicher angesichts der dramaturgischen Probleme, die der Film auf dem Weg zu einem ›realistischen‹ narrativen Medium zu lösen hatte, angefangen von der Auslotung des diegetischen Raums in den frühen *one-shot films* über die Auflösung der räumlichen Einheit durch *inserts*, *close-ups* u.ä. bis hin zur Subjektivierung des Kamerablicks, der Verbindung disparater Räume und Zeitebenen durch die Montage und der Organisation der Erzählung in *double plots*. Esders-Angermund sieht gerade hier die Funktionalität der Frau im frühen (Western-)Film: »Sie wird eingesetzt, um den Blick auf sich zu ziehen und abzulenken von den holprigen Schnitten, den ungeschliffenen Übergängen, den plumpen Einstellungsverbindungen. Das Bild der Frau dient als eine Art ›Supplement‹, zumindest so lange wie es dem Film an kodifizierten Regulativen fehlt, um die Brüche durch spezifisch cinematographische Verfahren zu maskieren.« (S. 24)

Ausgehend von neoformalistischen und psychoanalytischen Ansätzen analysiert Esders-Angermund einige paradigmatische amerikanische Western der Jahre 1898 bis 1917. Sie zeichnet dabei die graduelle Herausbildung narrativer Komplexität durch genuin filmische Mittel chronologisch nach. Das Problem der »geordneten Präsentation des Einstellungsraumes«, die Transformation also der »begrenzten Fläche der Kadrage« in »einen differenzierbaren und da-

mit bedeutungsgenerierenden Raum der Erzählung« (S. 38) werde in den *one-shot films* der Jahrhundertwende einerseits durch eine deutlich unterscheidbare Aufteilung in ›männliche‹ und ›weibliche‹ Teilräume geleistet und zusätzlich durch ›Grenzüberschreitungen‹ von Frauenfiguren dynamisiert. Die frühe Handhabung des Schnitts hingegen habe die Gefahr bedeutet, »daß Brüche, Sprünge, Anschlußfehler der räumlich narrativen Zusammenhang sprengen und diskursive Anstrengungen und Fehlleistungen evident machen.« (S. 43) Am Beispiel von H.C. Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (1903) zeigt Esders-Angermund, wie das Mädchen, das auf dem Scheitelpunkt der Handlung den Bahnangestellten befreit und so die Konfliktlösung erst ermöglicht, die Praxis der harten, illusionsstörenden Schnitte vergessen machte. Die Autorin weist allerdings allen vierzehn Einstellungen des Films einen Autonomiestatus zu, während das Mädchen nur »einige Sekunden von etwa zehn Minuten« (S. 41) zu sehen ist und auch nur zwischen zwei Einstellungen vermittelt; wie die übrigen Übergänge ›vermittelt‹ werden, erläutert sie nicht.

An diesem Befund verdeutlicht sich ein Problem von Esders-Angermunds These: daß auf einem theoretischen Level interessante Erkenntnisse gewonnen werden können, die auf der pragmatischen Ebene nur schwer zu generalisieren sind. Es stellt sich die Frage, inwieweit die ausgewählten Beispielfilme wirklich paradigmatisch sind und wie das Paradigmatische an ihnen zu bewerten ist: als innovativ-richtungsweisend, als numerisch-dominant oder gar nur als genialisch-vereinzelt. Daß die Subjektivierung des Kamerablicks in *inserts*, *point of view*-Einstellungen und *shot-reverse shot*-Praktiken in ihrer ›primitiven‹ Phase, daß die vom frühen Publikum empfundene ›Zerstückelung‹ des Körpers in Halbnah- und Nah-Einstellungen über die auf den männlichen Blick ausgerichtete Präsentation von ›Weiblichkeit‹ vermittelt wurden, belegt Esders-Angermund eindrucksvoll an Beispielfilmen wie *THE MENDED LUTE* (Griffith, 1909), *HIS MOTHER'S SCARF* (Griffith, 1909) oder *THE CHIEF'S DAUGHTER* (Griffith, 1911). Aber ob sich nicht auch Gegenbeispiele finden ließen, bleibt die Frage. Auch daß *flashbacks* und Parallelmontagen, die in der Frühzeit leicht dazu angetan waren, die räumliche und/oder zeitliche Orientierung der Zuschauer zu stören, mit polaren Inhalten – darunter fällt natürlich auch die Geschlechterpolarität – zu re-stabilisieren versucht wurde, klingt logisch, daß aber die Polaritäten ›innen/außen‹, ›hell/dunkel‹, ›Stadt/Land‹ u.ä. die Zuschauerorientierung ausreichend lenken konnten, ließe sich wohl mit anderen Beispielfilmen genauso eindringlich belegen.

Dennoch ist Karin Esders-Angermunds Studie eine intellektuell anregende Lektüre, die der Diskussion über die Herausbildung filmischer Narrativik in den ersten zwei Jahrzehnten der (amerikanischen) Filmgeschichte neue Aspekte erschließt. Es ist ein kompliziertes, jedoch durchgängig glänzend formuliertes Buch, das mit einer anderen Illustrationsauswahl manches Argument hätte leichter nachvollziehbar machen können.

Uli Jung





## Die Redaktion hat erhalten

Deac Rossell, *Living Pictures. The Origins of the Movies*, State University of New York Press, Albany (N.Y.) 1998, 188 S., ill., 19.95 US-\$.  
Die Anfänge der Kinematographie in internationaler Perspektive. Es geht dem Autor nicht darum, Nachweise über »wahre« Erfinder zu führen. Er macht vielmehr deutlich, daß den zahlreichen Apparaten zur Aufnahme oder Wiedergabe bewegter Bilder jeweils sehr unterschiedliche Motive und Ideen technischer, wissenschaftlicher, ökonomischer und ästhetischer Art zugrundeliegen.

Daan Hertogs, Nico de Klerk (Hg.), *Uncharted Territory. Essays on Early Non-Fiction Film*, Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997, 131 S., ill., 27.50 hfl.  
Sammelband zum frühen *non-fiction* Film mit Aufsätzen u.a. von Tom Gunning, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpmann, Roland Cosandey, Thierry Lefebvre sowie 15 Forschungsfragen zum frühen Kinopublikum von Nicholas Hiley.

Jacques Malthête, Michel Marie (Hg.), *Georges Méliès, l'illusioniste fin de siècle?*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1997, 454 S., ill., 180 FF.  
Akten des Méliès-Kongresses in Cerisy-la-Salle 1996 mit Beiträgen international renommierter Filmhistoriker, die den Stand der Méliès-Forschung dokumentieren.

Martin Sopocy, *James Williamson. Studies and Documents of a Pioneer of the Film Narrative*, Associated University Presses, Cranbury (New Jersey), London, Mississauga (Ontario) 1998, 337 S., ill., 42.50 £.  
Die umfassende Monographie entwickelt die kinematographischen Erzähltechniken von Williamsons »Klassikern« aus dem zeitgenössischen Medienkontext: der Dramaturgie von Laterna magica-Sets und dem englischen bzw. amerikanischen Filmmarkt (ausführliche Besprechung in der nächsten *KINtop*-Ausgabe).

Jürgen Trimborn (Bearb.), *Sammlung Max Skladanowsky. Aus dem Nachlaß eines Filmpioniers. Ein Bestandsverzeichnis der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Universität zu Köln*, Verlag Ralf Leppin, Köln 1997, 64 S., ill., 12.80 DM.  
Bestandsverzeichnis der Autographen, Typoskripte, Zeitungsausschnitte und Photographien, zusammengetragen von dem Kölner Theaterwissenschaftler Carl Niessen, der beim deutschen »Erfinderstreit« 1934 im Vorfeld des Jubiläums »40 Jahre Kino« für Max Skladanowsky eingetreten ist.

David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London 1998, 322 S., reich ill., 39.95 £ (geb.), 16.50 £ (paperback).  
Bordwell unterscheidet verschiedene Strömungen der Filmhistoriographie und beschreibt, wie diese das Phänomen stilistischer Entwicklungen behandeln. In einer Fallstudie analysiert er, wie im Verlauf der Filmgeschichte die Schärfentiefe als ästhetisches Verfahren auf

immer neue Weise eingesetzt wird. Dabei befaßt er sich auch sehr eingehend mit der Frühzeit.

Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima (Hg.), *Scrittura e immagine. La didascalìa nel cinema muto*, Forum, Udine 1998, 455 S., ill., 48.000 Lit.

Akten des IV. Convegno Internazionale di Studi su Cinema in Udine 1997 zum Thema »Zwischentitel im Stummfilm« mit Beiträgen u.a. von Yuri Tsivian, Elena Dagrada, Irmbert Schenk, André Gaudreault. Die Artikel sind auf italienisch, französisch, englisch oder deutsch veröffentlicht.

François Jost, *Le temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Méridiens Klincksieck, Paris / Nuit Blanche Editeur, Québec 1998, 184 S., ill., FF 150. Sammlung von Untersuchungen des französischen Narratologen, die sich vielfach mit Phänomenen des frühen Films befassen wie z. B. der Darstellung von Träumen oder von religiösen Erscheinungen.

Ursula von Keitz, *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie*, Schüren, Marburg 1998, 160 S., ill., 28 DM.

Martin Loiperdinger betrachtet das frühe Kino als späte Form der Projektionskunst und plädiert für *live*-Aufführungen von Nummernprogrammen mit Handkurbelprojektor, Laterna magica, Rezitator und Musik.

Mariann Lewinsky, *EINE VERRÜCKTE SEITE. Stummfilm und filmische Avantgarde in Japan* (= Zürcher Filmstudien 2), Chronos Verlag, Zürich 1997, 441 S., ill., 58 SFR, 66 DM.

Außer der vorzüglichen Filmanalyse und Quellentexten zu EINE VERRÜCKTE SEITE (1926) gibt die Autorin in ihrer umfangreichen Einführung aufschlußreiche Informationen auch zur frühen Kinematographie in Japan.

André Amsler, »Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt.« *Das Werk von Julius Pinschewer 1883 – 1961*, Chronos Verlag, Zürich 1997, 302 S., ill., 38 SFR.

Das sorgfältig dokumentierende Kompendium ist zu einer elfstündigen Video-Anthologie von Pinschewer-Filmen zusammengetragen worden. Es weist u.a. knapp hundert Filmtitel bis 1920 nach, die filmographisch ausführlich erfaßt und beschrieben werden, soweit sie in der Anthologie enthalten sind.

*Cinémathèque*, no. 12, Herbst 1997, 153 S., ill., 100 FF pro Ausgabe im Abo. Claudine Kaufmanns »Tagebuch«, Teil 2, zur Restaurierung früherer Pathé-Western.

*Cinémathèque*, no. 13, Frühjahr 1998, 138 S., ill., 100 FF pro Ausgabe im Abo. Philippe Azoury über LES MARTYRS DE L'INQUISITION von Lucien Nonguet (Pathé 1905); Eric de Kuyper über Eadweard Muybridge; Claudine Kaufmanns »Tagebuch«, Teil 3, zur Restaurierung des Films WEGE DES SCHRECKENS (Österreich 1921) von Mihály Kertész (Michael Curtiz).

*Film History*, vol. 9, no. 1, 1997, *Silent Cinema*, 128 S., ill., 20 US-\$.

Dan Leab über Kinobilder des ›Anderen‹ im wilhelminischen Deutschland und den USA; Wolfgang Mühl-Benninhaus zur deutschen Filmzensur im Ersten Weltkrieg.

*Film History*, vol. 9, no. 3, 1997, *Screenwriters and Screenwriting*, 112 S., ill., 20 US-\$.

Edward Azlant über vergessene amerikanische Drehbuchautoren (1897 – 1911); Isabelle Raynauld zu französischen Drehbüchern der Frühzeit; drei Artikel zu *screenwriting* aus der *Moving Picture World* (1914 bis 1921); Patrick Loughney über die Ursprünge des amerikanischen Spielfilms mit frühen Szenarios aus der Library of Congress.

*Film History*, vol. 9, no. 4, 1997, *International Cinema of the 1910s*, 104 S., ill., 20 US-\$.

David R. Williams über das britische Kinematographengesetz von 1909; Shelley Stamp Lindsey zur Aufführung von *white slave*-Filmen in New York; Joanne Bernardi über den verschollenen japanischen Film SEI NO KAGAYAKI (*THE GLORY OF LIFE*) von Norimasa Kae-riyama, mit einer Übersetzung des Drehbuchs; Ben Brewster über Situationsdramaturgie anhand des Theaterstücks *Alias Jimmy Valentine* und der gleichnamigen Filmadaptionation; Kristin Thompson über drei Vitagraph-Filme.

*Film History*, vol. 10, no. 1, 1998, *Cinema Pioneers*, 111 S., ill., 20 US-\$.

Frank Gray über George Albert Smith' frühe Jahre als *showman*; Richard Brown zu dem 1903 in England von der amerikanischen Warwick angestregten Patentprozess gegen Charles Urban; Robin Whalley und Peter Worden zur Chronologie der englischen Produktionsfirma Mitchell & Kenyon, deren Filme 1995 von Ronald Grant für das Cinema Museum ersteigert und 1997 in Pordenone vorgeführt wurden; die englische Fassung von Deac Rossells Artikel über die ersten Berliner Kinematographen-Anbieter (vgl. *KINtop* 6); H. Mark Gosser über den verheerenden Kinematographenbrand auf dem Bazar de la Charité 1897 in Paris; Joseph Halachmi über Abraham Neufeld und die Anfänge des zionistischen Films; Paul Hill und Stephen Herbert über den Muybridge-Nachlaß im Kingston Museum.

*Griffithiana*, no. 59, Mai 1997, 95 S., ill., 20.000 Lit.

Helmut Färbers Studie zu Griffith' *A CORNER IN WHEAT* (1909) in italienischer und englischer Übersetzung, mit einem Vorwort von Russell Merritt (vgl. die Besprechung in *KINtop* 3).

*Griffithiana*, no. 60 / 61, Oktober 1997, 227 S., ill., 40.000 Lit.

Themenschwerpunkte zu David W. Griffith und zum chinesischen Stummfilm (italienisch und englisch).

*Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 17, no. 1, 1997, 100 S., ill., ca. 20 DM pro Ausgabe für IAMHIST-Mitglieder.

Nicholas Reeves über das zeitgenössische Publikum von *BATTLE OF THE SOMME*.

*Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 17, no. 2, 1997, 100 S.,  
ill., ca. 20 DM pro Ausgabe für IAMHIST-Mitglieder.

Englische Version von Stephen Bottomores Artikel über die Filmaufnahmen vom *Delhi Durbar* 1911 (deutsche Version in dieser *KINtop*-Ausgabe).

*Iris*, no. 24, Herbst 1997, *Le personnage au cinéma / The Filmic Character*, 228  
S., ill., 100 FF.

Livio Belloï zur »Erfindung« filmischer Charaktere in der Frühzeit .

*montage/av*, Nr. 1, 1998, *Stars (2)*, 169 S., ill., 20 DM.

Ein von Hans Beller gefundener Text, »The Girl of a Thousand Faces« aus dem *Sunday Post – Dispatch Magazine* (1910) über Florence Lawrence sowie eine Studie von Sabine Lenk zum Status französischer Filmstars vor 1910.

## Die Autorinnen und Autoren

Livio Belloi forscht am FNRS, Universität Lüttich.

Herbert Birett, Autor von *Lichtspiele. Das Kino in Deutschland bis 1914* bezeichnet sich selbst als »Hobby-Filmhistoriker«.

Ivo Blom promoviert an der Universität Amsterdam über den Filmvertrieb von Jean Desmet.

Stephen Bottomore forscht unter anderem über kulturelle und gesellschaftliche Auswirkungen des frühen Kinos und arbeitet als Regisseur von Fernsehdokumentationen in London.

Ben Brewster, stellvertretender Leiter am Wisconsin Center for Film and Theater Research in Madison, Wisconsin, veröffentlicht regelmäßig zum frühen Kino u.a. in *Cinema Journal*, *Film History* und *Screen*.

Monica Dall'Asta, Autorin von *Un cinéma musclé*, unterrichtet Theoriegeschichte des Films an der Universität Bologna.

Annette Deeken unterrichtet Medienwissenschaft an der Universität Trier.

Joseph Garncarz ist Privatdozent für Filmgeschichte an der Universität Köln.

Martin Humphries ist Mitbegründer und Co-Direktor des Cinema Museum in London.

Lea Jacobs unterrichtet Filmwissenschaft an der Universität Wisconsin-Madison und ist Autorin von *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film 1918 - 1942*.

Uli Jung, Filmhistoriker, unterrichtet Anglistik an der Universität Trier und gibt die Schriftenreihe der Cinémathèque de Luxembourg heraus.

Frank Kessler unterrichtet Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität Utrecht.

Hiroshi Komatsu lehrt Filmwissenschaft in Tokio.

Sabine Lenk forscht mit einem Stipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung (Feodor Lynen-Programm) und des OGC beim Lehrstuhl für Film- und Fernsehwissenschaft der Universität Utrecht zur Theorie und Praxis der Filmrestaurierung.

Martin Loiperdinger lehrt Medienwissenschaft an der Universität Trier.