

# KINTOP

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

## 10 Europäer in den USA

*Pathé kommt in die Stadt*

Pariser Filme für das Nickelodeon

*Französische Flirts*

Pathé-Western 1910-1914

*»himmel un erd un muving piktskurs«*

Jüdisches Kinopublikum in New York

*Mime Misu*

Eine transatlantische Karriere

*»Ein neues, gewaltiges Instrument«*

INTOLERANCE und Propaganda

*Mit Kinematograph und Büchse*

Adam David & Alfred Machin in Afrika

*Filmemigranten aus Europa*

Biographisches Verzeichnis

**KINTOP 10**

# **KINTop**

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

herausgegeben von  
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

**KINTop 10**

**Europäer in den USA**

*Stroemfeld/Roter Stern*

## **KINTop**

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

ISSN 1024-1906

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

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

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

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

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei  
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

**KINTop 10**  
Europäer in den USA  
ISBN 3-87877-790-6

*Maison des*  
*sciences*  
*de l'***HOMME**

Copyright © 2001  
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 11** erscheint im Herbst 2002 mit dem Themen-Schwerpunkt »Kinematographen-  
Programme«.

Fotos und Illustrationen: Nederlands Filmmuseum, Archiv KINTop bzw. die Autoren.

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

# Inhalt

Editorial 7

Richard Abel

»Pathé kommt in die Stadt« – Französische Filme schaffen einen Markt für  
das Nickelodeon 11

Nanna Verhoeff

Die Bedeutung des Nationalen in den amerikanischen  
Pathé-Western 1910-1914 39

Judith Thissen

Jüdische Einwanderer aus Osteuropa und der frühe Film in New York  
Eine kulturelle Brücke über den Atlantik 61

Michael Wedel

MISUS MIRAKEL

Eine transatlantische Karriere, eine transatlantische Kontroverse 73

Rainer Rother

»Ein neues, gewaltiges Instrument für die Menschheit«  
Die Entdeckung von Griffith' filmischer Revolution im  
Geist der Propaganda 89

Carl Ludwig Duisberg

Revolution in der Filmkunst  
Gedanken über die Macht des Films (1917) 95

Roland Cosandey

Wahrheit und Machenschaft

Adam David und Alfred Machin mit Kinematograph und  
Büchse im afrikanischen Busch

Erster Teil: Die Kinematographenreise an den Dinderfluß,  
von Dezember 1907 bis August 1908 106

Adam David

Mit Kinematograph und Büchse in der afrikanischen Wildnis (1908) 119

Hanns-Georg Rodek  
Europäische Filmemigration in die USA vor 1920 151

\*

Annette Förster  
Delluc's Unrecht: Die Forschung zu Louis Feuillade  
und seinem Werk 193

Jürgen Keiper  
Filmschätze scheinchenweise –  
Die Frühgeschichte des Films auf DVD 201

Buchbesprechungen 209

Die Redaktion hat erhalten 215

Die Autorinnen und Autoren 220

# Editorial

Angesichts der Situation zu Beginn des 21. Jahrhunderts, in der die europäischen Kinoleinwände und Fernsehbildschirme weitgehend von US-amerikanischen Produktionen dominiert werden, mag es überraschen, daß in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg Filme aus Europa in den Vereinigten Staaten prominent vertreten waren. Einer Berechnung George Eastmans zufolge verkaufte allein die französische Firma Pathé Frères 1907 nahezu doppelt so viele Meter Positivfilm in den USA wie alle amerikanischen Firmen zusammen. Wie Pathé ließen sich auch andere Firmen wie Georges Méliès' Star-Film oder Eclair an der Ostküste nieder, errichteten dort später auch Studios und produzierten direkt für den US-Markt. Ab 1908 formierte sich dann in den Vereinigten Staaten vor dem Hintergrund einer allgemeinen gesellschaftlichen Debatte um die Gefahr der ›Überfremdung‹ durch die vielen Einwanderer der Widerstand gegen die ›ausländischen‹ Filme und deren Einfluß auf das Publikum: Die Forderung nach einer ›Amerikanisierung‹ des Kinos wurde immer lauter.

Auch im Bereich des frühen Kinos richtete sich das Hauptaugenmerk der Filmgeschichtsschreibung lange Zeit auf die jeweilige nationale Filmproduktion, später dann auch auf die Entstehung einer Kinokultur und die Institutionalisierung des neuen Unterhaltungsmediums unter spezifischen nationalen Bedingungen. Mit dem vorliegenden Band von *KINtop* wollen wir einige neuere Studien präsentieren, die sich mit verschiedenen Aspekten der transatlantischen Filmbeziehungen auseinandersetzen. Diese Ausgabe ist Teil eines internationalen Forschungsprojekts zur Migration europäischer Filmschaffender in die USA, das von der Maison des Sciences de l'Homme in Paris koordiniert wird.

In seiner Studie zur Rolle von Pathé Frères in den USA während der Jahre vor 1906 zeigt der amerikanische Historiker Richard Abel, daß der dann einsetzende »Nickelodeon Boom« durch den stetigen Strom von Filmen aller Gattungen aus den Produktionsstätten der französischen Firma entscheidend mit stimuliert wurde. Das Markenzeichen des »roten Hahns« bürgte Betreibern wie Zuschauern dafür, daß jede Woche qualitativ hochwertige Neuheiten auf der Leinwand zu sehen waren. Hierdurch wurden die Voraussetzungen für die Entstehung eines landesweiten, lebensfähigen Markts für die *moving pictures* überhaupt erst geschaffen.

Trotz der um 1908 einsetzenden Diskussionen um die ›verderblichen‹ Einflüsse ausländischer Produktionen wird das ›Französische‹ in der Fachpresse auch noch in den frühen zehner Jahren immer wieder als Synonym für ›Klasse‹ angesehen. So auch bei vielen der von Nanna Verhoeff behandelten



Western, die Pathé als Reaktion auf die ›Amerikanisierungsbestrebungen‹ zu dieser Zeit in den USA dreht. Doch wie amerikanisch (oder europäisch) sind Filme über den amerikanischen Westen, die von einer französischen Firma an der Ostküste der USA gedreht und dann auch auf dem internationalen Markt vertrieben werden?

Häufig wird den *moving pictures* auch eine wichtige Rolle bei der kulturellen Eingewöhnung, der ›Amerikanisierung‹ der Einwanderer zugeschrieben. Am Beispiel des Kinobetreibers Charles Steiner und seines jüdischen Publikums aus der Lower East Side in New York beschreibt Judith Thissen, wie das Programmangebot von *moving piktschurs* und jiddischem Vaudeville über die Themenwahl eine Verbindung mit der alten Heimat bietet und die Zuschauer andererseits an der modernen amerikanischen Unterhaltungskultur teilhaben läßt.

Michael Wedels Beitrag zur Karriere von Mime Misu, dem Regisseur des ersten Titanic-Films *IN NACHT UND EIS* (1912), macht deutlich, wie sehr die deutsche Filmindustrie bereits in den zehner Jahren den amerikanischen Markt im Blick hatte. Nicht nur, daß Misu sich einem deutschen Produzenten gegenüber als amerikanischer Regisseur ausgegeben haben soll, um die Realisierungschancen seines ersten Projekts zu erhöhen, ist hier von Bedeutung. Den Stellenwert transatlantischer Strategien bei der Verwertung von kulturellem Kapital belegt vor allem die Auseinandersetzung um die gleichzeitigen *Mirakel*-Verfilmungen von Misu und Max Reinhardt.

Rainer Rother präsentiert und kommentiert einen bemerkenswerten Fund: einen in Deutschland offenbar seinerzeit nicht veröffentlichten Artikel aus dem Jahr 1917, verfaßt von dem deutschen Diplomaten Carl Ludwig Duisberg, der Griffith' *INTOLERANCE* als eine ›Revolution in der Filmkunst‹ beschreibt. Das Dokument stammt aus einem Aktenbestand mit Vorgängen, die im Auswärtigen Amt unter dem Stichwort ›Filmpropaganda‹ abgelegt worden sind.

Den Abschluß des Schwerpunkts bildet eine von Hanns-Georg Rodek ohne Anspruch auf Vollständigkeit zusammengestellte Liste mit über 400 Namen von aus Europa stammenden Schauspielern, Regisseuren, Technikern, Unternehmern usw., die vor 1920 an Filmproduktionen in den USA beteiligt waren. Die Liste wird laufend ergänzt und soll im kommenden Jahr auf der *KINtop*-Website zugänglich gemacht werden.

Außerhalb des Schwerpunkts veröffentlichen wir eine Artikelserie des Schweizer Zoologen und Jägers Adam David aus dem Jahr 1908, der den Lesern der *Basler Nachrichten* von einer Expedition berichtet, auf der er von Alfred Machin, Kameramann für Pathé Frères, begleitet wurde. Dieses für die frühe *non-fiction*-Praxis außerordentlich aufschlußreiche Dokument wird von Roland Cosandey eingeleitet und annotiert. Der Abdruck eines zweiten Berichts über eine Expedition aus dem Jahr 1910 soll in einer späteren Ausgabe von *KINtop* folgen.

Jürgen Keipers Beitrag zur Präsentation von Filmen aus der Frühzeit auf DVD schließt an bereits früher in *KINtop* erschienene Aufsätze an, in denen es um die Visualisierung filmgeschichtlicher Forschungen ging. Annette Förster bespricht neuere Arbeiten zu Louis Feuillade, insbesondere den anlässlich der Retrospektive der Giornate del Cinema Muto 2000 erschienenen Sonderband der Zeitschrift 1895.

Die nächste Ausgabe von *KINtop*, die 2002 erscheint, ist dem Themenschwerpunkt »Kinematographen-Programme« gewidmet.

Den Autorinnen und Autoren danken wir dafür, daß sie ihre Beiträge für *KINtop* unentgeltlich geschrieben haben. Für ihre Hilfe beim Zustandekommen dieser Ausgabe danken wir Margret Schild (Filmmuseum Düsseldorf) sowie Marliese Baumann, Maria Louise Sachs, Agnes Schindler und Gabi Stephan (Universität Trier). Dem Nederlands Filmmuseum danken wir für das freundliche Entgegenkommen. Der besondere Dank von Redaktion und Verlag gilt der Maison des Sciences de l'Homme, Paris, für ihre Unterstützung.

*Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger*

#### *Erratum*

Bedauerlicherweise ist der Name des Autors Lars Nowak in *KINtop* 9 durchgängig falsch geschrieben.

# PATHE & FILMS

One Price 12¢ per foot One Quality

NEXT WEEK !!

## BELLINGER'S DAUGHTER

770 Feet - - \$92.40

## MEPHISTO'S SON

1148 Feet - - \$137.76

## POOR MOTHER

877 Feet - - \$45.24

COLORED POSTERS

## BOBBY and HIS FAMILY

181 Feet - - \$25.47

HAND-COLORED

DESCRIPTIONS OF NEWEST FILMS ARE GIVEN INSIDE.

### **PATHE CINEMATOGRAPH CO.**

NEW YORK: 42 E. 23rd St.

CHICAGO: 35 Randolph St.

1000 ft.  
An hour's projection  
of our works  
compared with the  
highest structures  
in the world.

100,000 Ft.  
SOLD DAILY



## »Pathé kommt in die Stadt«

Französische Filme schaffen einen Markt für das Nickelodeon<sup>1</sup>

Zwischen 1903 und 1906 etablierte sich die Kinematographie in den Vereinigten Staaten als lebensfähige Industrie. Der vielleicht ausschlaggebende Grund dafür waren Qualität und Menge der Filme mit dem Markenzeichen des »roten Hahns«, die Pathé auf dem amerikanischen Markt verkaufte.

Wer über das Stummfilmkino in Frankreich nach dem Ersten Weltkrieg schreibt, kann über eins nicht hinwegsehen: Amerikanische Filme dominierten den französischen Markt derart, daß sie teilweise bestimmten, was zu dieser Zeit »französisches Kino« gewesen ist. Gilt für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg aber auch das Umgekehrte? Kann jemand, der über das Kino in den Vereinigten Staaten vor 1910 schreibt, die Tatsache ignorieren, daß französische Filme für einige Zeit den Markt dominierten und auf diese Weise teilweise bestimmten, was man dann »amerikanisches Kino« nannte? Anscheinend ist das sehr wohl möglich: Die amerikanische Filmgeschichtsschreibung hat eine lange, wahrscheinlich unbewußte Tradition, das frühe Kino in den Vereinigten Staaten zu »amerikanisieren«. Selbst Charles Musser behandelt französische Filme in seiner bemerkenswerten Studie *The Emergence of Cinema* nur am Rande.<sup>2</sup>

Was geschieht, wenn wir den »weißen Fleck«, um den herum das amerikanische Kino konstituiert wurde, als strukturelle Blindstelle erkennen und die »Fremdkörper« der französischen Filme ins Zentrum der Betrachtung rücken?<sup>3</sup> Genau das möchte ich mit diesem Beitrag vorschlagen. Ich konzentriere mich dabei auf die Jahre 1902 bis 1906, in denen sich die Kinematographie in den Vereinigten Staaten als lebensfähige Industrie etabliert hat, denn in dieser Periode gewannen die Filme von Georges Méliès und Pathé Frères beträchtlichen Einfluß – bis Pathé dann im Sommer 1905 zum führenden Lieferanten von »moving pictures« (also: lebenden Bildern) wurde.

Die Entwicklung des narrativen Films und des Filmverleihs waren Musser zufolge »entscheidende Vorbedingungen der Nickelodeon-Ära«.<sup>4</sup> Robert Allen reklamiert als dritte Voraussetzung »die rasche Entwicklung eines preiswerten Vaudeville-Typs, der »Ten-Cent«, »Nickel«- oder »Familien«-Vaudeville genannt wurde«, behauptet aber, daß dort vor 1906 keine Filme gezeigt worden seien.<sup>5</sup> Ich will zeigen, daß Pathé-Filme bereits 1904 qualitativ und quantitativ ein entscheidendes Element aller drei Vorbedingungen waren, das Familien-Vaudeville eingeschlossen. Mit anderen Worten: Pathés handwerklich einwandfreie und geschickt beworbene Filme sowie das Markenzeichen »ro-

ter Hahn« bewirkten viel für die *Promotion* der neuen Produktparte der »moving pictures« in den Vereinigten Staaten. In modernen Marketing-Kategorien gesprochen engagierte sich die französische Firma, um Susan Strasser zu zitieren, in »product education«. <sup>6</sup> Einfach ausgedrückt, ist die Präsenz von Pathé auf dem amerikanischen Markt die vielleicht wichtigste »Entstehungsbedingung« für das Nickelodeon gewesen.<sup>7</sup>

Zur Rekonstruktion der »Bühnen« (d.h. der Abspielstätten), auf denen französische Filme damals gezeigt wurden, und zur Abschätzung ihres Einflusses möchte ich mich nicht allein auf die intensive Forschungsarbeit von Musser, Allen und anderen stützen, sondern auch auf einige unterschiedliche Stränge im zeitgenössischen Diskurs: Da gibt es Produktionsfirmen (von Edison und Biograph zu Méliès und Pathé), Anbieter von Filmprojektionen, Verkaufsgagenten und Filmvermietungsfirmen (von Vitagraph und Kleine Optical zu National Film Renting), die sämtlich Filme (und Apparate) auf den amerikanischen Markt bringen. Sie schalten Inserate in der Branchenpresse und geben Kataloge heraus.<sup>8</sup> Da gibt es vor allem in den Branchenblättern *New York Clipper* und *Billboard* (die sich der Förderung von *live*-Darstellungen widmen) über verschiedene Abspielstätten im ganzen Land verstreute Berichte, die sich mehr oder minder enthusiastisch äußern. Da gibt es schließlich drittens die internen Geschäftsführerberichte über die wöchentlichen Programme in einem halben Dutzend »hochklassiger« Vaudeville-Theater der Keith-Kette zwischen Washington D.C. und Boston im Osten und Detroit und Cleveland im Mittelwesten.<sup>9</sup> Diese Diskursstränge erweisen sich, vielleicht nicht ganz unerwartet, als außergewöhnlich heterogen. Dementsprechend möchte ich die Widersprüchlichkeiten bei der Darstellung französischer Filme innerhalb dieses Diskurses in den Vordergrund stellen und zugleich Saison für Saison, von 1902 bis 1906, rekonstruieren, wie sich ihre Bedeutung verändert.

Mussers Schema zufolge sahen diese Jahre das Ende der ersten »kommerziellen Krise« der Kinematographie, den »Übergang zu narrativen Filmen und den Beginn ihrer »Blüte« in unterschiedlichen Vorführstätten, von Vaudeville-Häusern und reisenden Vortragsrednern zu Automatensalons (*arcades*) und Vergnügungsparks, die »Reife« dieser Vorführstätten und die beginnende »Verbreitung von speziell auf Filmvorführungen ausgerichteten Ladenkinos«. <sup>10</sup>

### *Méliès verzaubert die Neue Welt*

Zwischen dem Sommer 1902 und dem Sommer 1903 begann die kommerzielle Krise abzuflauen, welche die »Kinoindustrie« über zwei Jahre lang bedroht hatte. Edisons Niederlage im Patentprozeß gegen Biograph im März 1902 ermöglichte amerikanischen Firmen die Ausdehnung ihrer eigenen Filmpro-

duktion, den Import bzw. die Raubkopierung einer größeren Zahl englischer und französischer Filme und (im Falle von Biograph) die Umstellung von 70mm- auf 35mm-Filmformat. Die Rechtsprechung und die Vereinheitlichung der technologischen Standards ermunterten sowohl Vitagraph (im Nordosten) wie George K. Spoor (im Mittelwesten), einen soliden Vorführservice aufzuziehen für einen Großteil der größeren Vaudeville-Häuser des Landes, die Fred C. Aiken zufolge in den kommenden Jahren die vorrangigen Abspielstätten für Filme waren.<sup>11</sup> Um hier wie auch anderswo Zuschauer anzuziehen und zu halten, waren neue Filmsujets erforderlich – nicht nur als »Rausschmeißer«, wenn das Programm abgelaufen war, sondern manchmal auch als reguläre Nummer oder sogar als Programm-»Schlager«.<sup>12</sup> Branchenblätter und Tageszeitungen hatten in den beiden Jahren zuvor von Filmprogrammen allenfalls Notiz genommen wegen der »Reisen« durch ausländische Regionen oder unbekannte Gegenden der Vereinigten Staaten, der Darstellung aktueller öffentlicher Ereignisse (etwa des Begräbnisses Präsident McKinleys oder der Panamerikanischen Ausstellung in Buffalo), wegen der Wiedergabe von Boxkämpfen, der konzentrierten Inszenierung von Märchenstücken, historischen Sujets und Melodramen oder einfach wegen der schiereren Abwechslung der auf der Leinwand gebotenen Bilder. All diese Filmattraktionen wurden in der Vaudeville-Saison 1902/03 weiterhin gezeigt, doch fanden »inszenierte« narrative Filme (»staged« story films) jetzt allmählich mehr Beachtung. Wohl mehr als jeder amerikanische Hersteller spielte Georges Méliès für die Versorgung mit solchen Filmen eine entscheidende Rolle.

Offiziell wurden Méliès' Märchenstücke und Trickfilme zu dieser Zeit auf dem amerikanischen Markt von Biograph verkauft. Die Gesellschaft warb für die »Star«-Filme von Méliès mit dessen Namen und verlangte 12 Cent pro Fuß Film, während sie für importierte Filme von Warwick nur 7 Cent und für die im Preis »reduzierten« Kopien ihrer eigenen älteren Filme nur 5 Cent forderte.<sup>13</sup> Edison und Lubin verkauften dagegen Raubkopien französischer Filme. In ihren Angebotskatalogen und Werbeanzeigen stellten beide Firmen Titel wie CINDERELLA, JOAN OF ARC, BLUEBEARD, LITTLE RED RIDING HOOD und A TRIP TO THE MOON auffallend heraus.<sup>14</sup> Auf diese Méliès-Titel, von denen wahrscheinlich viele als handkolorierte Kopien mit einer Länge von 15 bis 20 Minuten im Angebot waren, machte auch Vitagraph in der Werbung für seinen wachsenden Vorführservice als »Sensationen« (»spectaculars«) besonders aufmerksam.<sup>15</sup> Im März 1903 schickte Méliès seinen Bruder Gaston nach New York, um ein eigenes Kopierwerk aufzubauen und ein Verkaufsbüro zu eröffnen. Drei Monate später sprach Gaston im neuen englischsprachigen Katalog der Firma unverblümt die ausgedehnte Zirkulation »schlechter Raubkopien« auf dem amerikanischen Markt an. Er sicherte Georges Méliès »aus Paris« seine Ansprüche als »Erfinder und Hersteller« von A TRIP TO THE MOON und anderen Titeln, indem er bei der Library of Congress Papierko-

pien von »Star«-Filmen als Copyright-Beleg hinterlegte und die Filmpositive mit drei Markierungen versah: dem »schwarzen Stern«, dem »geprägten Markenzeichen« und dem »geprägten Signé« von Georges Méliès.<sup>16</sup>

All das ist vergleichsweise gut bekannt. Weniger bekannt ist wahrscheinlich die besondere Aufmerksamkeit, welche Branchenblätter und Tageszeitungen in Berichten über Filmvorführungen der Saison 1902/03 den längeren Méliès-Filmen schenkten.<sup>17</sup> In ihren landesweiten Wochenlisten von Vaudeville-Programmen führen *New York Clipper* und *Bill Board* mindestens fünfzig Häuser auf, die mehr oder weniger regelmäßig Filme zeigten. Nur ein einziges Mal erwähnen sie dabei einen Boxkampf-Film, nämlich Lubins JEFFRIES-FITZSIMMONS-FIGHT, der am 22. November 1902 im Crystal Theatre in Lowell, Massachusetts, lief.<sup>18</sup> Sie beziehen sich auf etwa zehn verschiedene Reiseansichten – wie A TRIP THROUGH ALGIERS im Orpheum in Brooklyn (18. Oktober 1902), A TRIP THROUGH EUROPE im Empire Theatre in Cleveland (24. Januar 1903) oder A TRIP THROUGH THE ALPS im Circle Theatre in New York City (7. März 1903).<sup>19</sup> Die Mehrzahl der Erwähnungen gilt jedoch einem einzigen Film, nämlich Méliès' A TRIP TO THE MOON.<sup>20</sup> Es sind allein zehn von Anfang Oktober bis Anfang Dezember: vom Avenue Theater in Detroit und Chase's in Washington, D.C. zu Poli's in New Haven und Hurtig & Seamons in Harlem (die alle den Vorführservice von Vitagraph nutzten).<sup>21</sup> Im Orpheum in Kansas City stach A TRIP TO THE MOON Mitte November »entschieden« aus dem Programm hervor; im Empire in Cleveland hieß es: der »beste Film, der jemals zu sehen war«.<sup>22</sup> Besprechungen dieses Méliès-Films dauerten in den ersten Monaten des Jahres 1903 an – so vom Grand Opera House in Indianapolis (3. Januar) und vom Columbia Theatre in Cincinnati (10. Januar). Als das Union Square Theatre von Keith in New York Anfang April 1903 seinen Vorführservice von Biograph zu Vitagraph wechselte, war in einem der ersten Programme A TRIP TO THE MOON zu sehen.<sup>23</sup> Als schließlich T. L. Talley sein »Vaudeville der bewegten Bilder«, das Electric Theatre, im Januar 1903 wiedereröffnete, zeigte er A TRIP TO THE MOON der *Los Angeles Times* zufolge recht häufig in den ersten zwei Monaten, gab Méliès (aus Paris) als Urheber an und nannte den Film »das wundervollste Sujet, das jemals im bewegten Bild versucht worden ist.«<sup>24</sup>

Nun wäre es töricht zu behaupten, A TRIP TO THE MOON habe in den Vereinigten Staaten ganz allein einen Markt für die Filmauswertung und für den »inszenierten« narrativen Film geschaffen. Weder die Anzahl der Abspielstätten noch die Anzahl der narrativen Filme gegenüber Aktualitäten und Reisebildern noch die Wortmeldungen im öffentlichen Diskurs zur Kinematographie stiegen zwischen 1902 und 1903 dramatisch an. Jedoch war A TRIP TO THE MOON sechs Monate, vielleicht ein ganzes Jahr lang, beim Vaudeville-Publikum außergewöhnlich beliebt.<sup>25</sup> Zusammen mit den früheren Märchenstücken bot dieser Film ein mögliches, wenn auch kostenträchtiges Modell für den »inszenierten« narrativen Film, auch wenn die erzählte

# PATHÉ FILMS.

**LATEST NOVELTIES:**

<p>THE STRIKE (2 Reels) . . . . . 135 Feet          INDIANS and COWBOYS (2 Reels) . . . . . 140 Feet          1860'S DOLL BY HIS NEIGHBOUR (2 Reels) . . . . . 140 Feet          100 CROWN BAYES (2 Reels) . . . . . 140 Feet          DRAMA IN THE AIR . . . . . 140 Feet          JOE and BARBOTS . . . . . 65 Feet          HAMBRO'S QUARREL . . . . . 65 Feet          A BOAR HUNT . . . . . 220 Feet</p>	<p>ANDER'S LOVE STORY . . . . . 135 Feet          SUFFERINGLY . . . . . 135 Feet          DEPT' DOUBTING . . . . . 135 Feet          TOWN IN TOWN . . . . . 135 Feet          KATHARIN ARNOLD . . . . . 135 Feet          HAMBRO'S VENUE . . . . . 65 Feet          CHRISTOPHER COLUMBUS . . . . . 65 Feet          SCENES AT EVERY PLACE . . . . . 220 Feet</p>	<p>TALKING BEASTS . . . . . 135 Feet          TOWN IN TOWN . . . . . 135 Feet          HAMBRO'S VENUE . . . . . 65 Feet          VILLAIN TERA . . . . . 135 Feet          TALKING BEASTS . . . . . 135 Feet          A BOAR HUNT . . . . . 220 Feet          PHYSICAL JOE . . . . . 135 Feet          HAMBRO'S VENUE . . . . . 65 Feet</p>
---	--	--

We Sell Only Our Original Film. **PATHÉ CINÉMATOGRAPHE CO.** 22 E. 23d Street, New York.

Pathé Anzeige, *New York Clipper*, 24. 9. 1904

Geschichte in erster Linie noch als Vorwand für Schauwerte und Attraktionen diente. A TRIP TO THE MOON war emblematisch für den Unterschied zwischen zwei Arten von Reisebildern in Raum und Zeit, als sollte damit die Kinematographie selbst in die Zukunft projiziert werden. Wie Musser entdeckte, hat Edwin S. Porter in der Tat diesen Méliès-Film studiert, um dann seinen eigenen Film LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN zu machen, den Edison im Januar 1903 herausbrachte.<sup>26</sup> Man kann sagen, daß A TRIP TO THE MOON gewissermaßen den Brennstoff lieferte für den Übergang zum narrativen Film und die gleichzeitige Ausdehnung des amerikanischen Marktes, die während der Saison 1903/04 ernsthaft in Gang kam. Doch boten die Filme von Méliès für den schon bald beliebten narrativen Film nur ein mögliches Modell von mehreren. Andere kamen von Filmherstellern wie Edison, Biograph, Warwick, Hepworth, Haggart & Sons, British Gaumont und besonders von der größten französischen Produktionsfirma, Pathé Frères. Doch fällt es keineswegs leicht, die Rolle von Pathé gegenüber den amerikanischen und englischen Herstellern in dieser Expansions- und Übergangsperiode zu rekonstruieren. Je nachdem welcher Strang des Diskurses herangezogen wird, ergeben sich Diskrepanzen für die Bestimmung des Wegs, auf dem die amerikanische Kinematographie eine lebensfähige Industrie geworden ist.

### *Der rote Hahn von Pathé Frères als Vaudeville-Attraktion*

Welche Belege gibt es für eine Ausweitung des Filmmarkts zwischen den Sommern 1903 und 1904?

Die Branchenpresse meldet ein nur mäßiges Wachstum der Filmvorführungen im Herbst 1903 – am auffälligsten in Denver, wo nicht weniger als vier Vaudeville-Häuser Filme in ihr Programm aufnahmen.<sup>27</sup> Im Laufe des Winters und Frühjahrs fingen jedoch weitere 40 Häuser mit Filmvorführungen an, vor allem im Nordosten (z. B. in und um Boston), im ganzen oberen Mittelwesten und entlang der Westküste, wo die kürzeren, öfter gezeigten Programme von »Ten-Cent«- oder »Familien«-Vaudevilles mit größeren, hoch-



klassigen Vaudeville-Theatern konkurrierten.<sup>28</sup> Zur gleichen Zeit war das wachsende Interesse an Filmen in Tageszeitungen ein Gemeinplatz, so z. B. in Providence, Rhode Island, wo Kinder Berichten zufolge ein wichtiger Teil des »regulären« Publikums waren (was für die Keith-Kette generell zutraf).<sup>29</sup>

Im Sommer 1904 hatten sich die Abspielstätten gegenüber dem Vorjahr verdoppelt: Filmvorführungen waren nicht nur in den Vergnügungsparks des ganzen Nordostens und Mittelwestens fest etabliert, sondern auch in den Vaudeville-Häusern der Westküste von San Antonio bis Oakland.<sup>30</sup> Im Winter und Frühjahr erschienen Annoncen neuer Agenturen, die Filme verkauften oder vermieteten. Die meisten waren in Chicago ansässig (ein Zeichen für die Bedeutung des Filmmarkts im Mittelwesten), so etwa Eugene Cline & Co. oder George Spoons neues Film Rental Bureau.<sup>31</sup> Weitere Annoncen bewarben die Versorgung von zwei Dutzend Vaudeville-Häusern der Great Western- oder Orpheum-Kette mit Edison-Filmen und -Projektoren durch die Firma Kleine Optical (wiederum ansässig in Chicago).<sup>32</sup> Berichten zufolge übernahm Vitagraph in den Übergangsmonaten Mai und Juni einige Häuser im Osten komplett: Vitagraphs Vorführungen bestritten z. B. die letzte Woche im Empire Theater in Holyoke und liefen fast einen Monat lang am Steeplechase Pier in Atlantic City.<sup>33</sup>

Wie aus der Branchen- und Tagespresse hervorgeht, waren viele neue Filmsujets erhältlich – welche jedoch von ihnen trugen am meisten zur Ausweitung des Filmmarkts bei?

Noch wurde allen Arten von Filmen Aufmerksamkeit geschenkt. Die ganze Saison über waren Reisebilder und Aktualitäten als »Schlager« zu finden, von den »Indien-Filmen« im Lyric Theater, Los Angeles, im September zu Katastrophen-Ansichten vom »Baltimore Fire« in Brooklyns Orpheum im Februar oder dem »Iroquois Theatre Fire« im Gem Theatre, Sioux City, im März.<sup>34</sup> Der Ausbruch des Russisch-Japanischen Kriegs hielt das Interesse an Aktualitäten aufrecht – man vergleiche etwa BATTLE OF YALU von Biograph bei Keith in Boston Anfang April 1904 oder die über den ganzen Sommer verstreuten Hinweise auf Szenen von Land- und Seeschlachten.<sup>35</sup> Auch die Feerien von Méliès blieben besondere Attraktionen, vor allem, aber nicht ausschließlich, für Kinder: Im Herbst zeigte z. B. Talley im Lyric Theater in Los Angeles über einen Monat lang FAIRYLAND OR KINGDOM OF THE FAIRIES, und das Keith Theatre in Providence plazierte den Film auffällig in der Mitte seines Programminweises. Im nächsten Frühjahr zeigte des Bijou Theatre in Duluth THE DAMNATION OF FAUST als eine seiner ersten Sondernummern und einige Häuser offerierten Reprisen früherer Méliès-Filme.<sup>36</sup> Genausoviel Aufmerksamkeit erreichten allerdings auch Plagiate von Méliès-Filmen wie ALICE IN WONDERLAND von Hepworth, der zur Weihnachtszeit in Boston und Buffalo lief.<sup>37</sup> Die »neuesten« narrativen Filme waren die »sensationalen Verfolgungsjagd-Bilder« aus England, wie etwa THE POACHERS von British Gaumont, der Anfang Januar 1904 vom Keith Theatre in Providence genannt

wird.<sup>38</sup> Weitere Filmsujets von Edison und Biograph umfaßten Kurzversionen von Melodramen – von UNCLE TOM'S CABIN (in Brooklyns Orpheum im November 1903) bis zu traditionellen Burlesken wie RUBE AND MANDY AT CONEY ISLAND oder »Episoden« aus dem Leben von KIT CARSON (im Bostoner Keith-Theater im Januar 1904 und später bei Keith in Providence sowie im Cleveland's Theatre in Chicago).<sup>39</sup>

Das berühmteste von all diesen neuen Sujets war natürlich THE GREAT TRAIN ROBBERY, der im Dezember 1903 bei Edison herauskam.<sup>40</sup> Unsere Annahme, daß dieser Film beim Publikum von über 20 Vaudeville-Häusern zwischen New York und Chicago sehr beliebt war, beruht nicht auf Berichten der Branchenpresse, sondern auf zwei Inseraten, die Edison und Kleine Optical im *New York Clipper* schalteten.<sup>41</sup> Die Branchenpresse erwähnte den Film nicht vor Mitte Februar, einmal als Sonderattraktion im Park Theatre in Youngstown, Ohio, und wiederum zwei Monate später in Keeney's Theatre in Brooklyn.<sup>42</sup> Vom Februar 1904 datieren auch die frühesten Erwähnungen in der Tagespresse, in denen der Edison-Film z. B. als »der größte jemals in Rochester gezeigte Filmschlag« firmiert.<sup>43</sup> Im Sommer nehmen die Hinweise auf THE GREAT TRAIN ROBBERY zu, nicht nur in Vergnügungsparks, sondern auch in Vaudeville-Häusern von Detroit bis Duluth.<sup>44</sup> Wiederholt geschaltete Inserate von Edison, Kleine Optical, Lubin und anderen belegen den ganzen Sommer hindurch den Erfolg des Films, den Kleine Optical im Juni als »das beliebteste Sujet« bezeichnet, welches die Firma jemals auf ihrer Verkaufsliste hatte.<sup>45</sup>

Ebenso wenig wie auf A TRIP TO THE MOON im Jahr zuvor konnte die Ausdehnung des Filmmarkts diesmal allein durch THE GREAT TRAIN ROBBERY zustandekommen.<sup>46</sup> Vielmehr mußten für Ankauf, Anmietung und Auswertung viele neue und unterschiedliche Sujets von ausreichender Qualität zur Verfügung stehen. Wie ich zeigen möchte, war es die Firma Pathé, die angesichts ihrer vergleichsweise hohen Produktionskapazitäten zu einem derart umfassenden Filmangebot in der Lage gewesen ist. Das Problem dabei ist, daß die Aufführungsberichte in der Branchenpresse das ganze Jahr über keinen einzigen Hinweis auf einen Pathé-Titel bringen, obwohl Pathé-Filme bereits im Sommer 1902 bis in die tiefe Provinz (wie etwa in Des Moines, Iowa) in Umlauf waren.<sup>47</sup> Noch größer als das Schweigen über die Pathé-Filme war allerdings das anfängliche Schweigen über die Beliebtheit von THE GREAT TRAIN ROBBERY – vielleicht hatte dies mit dem Engagement der Branchenblätter *New York Clipper* und *Billboard* für *live*-Darbietungen zu tun.

In den Katalogen der amerikanischen Filmhersteller, Vermietungsfirmen und Filmvorföhrdienste sowie in ihren Inseraten in der Branchenpresse erschienen jedoch plötzlich narrative Filme von Pathé – entweder in »Original«-Fassung oder als Raubkopie. Einige Pathé-Titel waren schon im Jahr zuvor aufgetaucht, selbstverständlich ohne Nennung des Herstellers. So offerierten Edison und Lubin Kopien des Pathé-Märchenstücks ALI BABA AND THE FORTY THIEVES und Edison verkaufte auch Kopien von THE STORY

OF A CRIME und THE GAMBLER'S CRIME.<sup>48</sup> Als die Firma Vitagraph im Frühjahr 1903 mit der systematischen Werbung für ihren Vorführservice begann, waren auch Pathé-Filme im Angebot – und zwar nicht nur Reisebilder von Algier und den Alpen.<sup>49</sup> Mit der zusätzlichen Aufnahme von SLEEPING BEAUTY und einer neuen komischen Phantasie namens DON QUIXOTE umfaßten narrative Pathé-Filme fast ein Viertel der Titel, welche die Firma Vitagraph den Betreibern von Vaudeville-Häusern in ihrem neuen Katalog als »Sensationen« anbot.<sup>50</sup> Alle diese Pathé-Filme waren »Schlager« von 15 bis 20 Minuten Länge. Was ihre Anzahl betrifft, so zogen sie jetzt mit den Méliès-Titeln gleich, so daß französische Filme zum wichtigsten Programmteil im Filmangebot von Vitagraph avancierten.

Weitere Belege von Pathés wachsender Präsenz liefern wöchentliche Inserate im *New York Clipper*, in denen Edison, Biograph und sogar Méliès die Zahl der neu zum Kauf angebotenen Sujets beträchtlich erhöhten. Obwohl die Zunahme zum Teil auf Edisons und Biographs Erweiterung ihrer eigenen Produktpalette zurückging, beruhte sie noch mehr auf dem Import von Verfolgungsjagdfilmen und kurzen komischen Sujets, die von englischen Herstellern bezogen und im Sommer und Herbst 1903 verkauft wurden.<sup>51</sup> Im Winter und im Frühjahr 1904 setzten sich jedoch die längeren Pathé-Filme an die Spitze (nach wie vor ohne Kennzeichnung des Herstellers), besonders in den Inseraten von Edison. Zusammen mit THE GREAT TRAIN ROBBERY offerierte Edison Anfang November Pathés LIFE OF NAPOLEON (sowohl in der vollen Länge von zwei Rollen als auch in separaten Szenen).<sup>52</sup> Im Januar brachte Edison WILLIAM TELL von Pathé und den »spektakulären« PUSS IN BOOTS als wichtige neue Sujets, im Februar war es Pathés MARIE ANTOINETTE.<sup>53</sup>

Alle von Edison angebotenen Pathé-Titel waren selbstverständlich Raubkopien. Im Umlauf waren jedoch auch Pathés eigene Kopien – mit den in roten Blockbuchstaben gesetzten Titeln und dem Markenzeichen des »roten Hahns« (einige Kopien waren jetzt auch in schablonenkolorierter Ausführung erhältlich). Sie genossen hohe Wertschätzung.<sup>54</sup> Daß Harbach & Co. in New York in einem Verkaufsinserat vom April 1904 als erste »originale« Pathé-Frères-Filme »getrennt aufführten, ist dafür ein Zeichen.<sup>55</sup> Ein weiteres ist wenige Wochen später eine Lubin-Anzeige, welche »kolorierte Filme« als »neue Entdeckung« mit aktuellen Titeln von Méliès und Pathé bewirbt.<sup>56</sup> Der aussagekräftigste Hinweis kommt jedoch von den wöchentlichen Geschäftsführerberichten der Keith-Theater. Diese attestieren alle die Beliebtheit von FAIRYLAND (der drei Wochen lang im New Theatre in Philadelphia lief), von THE POACHERS (der nacheinander in zwei Theatern Philadelphias lief) und von THE GREAT TRAIN ROBBERY.<sup>57</sup> Aber sie lenken die Aufmerksamkeit auch auf längere Pathé-Filme und sind voll des Lobes für sie. Im September lief z. B. SLEEPING BEAUTY in einem der ersten Programme des Empire in Cleveland.<sup>58</sup> Im Oktober zeigte das Chase's Theatre in Washington eine Farbkopie von

THE RISE AND FALL OF NAPOLEON; einen Monat später erhielt dieser Zweiakter »beachtlichen Applaus« in Cleveland.<sup>59</sup> Wie Musser gezeigt hat, machten Lyman Howe und Edwin Hadley diese besondere Historien-Serie von Pathé im Herbst und Winter zur »Hauptnummer« ihrer Tournee mit »hochklassigen Filmbildern« und krönten damit eine jahrelange amerikanische Faszination für Napoleon als Inbegriff des heroischen Individuums.<sup>60</sup> Bei der Keith-Kette hatte inzwischen DON QUIXOTE im Dezember in Washington eine »sehr gute« Besprechung bekommen.<sup>61</sup> Im Februar wurde MARIE ANTOINETTE in Boston als »exzellent« und von »entschieden geschichtlichem und bildendem Wert« beschrieben und zwei Wochen später in Philadelphia ähnlich besprochen. Im April wurde der Film in Providence »zum besonderen Gewinn der Schulkinder« gezeigt.<sup>62</sup> Jedoch erst im August 1904, als Kleine Optical bestätigte, daß große Nachfrage nach solchen »Hauptfilmen« herrsche, wurde Pathé neben Edison und Biograph als führender Hersteller solcher Filme öffentlich anerkannt.<sup>63</sup>

### *Pathé begründet seine Vorherrschaft*

Angesichts der Nachfrage nach Pathé-Filmen auf dem amerikanischen Markt eröffnete Pathé im Spätsommer 1904 ein Verkaufsbüro in New York. Die ersten von Pathé Cinematograph geschalteten Werbeanzeigen machten ähnlichen von Méliès im Jahr zuvor auf die »weltweite Reputation« der Filme und die »hohe Verbreitung von Raubkopien durch skrupellose Konzerne« aufmerksam – eine unmißverständliche Beschuldigung von Edison und Lubin.<sup>64</sup> Pathé annoncierte nicht nur den Verkauf von Originalfilmen, sondern unterbot – und das war wohl entscheidend – meist auch noch den Preis der auf dem Markt befindlichen Raubkopien.<sup>65</sup> Die Verkaufsliste vom September, die neben acht »Neuheiten« zwei Dutzend weitere noch erhältliche Titel aufführte, deckte außerdem alle damals produzierten Spielarten narrativer Filme ab und enthielt viele Titel, die bereits von der amerikanischen Konkurrenz (als Raubkopien) herausgebracht worden waren.<sup>66</sup> Der früheste erhaltene Katalog von Kleine Optical vom Oktober 1904 warnte vor der minderen Qualität von Raubkopien (und machte damit auf die Beliebtheit von Pathé-Filmen in der vergangenen Saison aufmerksam). »Pathé Frères aus Paris« sind ausdrücklich genannt – als »Opfer, die von dieser Praxis in größerem Ausmaß betroffen sind als jeder andere Hersteller«. Zehn narrative Pathé-Filme (und drei von Méliès) zählte Kleine Optical »zu den am erfolgreichsten plagierten Filmen« – von älteren Titeln wie NAPOLEON und MARIE ANTOINETTE zu aktuellen wie INDIANS AND COWBOYS und THE STRIKE.<sup>67</sup> Kleine Optical hatte gerade mit Edison gebrochen (dessen Kataloge weiterhin Raubkopien von Pathé-Filmen bewarben), und war zum hauptsächlichen Verkaufsgenten von Biograph und Pathé in Chicago geworden. Die Darstellung im Katalog ist

deshalb als Beleg durchaus problematisch.<sup>68</sup> In einem kurzen Abriss zum Thema, wie »die langen Sujets, die »Feature Films« genannt werden«, eine derart »große Beliebtheit« erlangt haben, ignoriert Kleine Optical den Beitrag von Edison jedoch keineswegs, sondern plazierte dessen Filme in einer chronologischen Auflistung aktueller »Schlager« zwischen diejenigen von Méliès und Pathé: »TRIP TO THE MOON, JACK AND THE BEANSTALK, GREAT TRAIN ROBBERY, UNCLE TOM'S CABIN, CHRISTOPHER COLUMBUS, LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN, NAPOLEON, MARIE ANTOINETTE, GAMBLER'S CRIME etc.«<sup>69</sup> In einem Ratsschlag zum Kauf von wenigstens einem »Feature Film« pro Programm nennt Kleine Optical CHRISTOPHER COLUMBUS von Pathé und THE GREAT TRAIN ROBBERY von Edison.<sup>70</sup>

Fest etabliert in New York und Chicago, war Pathé Cinematograph in einer guten Ausgangsposition, um den stetigen Aufschwung der Filmvorführungen in der Vaudeville-Saison 1904/05 zum eigenen Vorteil auszunutzen, da besonders »Ten-Cent«- bzw. »Familien«-Häuser nicht nur entlang der Westküste, sondern bis in den Mittelwesten hinein weiter expandierten.<sup>71</sup> Im Herbst berichtete die Branchenpresse, daß Filme in mehreren großen Städten zum ersten Mal als reguläres Vaudeville-Hauptprogramm (»regular vaudeville feature«) gespielt wurden, so im Maryland Theatre in Baltimore (das jetzt zur Keith-Kette gehörte), im Star Theatre in Atlanta, im neuen (2200 Sitzplätze fassenden) Hopkins Theatre in Louisville, in den Grand and Crystal Theatres in Milwaukee und im neuen Orpheum in Minneapolis.<sup>72</sup> Filme fanden Eingang in weitere Vaudeville-Häuser in New York City und der Region um Boston, wo Vitagraph für einige Tage im Oktober wieder mehrere Kompletprogramme übernahm und zusammen mit Shepard's Moving Pictures auf den Spielplan der »Sonntagskonzerte« einiger Theaterbühnen gelangte.<sup>73</sup> George Spoor's Film Rental Bureau expandierte in diesem Winter mit seinem Kinodrome Service nach Norden in »Familien«-Vaudevilles in Duluth und Winnipeg, nach Westen in solche in Des Moines und Dubuque und nach Süden in einige in Saint Joseph und Evansville.<sup>74</sup> In der New Yorker Gegend führten das Colonial, Alhambra, Amphion und das Atlantic Garden Theatre Filme in ihre Vaudeville-Programme ein.<sup>75</sup> Zur gleichen Zeit fingen an der Westküste drei neue »Familien«-Vaudevilles in Seattle mit Filmvorführungen an, und weitere in Fresno und Vancouver berichteten von Filmprojektionen.<sup>76</sup> Im Februar 1905 hatten mindestens drei »Familien«-Häuser in Peoria, Illinois, Filme in ihrem Programmangebot.<sup>77</sup> Jetzt, da die Miles Brothers im Frühjahr 1905 von einem Stammbüro in San Francisco aus die Filme von »Pathé Frères, Biograph, Crescent und anderen« vermieteten, eröffneten neue Vaudeville-Häuser nicht nur dort und in nahegelegenen Städten wie Oakland, Sacramento, San José, Stockton und Santa Rosa, sondern auch weit nördlich wie in Eureka und weit südlich wie in Santa Cruz.<sup>78</sup> Schließlich eröffneten plötzlich vier neue Vaudeville-Theater in Los Angeles, und zum ersten Mal wurde von Filmvorführungen aus San Diego berichtet.<sup>79</sup>

Doch wieder liefern die Berichte in der Branchenpresse kaum Belege dafür, daß es speziell Pathé-Filme waren, welche die Ausdehnung des Filmmarkts anspornten. Stattdessen feierten sie weiterhin THE GREAT TRAIN ROBBERY, der dazu diente, Filmnummern in neue »Familien«-Vaudevilles wie den Star in Pittsburgh und das Bijou in Des Moines zu katapultieren.<sup>80</sup> Was neue Sujets betraf, so wurde rasch auf die Beliebtheit von Biographs Verfolgungskomödie PERSONAL! rekuriert, die im August vier Wochen bei Keith in New York spielte.<sup>81</sup> Daraufhin folgten weitere derartige Filme wie THE LOST CHILD, THE CHICKEN THIEF, THE SUBURBANITE, TOM TOM THE PIPER'S SON sowie Edisons Variationen des Themas wie THE ESCAPED LUNATIC.<sup>82</sup> Die Branchenpresse besprach auch Verbrechergeschichten, welche den Erfolg von THE GREAT TRAIN ROBBERY nachahmen wollten – von Lubins BOLD BANK ROBBERY und THE COUNTERFEITERS zu Biographs THE MOONSHINERS sowie Edisons CAPTURE OF THE »YEGG« BANK BURGLARS und THE EX-CONVICT.<sup>83</sup> Auf der anderen Seite schenkten die Fachblätter mit THE IMPOSSIBLE VOYAGE nur einem einzigen Méliès-Film Aufmerksamkeit, dessen Erwähnungen verstreut sind von Milwaukee, Des Moines und Fort Worth bis nach Lowell, Massachusetts (wo für diese Woche auch THE EX-CONVICT und Crescents AROUND NEW YORK IN FIFTEEN MINUTES genannt werden).<sup>84</sup> Notizen über Pathé-Filme sind ebenfalls dürftig und kommen fast ausschließlich aus »Familien«-Vaudevilles: THE STRIKE im Crown Theatre in Fort Worth, THE PASSION PLAY im People's Theatre in Cedar Rapids und im Opera House in Lowell, A DRAMA IN THE AIR im Star Theatre in Saint Louis und THE INCENDIARY im Bijou in Des Moines.<sup>85</sup> Mit anderen Worten: Berichten über Vaudeville-Programme in der Branchenpresse zufolge waren die amerikanischen Filme von Biograph, Edison und sogar Lubin weitaus beliebter als die französischen Filme von Méliès oder Pathé.

Ein völlig anderer Eindruck läßt sich jedoch aus der Lektüre der Geschäftsführerberichte der Keith-Kette gewinnen. Sie folgen zwar ganz der Branchenpresse, was die Beliebtheit von amerikanischen Verfolgungskomödien und Verbrechergeschichten angeht, und selbstverständlich schenken sie den in Keith-Theatern gezeigten Biograph-Titeln größere Aufmerksamkeit: THE LOST CHILD zum Beispiel lief vier Wochen in New York und THE MOONSHINERS zwei Wochen in Pittsburgh (im Grand Opera House, das jetzt zur Keith-Kette gehörte).<sup>86</sup> Die Geschäftsführer geben auch Hinweise, daß englische Filme (auch wenn es keine Neuheiten waren) manchmal zum Auffüllen von Programmen verwendet wurden (aber nicht als Schlager). Méliès' IMPOSSIBLE VOYAGE wird hoch gelobt: Der Film wurde als ein »Lachnummern-Schlager« in Boston über Weihnachten (und später in Philadelphia) eine Woche verlängert und galt in Providence als »bester Film dieser Art«.<sup>87</sup>

Im Unterschied zur Branchenpresse sind Erwähnungen von Pathé-Filmen jedoch ausgesprochen extensiv und decken ein breites Spektrum von Genres ab. Im Januar 1905 etwa bewertet der Geschäftsführer in Providence das Mär-

chen PUSS IN BOOTS als »sehr gut geeignet für Kinder«, was später auch seine Kollegen in Pittsburgh, New York, Philadelphia und Boston tun, wenn sie über HOP O' MY THUMB schreiben.<sup>88</sup> Den ganzen Herbst 1904 über wird NEST ROBBERS, einer der ersten von Pathé inserierten Filmtitel, in Pittsburgh, Cleveland und Boston als »sehr gute« Komödie eingestuft. A DRAMA IN THE AIR, ein anderer früher Titel, wird in New York und Cleveland erst als »gute Neuheit« bezeichnet und läuft dann in Pittsburgh als »Hauptbild«.<sup>89</sup> In Boston sah das Publikum im Januar 1905 den »schönen« Geschichtsfilm LOUIS XIV »mit tiefem Interesse«; im Mai wurde der »gut ausgeführten« Verfolgungsjagd THE INCENDIARY »am Schluß beachtlicher Applaus« gesendet.<sup>90</sup> Im Dezember sah das Publikum dort den »melodramatischen« Spielfilm THE STRIKE (einen der wenigen Filme, die Arbeiterunruhen thematisierten) »mit tiefem Interesse« und applaudierte zum Schluß.<sup>91</sup> Die Formulierung »vom Publikum mit tiefem Interesse gesehen« wurde für keinen der anderen Filme benutzt, welche die Vaudevilles der Keith-Kette in der Saison 1904/05 zeigten.<sup>92</sup>

Auch Kataloge von Filmherstellern, Annoncen in der Branchenpresse und Inserate von Filmvermietungsfirmen machen den Eindruck, daß Pathé Frères über ihre New Yorker Pathé Cinematograph auf dem besten Weg waren, zum Hauptlieferanten neuer Sujets für den amerikanischen Markt aufzusteigen. Im September 1904 brachten Edison und Eugene Cline neue Pathé-Raubkopien bzw. »Originale« heraus, darunter THE STRIKE als »sensationellen Film«, einen der »größten Schlager seit THE TRAIN ROBBERY«.<sup>93</sup> Im Oktober führte ein Lubin-Inserat ein halbes Dutzend Pathé-Titel als Eigenproduktionen auf, darunter PUSS IN BOOTS.<sup>94</sup> Die Piraterie war so extensiv, daß Pathé in einem *Billboard*-Inserat erklären konnte: »Die beste Werbung für unsere Filme besteht darin, daß so viele andere Konzerne davon Raubkopien machen.«<sup>95</sup> Lubin plünderte die französische Gesellschaft weiterhin und brachte im Frühjahr 1905 einen Katalog heraus, der von insgesamt 90 Titeln nicht nur 75 Pathé-Filme als Eigenproduktionen aufführte, sondern auch noch das Seiten-Layout des neuen englischsprachigen Pathé-Katalogs reproduzierte.<sup>96</sup> Pathé suchte jetzt endlich die Verkaufswerbung »des wohlbekannten Hauses in Philadelphia« zu diskreditieren und sich selbst zu schützen: Auf jede Kaufkopie wurde den Perforationsrand entlang »Pathé Frères Paris 1905« gedruckt.<sup>97</sup> Viel wichtiger aber war: Das New Yorker Büro verkündete, man sei in der Lage, den Verkaufsgenten (Kleine Optical und den Miles Brothers), den Verleihern wie National Film Renting oder der neu ins Leben gerufenen Chicago Film Exchange sowie den Auswertern wie Vitagraph und George Spoons Kinodrome-Service »jede Woche etwas Neues« anbieten zu können – ein Anspruch, den die Annoncen der letzten Monate weithin bestätigten und der implizit jede mögliche Art von narrativen Filmen umfaßte.<sup>98</sup>

Keine amerikanische Gesellschaft konnte 1905 einen solchen Anspruch erheben. Durch Abwerbung von wichtigem Personal hatte Edison die Aus-



ALL OUR FILMS MADE  
WITH THE BEST MATERIALS  
AND UNDER THE CLOSEST  
SUPERVISION.

# **PATHÉ FILMS**

**CLASS A. 12 Cents Per Foot.**

COME AND LOOK AT OUR ORIGINAL FILMS AND YOU WILL NEVER BUY "DUPES."

SOLE AGENTS,  
KLEINE OPTICAL CO.

110 East 12th St.,  
NEW YORK, N. Y.

SOLE AGENTS,  
NILES BROS.

110 West 12th St.,  
SAN FRANCISCO, CAL.

## **ORIGINATORS OF THE BEST FILMS. Something New Every Week.**

WRITE FOR NEW CATALOGUE, WITH 250 ILLUSTRATIONS.

**PATHÉ CINEMATOGRAPH CO., 42 E. 23d Street, New York.**

Pathé Anzeige, *New York Clipper*, 6. 5. 1905

weitung der Biograph-Produktion im Frühjahr vereitelt, doch wurde auch der eigene Produktionsplan etwas zurückgefahren (Porter machte im Lauf des nächsten Jahres nur 15 narrative Filme), während die Gesellschaft viele Ressourcen in die Herstellung von Projektoren und weiteren Geräten investierte.<sup>99</sup> Vitagraph nahm im Sommer 1905 die Produktion eigener Filme auf, um die für Herbst geplante 14-tägige Ausgabe von neuen Filmen zu realisieren. Allerdings vermochte Vitagraphs Output (mit den Zuwächsen bei Lubin) kaum mehr als den Produktionsrückgang bei Biograph und Edison sowie Crescent und Selig zu kompensieren.<sup>100</sup> Davon abgesehen hatten die amerikanischen Gesellschaften für das Drehen von Innenszenen jeweils nur ein einziges Studio zur Verfügung. Edison und Vitagraph begannen zwar Ende 1905 mit dem Bau neuer Studios. Diese wurden aber nicht vor dem Sommer bzw. Herbst 1906 fertiggestellt. Dagegen hatte Pathé drei Studios in den Außenvierteln von Paris (zwei davon mit Doppelbühnen). Pathé war gerade dabei, den Übergang in eine Art Fabriksystem der Filmproduktion zu vollziehen – mit »director units« unter der Leitung von Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet, Gaston Velle, Georges Hatot und Albert Capellani, die alle mehr oder weniger gleichzeitig arbeiteten.<sup>101</sup> Außerdem erhöhten Pathés ausgedehnte Labors ihren täglichen Ausstoß auf 40.000 Fuß Positivfilm (vor allem narrative Filme), von denen jetzt ein Gutteil in die Vereinigten Staaten ging.<sup>102</sup>

### *Pathé liefert den Brennstoff für den frühen Nickelodeon-Boom*

Im Sommer 1905 eröffnete ein Immobilienentwickler und Impresario namens Harry Davis in Pittsburgh ein Ladentheater mit einem ständigen Filmprogramm – das Nickelodeon.<sup>103</sup> Andere hatten schon zuvor mit ähnlichen Einrichtungen experimentiert – am besten bekannt ist Talley 1902 und erneut 1903 in Los Angeles, am wenigsten J. W. Wilson zwischen Februar und April 1905 in Houston.<sup>104</sup> Davis' Nickelodeon war indes das erste mit bleibendem Erfolg. Den ganzen Herbst über gründete Davis mit anderen Unternehmern weitere Ladentheater in Pittsburgh (ein wohl übertriebener Bericht spricht von 20 im Dezember 1905). Ähnliche Theater eröffneten in Philadelphia, von



denen mindestens eines, das Bijou Dream, von Davis finanziert wurde.<sup>105</sup> Im November stieß Davis (oder sein Partner John Harris) auf den Chicagoer Markt vor, wo Eugene Cline für Werbezwecke bereits ein Ladentheater direkt neben dem New American Theatre betrieb.<sup>106</sup> Zur gleichen Zeit eröffnete William Bullocks American Amusement Company ihr erstes Nickelodeon in Cleveland.<sup>107</sup> Parallel zu dieser Entwicklung kündigten Miles Brothers an, daß ihre Büros den Wechsel der Filmprogramme nicht mehr wöchentlich, was in Vaudeville-Häusern seit langem Standard war, sondern zweimal wöchentlich anbieten würden. Wahrscheinlich zielten Miles Brothers damit auf die kleinen Theater in Vergnügungsparks wie Coney Islands Dreamland oder Chicagos White City, von denen bereits einige ausschließlich Filme zeigten.<sup>108</sup> Werbeanzeigen von Kleine Optical und National Film Renting in *Billboard* und *New York Clipper* zufolge zeigte zu Beginn der Vaudeville-Saison 1905/06 nahezu jedes Theater im Land Filme – vom Bijou »Familien«-Vaudeville in Des Moines mit 500 Sitzplätzen bis zum »hochklassigen« Haus der Keith-Kette in Boston mit 2700 Sitzplätzen.<sup>109</sup> Kleine Optical antizipierte die »exzeptionelle« Nachfrage nach Hauptfilmen oder »Schlagern«,<sup>110</sup> die von den Vaudevilles, den Vergnügungsparks und jetzt den Nickelodeons kam, und nahm von Juni bis September 1905 eine substantielle Erhöhung der Filmbestellungen bei Pathé Cinematograph vor. Die französische Gesellschaft wurde dadurch zum Hauptlieferanten der Filme, die Kleine Optical auf dem amerikanischen Markt verkaufte – darunter Pathés PASSION PLAY, das der Kundschaft von allen Filmen am wärmsten empfohlen wurde.<sup>111</sup> Gestützt auf Pathés Produktionskapazitäten behauptete Kleine Optical jetzt, der größte Filmverkäufer der kinematographischen Industrie zu sein – nicht nur im Mittelwesten, sondern auf dem gesamten Gebiet der Vereinigten Staaten.<sup>112</sup>

Den Sommer und Herbst 1905 hindurch traten Pathé-Titel in den Vaudeville-Theatern der Keith-Kette, aber auch sonst, mehr und mehr hervor.<sup>113</sup> THE MOON LOVER, die komische Phantasie eines Betrunkenen von einer »Reise zum Mond«, lief zuerst Ende Mai im New Yorker Haus der Keith-Kette und zirkulierte noch Ende November als »sehr gute Komödie« in der Filiale in Providence.<sup>114</sup> THE LIFE OF A MINER oder THE GREAT MINE DESASTER, eine freie Adaptation von Zolas *Germinial*, war von Juni bis August ein größerer Hit: In New York als »ziemlich ernst«, aber »sehr gut« beschrieben, gewann der Film in Boston »beachtlichen Applaus von den Balkonen« (d. h. vom proletarischen Teil des Publikums). In Des Moines beschloß er die Saison im Ingersoll Park und gehörte zu den fünf Titeln, für die in diesem Sommer extra geworben wurde.<sup>115</sup> Im Juli schätzte das Keith-Theater in Philadelphia TWO YOUNG TRAMPS als exzellenten Farbfilm. Sechs Monate später war er der Eröffnungsfilm im Boston Theatre in Lowell.<sup>116</sup> Im New Yorker Keith-Theater war das Sport-»Feature« THE GREAT STEEPLECHASE »das großartigste Bild aller Zeiten von einem Pferderennen«. Das Temple Theatre in Detroit wertete den Film zwei Monate später als »schön, aufregend – ein Meisterstück«.<sup>117</sup> Im August und



Das Chicago Theatre in der State Street, Chicago, 1906.

September 1905 dominierten Pathé-Filme eindeutig die Programme der Keith-Kette. Über das *Labor Day*-Wochenende zeigte das Theater in Boston ausschließlich Pathé-Filme, und in den folgenden Wochen machten die Häuser in New York und Philadelphia Pathé-Titel zu ihren Hauptfilmen, ergänzt durch eine Aktualität oder ein komisches Sujet aus England.<sup>118</sup> Einer dieser Filme, das »schön kolorierte« *WONDERFUL ALBUM*, der in New York eine zweite Woche im Programm blieb und in der ganzen Keith-Kette hervorragend lief, diente als Eigenwerbung zur rechten Zeit: Der Film zeigt ein illustriertes Riesenalbum, aus dem ein Zauberer, Anerkennung heischend, ein halbes Dutzend kostümierte lebende Figuren heraustreten läßt. Auf dem Einband des Albums prangt in schimmernden, verzierten Goldlettern der Name Pathé.<sup>119</sup>

Daß Filme aus dem Hause Pathé ihre herausragende Stellung in den Vaudeville-Theatern der Keith-Kette in der Saison 1905/06 behielten, geht aus den wöchentlichen Geschäftsführerberichten hervor, besonders denen aus New York und Boston.<sup>120</sup> Daß sie sich einer ähnlich herausragenden Position in den Programmen von »Familien«-Vaudevilles und Nickelodeons erfreuten, ist nicht so offensichtlich. Immer seltener erwähnte die Branchenpresse in dieser Zeit einzelne Filmtitel in bestimmten Abspielstätten. Im *New York Clipper* führten nur das Boston Theatre und das People's Theatre in Lowell regel-

mäßig die Filmtitel ihrer Wochenprogramme auf (wobei das People's Theatre den Pathé-Film *THE DESERTER* im Februar 1906 um eine Woche verlängerte, was selten vorkam).<sup>121</sup> Die Branchenpresse interessierte sich stattdessen – wenn auch widerwillig, angesichts ihres langwährenden Engagements für *live*-Aufführungen –, für den phänomenalen Anstieg von Filmvorführungen und »Kinobesuchen«, damals eine generelle Erscheinung in der Unterhaltungsindustrie. Wohl als erstes Branchenblatt ging *Billboard* im Frühjahr 1906 auf diesen Trend und sein Potential mit einer regelmäßigen, den »Moving Picture Shows« gewidmeten Kolumne ein. Noch betonte die in Cincinnati erscheinende Wochenzeitschrift zwar die Gefahr von Filmbränden,<sup>122</sup> gleichzeitig berichtete sie aber über die wachsende Zahl neuer und profitabler Ladenkinos in Großstädten wie Kleinstädten. Für Hinweise auf bestimmte Filmtitel lassen sich lokale Tageszeitungen konsultieren. Wie Pathé kontinuierlich in den Markt der »Familien«-Vaudevilles eingedrungen ist, wäre zum Beispiel an den Annoncen für das Bijou Theatre in Des Moines abzulesen. Zwei Wochenprogramme im Dezember 1905 bestanden fast ausschließlich aus Pathé-Filmen und fast jedes Programm der folgenden fünf Monate enthielt mindestens einen Pathé-Titel.<sup>123</sup> Allerdings finden sich informative Inserate wie diese vergleichsweise selten.

Die Frage von Pathés herausragender Stellung in den Programmen von »Familien«-Vaudevilles und Nickelodeons ist jedoch von entscheidender Bedeutung, denn in diesen Abspielstätten fand die Expansion der kinemato-graphischen Industrie in den Vereinigten Staaten wirklich statt. Bereits im Dezember 1905 mutmaßte *Billboard*, daß der »großartige Impetus« für den »bemerkenswerten Sprung nach vorn« im abgelaufenen Jahr von den »populären oder Ten-Cent-Vaudeville-Ketten« gekommen sei.<sup>124</sup> Erstmals traten jetzt solche Ketten auch jenseits der Westküste in Erscheinung, zum Beispiel die Consolidated Vaudeville Managers Association, deren Theater meist Bijou oder Crystal hießen.<sup>125</sup> *Variety* verfolgte das Wachstum des »Familien«-Vaudevilles mit besonderem Interesse (ignorerte jedoch generell Filme): Im März 1906 sagte die Zeitschrift vorher, das ganze Land werde »sehr bald durch und durch »vaudevillesiert« sein.<sup>126</sup> Inzwischen war jedoch das Nickelodeon mit seinen oft nur 15 oder 20 Minuten dauernden Programmen, die manchmal ohne Unterbrechung ab Mittag oder schon früher bis spät abends liefen, zu einer Modeerscheinung geworden (vor allem für das gemischte Publikum von Leuten, die einkaufen waren, von Angestellten nach Feierabend und von Anwohnern aus der Nachbarschaft, unter ihnen viele Frauen). Es begann zum »Familien«-Vaudeville in Konkurrenz zu treten.<sup>127</sup> Mindestens zwei Dutzend Ladentheater waren in Pittsburgh und ein weiteres Dutzend oder mehr war in Philadelphia in Betrieb.<sup>128</sup> Andere schossen in New York aus dem Boden (an der Bowery, der unteren Sixth Avenue, der 14th Street sowie der 125th Street in Harlem) sowie in Chicago (auf der State Street, der North Clark Street, der Halstead Avenue und der Milwaukee Avenue, unter ihnen Carl Laemmles

White Front Theatre).<sup>129</sup> Teils versorgt von Harry Davis, dessen Bijou Dreams jetzt von New York, Rochester und Buffalo nach Cleveland, Toledo und Detroit reichten, fanden sich Nickelodeons sowie Theatoriums und Elektrische Theater nun in Städten wie Birmingham, Louisville, Kansas City und Des Moines (wo das Bijou zum Nickeldom wurde) bis hin zu Kleinstädten wie etwa Charleroi in Pennsylvania oder Pine Bluff in Arkansas.<sup>130</sup> Im Sommer 1906 gab es zehn Nickelodeons in Reichweite der Vergnügungsmiße von Atlantic City und mindestens dreißig auf Coney Island.<sup>131</sup> Sogar Benjamin F. Keith, eine führende Figur des »hochklassigen« Vaudevilles, eröffnete jetzt Filmhäuser in der Nähe seiner Theater in Providence und Pawtucket.<sup>132</sup>

Zugestandenermaßen kann nur logisch geschlossen werden, daß Pathé einen großen Anteil der Filme lieferte, die in den Programmen von »Familien«-Vaudevilles und Nickelodeons liefen, aber das kumulative Gewicht dieser Schlußfolgerung ist, denke ich, überzeugend. Zum einen erschien der Ausdruck »cinematograph« (der mit den amerikanischen Verbindungsbüros von Pathé assoziiert wurde), neben »biograph«, »vitagraph« und »kinetograph« nunmehr häufiger als allgemeines Label für Filmprogramme, die in Vaudeville-Häusern und Vergnügungsparks gezeigt wurden.<sup>133</sup> Zum andern waren Filmvermietungsfirmen wie Miles Brothers und Eugene Cline oder Verkaufsagenten wie Kleine Optical, die alle auf ihren Vertrieb von Pathé-Filmen aufmerksam machten (Eugene Cline etwa hatte eine umfangreiche Liste von Pathé-Titeln), geschäftlich mit den »Familien«-Vaudeville-Ketten und den ersten Nickelodeons verbunden.<sup>134</sup>

Im Januar 1906 war es dann tatsächlich Pathé, die als erste Firma Werbeanzeigen speziell für diese neuen Filmkunden schaltete.<sup>135</sup> Bis dahin hatte es selbstverständlich einen ausreichenden Lagerbestand älterer Filme von amerikanischen und ausländischen Firmen gegeben. Ladentheater konnten so zumindest anfangs ihre Programme mit beliebten Titeln bestücken – vor allem für Zuschauer, welche diese noch nicht gesehen hatten. Doch sobald sie miteinander (und mit Vaudeville-Häusern) in den Wettbewerb um Besucher traten (zu einem Zeitpunkt, den George Kleine später auf Dezember 1905 datierte), waren auch die Nickelodeons darauf angewiesen, daß sie jederzeit mit neuen Sujets versorgt wurden.<sup>136</sup> Pathé war über die ganze Saison 1905/06 eindeutig der Hauptlieferant neuer Sujets. Mehr noch, während Edison, Vitagraph und Biograph dazu neigten, nur eine beschränkte Zahl relativ langer »Schlager« zu produzieren, konnte Pathé ein breites Spektrum unterschiedlicher Filmlängen zwischen 100 und 1000 Fuß in verschiedenen Genres anbieten. Diese Produktionsstrategie paßte perfekt für den Bedarf von Nickelodeons, welche bei steigender Frequenz des Programmwechsels abwechslungsreiche und neue Sujets benötigten. Kunden wie die Mueller Brothers, die im Mai 1906 vier Film-Shows auf Coney Island betrieben, honorierten diese Strategie: ihre Klientel, die Melodramen und Komödien liebte, bevorzugte ganz klar Pathé-Filme.<sup>137</sup>

Schließlich gibt es Hinweise, daß Pathé selbst Strategien entwickelte, um die beherrschende Marktstellung besonders bei den neuen Ladentheatern in den Vereinigten Staaten zu festigen. Anfang September 1905 eröffnete Pathé eine zweite Verkaufsbüro in Chicago – der Stadt, welche *Billboard* jetzt als »den weltweit führenden Filmmarkt« bezeichnete.<sup>138</sup> In diesem Herbst begannen die Werbeanzeigen von Pathé die höhere Qualität der eigenen Filme hervorzuheben: Sie seien nicht nur »photographisch feiner [...] und beständiger als alle anderen Filme«, sondern als »Importe aus Paris« auch allesamt »gute Sujets«, einfach weil sich Pathé nicht »leisten könne, bei zweifelhaftem Verkaufserfolg hohe Zölle zu bezahlen.«<sup>139</sup> Im November 1905 war Pathé Cinematograph auf dem amerikanischen Markt so gut etabliert, daß sich die Firma mit Kleine Optical, Vitagraph, Biograph und Méliès (aber bezeichnenderweise nicht mit Edison) an der Moving Picture Protective League of America beteiligte, dem ersten Versuch, die »führenden Filmhersteller« zu organisieren.<sup>140</sup> Noch bevor eine Gerichtsentscheidung Edisons Kontrolle über Filmpatente weiter schwächte, nahm Pathé im März den Verkauf seines eigenen Filmprojektors auf, der »New 1906 Model Exposition Machine«, welcher direkt aus den Pariser Fabriken geliefert wurde (die jetzt Produktionskapazitäten im Umfang von 200 Filmprojektoren, Filmkameras und weiteren Apparaten pro Monat hatten).<sup>141</sup> Binnen eines weiteren Monats finanzierte die französische Gesellschaft, diesmal in Partnerschaft mit Vitagraph, *Views and Films Index*, die erste wöchentliche Branchenzeitschrift, die sich nahezu exklusiv an die Auswerter in der neuen »moving picture«-Industrie wandte und binnen sechs Wochen zwischen 3000 und 4000 Leser erreichte.<sup>142</sup> In diesem Sommer war »die Luft voller Filmvorführungen«<sup>143</sup> – vor allem deshalb, weil Pathé in der Lage war, drei bis sechs Sujets pro Woche herauszubringen. In den neun Monaten zuvor hatte die französische Firma ihren Ausstoß an Positivkopien auf 80.000 Fuß pro Tag verdoppelt.<sup>144</sup> *Billboard* zufolge hatte Pathé im Durchschnitt knapp 75 Vorbestellungen für jeden neuen Filmtitel, den sie auf dem amerikanischen Markt plazierte.<sup>145</sup>

Wenn der »Nickelodeon Boom«, wie Musser in Anlehnung an die Worte von Fred Aiken schreibt, in den Vereinigten Staaten einen »radikalen Wandel« bzw. eine »Revolution der Filmauswertung auf einer niemals zuvor erreichten Stufenleiter« hervorrief,<sup>146</sup> so war dies zu keinem geringen Teil Pathé Frères geschuldet: Sie hatten bis 1905/06 Kapazitäten aufgebaut, mit denen sie kontinuierlich und zuverlässig eine breite Palette neuer Filmsujets von hoher Qualität *en masse* herstellten und lieferten. Dieses Filmangebot war dazu angetan, die Lebensfähigkeit der amerikanischen Filmindustrie zu sichern. Mit anderen Worten: Die »Fremdkörper« der Pathé-Filme, welche die amerikanischen Filmhistoriker so lange übersehen haben, spielten die vielleicht alles entscheidende Rolle bei der Herausbildung eines eigenen amerikanischen Kinos.

*Aus dem Amerikanischen von Martin Loiperdinger*

## Anmerkungen

1 Erstpublikation als »Pathé Goes to Town«: French Films Create a Market for the Nickelodeon«, *Cinema Journal*, Vol. 35, No. 1 (Herbst 1995), S. 3-26 (Copyright © 1995 by University of Texas Press. All rights reserved). Für die Genehmigung zum Abdruck der Übersetzung wird der University of Texas Press gedankt. Der Artikel wurde 1988 mit dem *Katherine Kovacs Scholarly Essay Award* als bester Aufsatz der Jahre 1995-97 ausgezeichnet. Für die Recherche und Ausarbeitung dieses Beitrags hatte ich die Unterstützung einer John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship. Erste Entwürfe konnte ich vortragen beim Chicago Film Seminar (14. 4. 1994), der dritten Domitor Conference (New York University, 18.6.1994) und dem Early Cinema Weekend (University of Iowa, 22. 10. 1994). Für Fragen, Korrekturen und hilfreiche Vorschläge geht mein Dank besonders an Tom Gunning, aber auch an Ben Brewster, Don Crafton, Barbara Hodgdon, Rosanna Maule, Lauren Rabinovitz und Mark Sandberg.

2 Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Scribner's, New York 1991, passim. Ich beschäftige mich mit diesem Prozeß anhand von Pathé-Filmen der späteren Nickelodeon-Zeit in »The Perils of Pathé, or the Americanization of the American cinema«, in: Leo Charney, Vanessa Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley 1996, S. 183-223. (Anm. d. Übers.: Inzwischen hat Richard Abel zu diesem Thema ein Buch vorgelegt: *The Red Rooster Scare. Making Cinema American, 1900-1910*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1999; vgl. dazu Frank Kesslers Besprechung in *KINtop* 8 (1999), S. 199-200.)

3 »Fremdkörper« setze ich aus zwei Gründen in Anführungszeichen: Zum einen war die Bezeichnung »foreign bodies« seinerzeit ein Gemeinplatz in amerikani-

schen Vaudeville-Programmen, die sehr oft Nummern mit Darstellern aus Ländern außerhalb der Vereinigten Staaten brachten. Zum andern wurden französische Filme zumindest in negativer Weise erst um 1907/08, teilweise in Folge einer landesweiten Debatte über den Prozeß der »Amerikanisierung«, als »fremd« gekennzeichnet.

4 Charles Musser, *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley 1991, S. 284.

5 Robert C. Allen, *Vaudeville and Film, 1895-1915: A Study in Media Interaction*, Arno, New York 1980, S. 203-205. Daß Vaudeville-Theater zwischen 1900 und 1905 für Filmvorführungen bedeutungslos waren, behauptet auch Douglas Gomery, *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*, University of Wisconsin Press, Madison 1992, S. 16.

6 Susan Strasser, *Satisfaction Guaranteed: The Making of the American Mass Market*, Pantheon, New York 1989, S. 34-35.

7 Hier übernehme ich ein Kategorienschema (Vorbedingung der Entstehung, Entstehungsbedingung, textuelle Konstruktion), das von Michel Foucault stammt und die historische Entstehung einer umfassenderen diskursiven Praxis umreißt. Vgl. Marie-Christine Leps, *Apprehending the Criminal: The Production of Deviance in Nineteenth-Century Discourse*, Duke University Press, Durham 1992, S. 9.

8 Die Kataloge sind gesammelt zu finden bei Charles Musser, *Thomas A. Edison Papers. A Guide to Motion Picture Catalogs by American Producers and Distributors, 1894-1908*. Microfilm Edition, University Publications of America, Frederick, Md. 1985.

9 Diese Geschäftsführerberichte finden sich in der Keith-Albee Collection in der University of Iowa Library; vgl. M. Alison Kibler, »The Keith-Albee Collection. The Vaudeville Industry, 1894-1935«, *Books at Iowa* (April 1992), S. 7-23.

10 Musser, *Emergence* (Anm. 2), S. 297-417; vgl. auch Allen, *Vaudeville and Film* (Anm. 5), S. 218.

11 Fred C. Aiken, »Ethics of Film Renting Worthy of Deep Study«, *Show World*, 27. 6. 1908, S. 24. Es ist bemerkenswert, daß Filme eine »Heimat« im »kultivierten« Vaudeville fanden, das seit Jahren eher eine Stätte für die Familienunterhaltung der »Mittelklasse« gewesen war und nicht so sehr für die Burleske, die sich tendenziell an ein »männliches Unterschichtenpublikum« richtete. Vgl. Kathy Peiss, *Cheap Amusements. Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, Temple University Press, Philadelphia 1986, S. 142-143, und Robert C. Allen, *Horrible Prettiness. Burlesque and American Culture*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1991, S. 197.

12 Die »Chaser«-Theorie, derzufolge Filme am Schluß eines Vaudeville-Programms gezeigt wurden, um das Publikum aus dem Theater »rauszuschmeißen« (chase), dominierte lange Zeit die Geschichtsschreibung des frühen amerikanischen Kinos. Sie wurde zuerst von Allen (*Vaudeville and Film*, Anm. 5, S. 161-180) in Frage gestellt. Musser stellte dann Allen in Frage, indem er eine elaborierte Version der »Chaser«-Theorie einführte, die teils auf einem positiveren Verständnis dieses Begriffs beruhte. Vgl. Charles Musser, »Another Look at the Chaser Theory«, *Studies in Visual Communication* 10 (Herbst 1984), S. 24-44, 51-52.

13 Vgl. die Biograph-Inserate im *New York Clipper*, 2. 8. 1902, S. 501; 4. 10. 1902, S. 712; 7. 3. 1903, S. 57. Vgl. auch den *American Mutoscope and Biograph Film Catalogue*, April 1903, S. 28-29.

14 Vgl. den Katalog *Edison Films* (September 1902), den *Complete Catalog of Lubin's Films* (Januar 1903) und Lubins Inserat im *New York Clipper*, 28. 2. 1903, S. 36.

15 Vgl. das Vitagraph-Inserat im *New York Clipper*, 21. 3. 1903, S. 108, und den Katalog *New Vitagraph Features* (ca. Ende 1903).

16 Vgl. das Inserat der »Star«-Film im *New York Clipper*, 6. 6. 1903, S. 368, und

*The Complete Catalogue of Genuine and Original »Star« Films Manufactured by Geo. Méliès* (1903).

17 Der *New York Clipper* hatte auf die früheren Méliès-Filme aufmerksam gemacht, aber nie öfter als einmal: CINDERELLA z.B. in Tony Pastor's in New York im Januar 1900; JOAN OF ARC wieder im Pastor's im Mai 1901; BLUEBIRD in Huber's Museum in New York im Mai 1902. In ähnlicher Weise bezog sich die Zeitschrift auf LITTLE RED RIDING HOOD in Chase's Theatre in Washington, D. C., im Januar 1904.

18 »Massachusetts«, *New York Clipper*, 29. 11. 1902, S. 863.

19 »New York City«, *New York Clipper*, 18. 10. 1902, S. 749; »Cleveland«, *Billboard*, 24. 1. 1903, S. 8; »New York City«, *New York Clipper*, 7. 3. 1903, S. 48.

20 Das Publikumsinteresse für Méliès' A TRIP TO THE MOON muß sich auch auf den phänomenalen Erfolg von Frederick Thompsons und Skip Dundys gleichnamiger Vergnügungspark-Attraktion gegründet haben, aufgeführt zuerst auf der Weltausstellung 1901 in Buffalo und dann im Sommer 1902 im Steeplechase Park auf Coney Island. Vgl. David Nasaw, *Going Out: The Rise and Fall of Public Amusements*, Basic Books, New York 1994, S. 83.

21 Vgl. im *New York Clipper*: »Michigan« und »New York City«, 1. 11. 1902, S. 792 und S. 797; »Connecticut«, 8. 11. 1902, S. 826; »Washington, D.C.«, 29. 11. 1902, S. 883.

22 »Missouri«, *New York Clipper*, 15. 11. 1902, S. 837; »Cleveland«, *Billboard*, 15. 11. 1902, S. 9. In seiner Betrachtung der wöchentlichen Geschäftsführerberichte der Keith-Vaudeville-Kette bestätigt Allen diese öffentliche Anerkennung. Vgl. Allen, *Vaudeville and Film* (Anm. 5), S. 152.

23 »Indiana«, *New York Clipper*, 3. 1. 1903, S. 994; »Cincinnati«, *Billboard*, 10. 1. 1903, S. 5; »New York City«, *New York Clipper*, 11. 4. 1903, S. 168. Vgl. auch Musser, *Emergence* (Anm. 2), S. 336. J. Austin Fynes, der Geschäftsführer von Keiths Union Square Theatre, ist wohl eine entscheidende Figur gewesen für die Erkennt-

nis »der Bedeutung von Filmen als lebenswichtigem Programmteil in Vaudeville-Theatern« (vgl. Robert Grau, *The Theatre of Science*, Benjamin Blom, New York 1914, S. 21).

24 Vgl. »Amusements«, *Los Angeles Times*, 18. 1. 1903 und 28. 2. 1903.

25 Zu seiner Wiedereröffnung im Herbst 1903 hatte das Orpheum in Los Angeles A TRIP TO THE MOON im Programm. Vgl. »Amusements«, *Los Angeles Times*, 7. 9. 1903.

26 Musser, *Emergence* (Anm. 2), S. 325. Ähnlich hatte Porter Méliès' BLUEBEARD studiert, um seinen JACK AND THE BEANSTALK für Edison zu machen.

27 »Denver«, *Billboard*, 19. 9. und 5. 12. 1903.

28 Der *New York Clipper* verzeichnet neue Abspielstätten in New Bedford, Fall River, Lowell, Lynn und Lawrence (alle in Massachusetts), weitere von Cleveland bis nach St. Joseph, Lincoln und Duluth sowie in Los Angeles, San Francisco, Portland, Seattle und Tacoma. Einer der ersten Hinweise auf den Erfolg von »Ten-Cent«- oder »Familien«-Vaudevilles, besonders im Nordwesten, findet sich in »War on Cheap Theatres«, *New York Dramatic Mirror*, 31. 12. 1904, S. 20. Daß Allen »keine Erwähnung von Filmvorführungen in preiswerten Vaudevilles vor 1906 finden kann« (*Vaudeville and Film*, [Anm. 5], S. 205), beruht wahrscheinlich darauf, daß er seine Informationen weitgehend aus *Variety* und *Moving Picture World* und weniger aus *Billboard* und *New York Clipper* bezieht.

29 Vgl. die Rubrik »Providence News« (Clipping Book 1903/04, Keith-Albee Collection, University of Iowa), die aus den Programmen des Keith-Theaters in Providence folgende Filme heraushebt: Méliès' FAIRYLAND (11. 11. 1903), Williamsons ALICE IN WONDERLAND (16. 1. 1904) und Edisons THE GREAT TRAIN ROBBERY (6. 2. 1904). Vgl. in der Keith-Albee Collection auch den Geschäftsführerbericht des Keith-Theaters, Boston, 11. 1. 1904. Eine gute Analyse der Anziehungskraft »hochklassiger« Vaudevilles auf Kinder gibt

Allen, *Vaudeville and Film* (Anm. 5), S. 152-154.

30. Mindestens vier Sommerparks in der Gegend von Boston zeigten Filme (vgl. »Massachusetts«, *New York Clipper*, 25. 6. 1904, S. 407). Von weiteren vier Abspielstätten wird aus Oakland berichtet (*New York Clipper*, 30. 7. 1904, S. 527). In Duluth sind »moving pictures« angeblich »ein Trumpf« im Bijou Theatre (»Minnesota«, *New York Clipper*, 13. 8. 1904, S. 571).

31 Vgl. im *New York Clipper* das erste Inserat von Eugene Cline (27. 2. 1904, S. 15) bzw. vom Film Rental Bureau (7. 5. 1904, S. 263).

32 Vgl. im *New York Clipper* die Inserate von George C. Spoor (26. 3. 1904, S. 116), Kleine Optical (9. 4. 1904, S. 164) und Great Western Vaudeville Circuit (18. 6. 1904, S. 386).

33 Vgl. im *New York Clipper*: »New Jersey« und »Massachusetts« (14. 5. 1904, S. 269 und 271) sowie »New Jersey« (21. 5. 1904, S. 306).

34 »Amusements«, *Los Angeles Times*, 23. 9. 1903; »Brooklyn«, *Billboard*, 27. 2. 1904, S. 4; »Sioux City, Iowa«, *Billboard*, 20. 3. 1904, S. 8. Nach dem Feuer im Iroquois Theatre wurden alle Theater und Vaudeville-Häuser in Chicago in den ersten Frühlingstagen 1904 für einige Monate geschlossen.

35 »Massachusetts«, *New York Clipper*, 2. 4. 1904, S. 122.

36 »Amusements«, *Los Angeles Times*, 4. 10. und 1. 11. 1903; »Minnesota«, *New York Clipper*, 19. 3. 1904, S. 80; »Los Angeles«, *Billboard*, 20. 3. 1904; »Massachusetts«, *New York Clipper*, 9. 4. 1904, S. 147. Vgl. auch das Keith-Programm für 9. 11. 1903 (Clipping Book 1903/04, Keith-Albee Collection).

37 Vgl. im *New York Clipper*: »Massachusetts«, 25. 12. 1903, S. 1047; »New York«, 26. 12. 1903, S. 1048.

38 Vgl. den Artikel der *Pawtucket Gazette* über das Programm des Keith-Theaters, 1. 1. 1904 (Clipping Book 1903/04, Keith-Albee Collection). Wie mir Ben Brewster mitteilt, ist THE POACHERS der



US-Titel für den Film *DESPERATE POACHING AFFRAY* von Haggart & Sons, der außerhalb von South Wales von British Gaumont vertrieben wurde.

39 »Brooklyn«, *Billboard*, 7. 11. 1903; Artikel der *Providence News* über das Programm des Keith-Theaters (Clipping Book 1903/04, Keith-Albee Collection); »Chicago«, *Billboard*, 2. 4. 1904.

40 Edison bewarb den Film erstmals im *New York Clipper*, 7. 11. 1903, S. 896.

41 Vgl. im *New York Clipper*: Inserat von Kleine Optical, 25. 12. 1903, S. 1067; Inserat von Edison, 9. 1. 1904, S. 1113.

42 »Ohio«, *New York Clipper*, 13. 2. 1904, S. 1214; »Brooklyn«, *Billboard*, 9. 4. 1904.

43 Musser, *Emergence* (Anm. 2), S. 366. Vgl. auch den Artikel der *Providence News* über das Programm des Keith-Theaters, 6. 2. 1904 (Clipping Book 1903/04, Keith-Albee Collection).

44 Vgl. im *New York Clipper*: »Michigan«, 25. 6. 1904, S. 418 und 2. 7. 1904, S. 436; »Minnesota« und »Indiana«, 30. 7. 1904, S. 517 und 527.

45 Vgl. das Kleine Optical-Inserat im *New York Clipper*, 18. 6. 1904, S. 400.

46 Vgl. als eine der ersten »Historien«, welche das »aufregende« Interesse an narrativen Filmen Méliès und Edison zuschreiben: »Picture Stories«, *Views and Films Index*, 21. 9. 1907.

47 Pathés *ALADDIN AND HIS LAMP* (ein 340 m langer Film von 1901) wurde mit *THE DESTRUCTION OF MT. PELEE* (vielleicht auch die Version von Pathé) als Teil des Selig Polyscope-Programms im Theater des Ingersoll Park während der letzten Juliwoche gezeigt (vgl. Inserat des Ingersoll Park im *Register and Leader*, 22. 7. 1902).

48 Vgl. die Edison-Kataloge von September 1902 und Mai 1903 und im *New York Clipper* das Edison-Inserat, 1. 11. 1902, S. 808, sowie das Lubin-Inserat, 28. 2. 1903, S. 36.

49 Vgl. das Inserat von American Vitagraph im *New York Clipper*, 21. 3. 1903, S. 108.

50 Vgl. den undatierten Katalog von

American Vitagraph (ca. Herbst 1903), S. 3-6. *DON QUIXOTE* wurde erstmals angekündigt in einem speziellen Pathé Frères-Supplement, London, August 1903.

51 Vgl. im *New York Clipper*: das Edison-Inserat für *DAYLIGHT BURGLARY* von Urban Trading, 20. 6. 1903, S. 405, und die Biograph-Inserate vom 10. 10. 1903, S. 796; 31. 10. 1903, S. 872; 21. 11. 1903, S. 944; 28. 11. 1903, S. 968; 12. 12. 1903, S. 1016.

52 Vgl. das Edison-Inserat im *New York Clipper*, 7. 11. 1903, S. 896. Der Film erschien auch im Edison-Katalog vom Januar 1904 unter dem Titel *THE RISE AND FALL OF NAPOLEON THE GREAT*.

53 Vgl. die Edison-Inserate im *New York Clipper*, 2. 1. 1904, S. 1077, und 16. 1. 1904, S. 1136.

54 Pathé Frères bezogen sich erstmals auf die roten Titel ihrer Marke in ihrem Londoner Katalog vom Mai 1903. Aus späteren Katalogen dieses Jahres geht hervor, daß z.B. von *DON QUIXOTE* und *PUSS IN BOOTS* schablonenkolorierte Kopien erhältlich waren.

55 Vgl. das Inserat von Harbach & Co. im *New York Clipper*, 16. 4. 1904, S. 188.

56 Vgl. das Lubin-Inserat im *New York Clipper*, 30. 4. 1904, S. 240.

57 Geschäftsführerberichte der Keith-Theater: Philadelphia, 5., 12. und 19. 10., 14. und 21. 12. 1903; Boston, 4. 1. 1904; Philadelphia, 11. 1. 1904; Washington, 18. 1. 1904.

58 Geschäftsführerbericht des Keith-Theaters Cleveland, 28. 9. 1903.

59 Geschäftsführerberichte der Keith-Theater Washington, 26. 10. 1903, und Cleveland, 23. 11. 1903.

60 Charles Musser, Carol Nelson, *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920*, Princeton University Press, Princeton N. J. 1991, S. 134-142. Vgl. als gründliche Studie der amerikanischen Napoleon-Faszination zwischen 1894 und 1903: Theodore P. Greene, *America's Heroes: The Changing Models of Success in American Magazines*, Oxford University Press, New York 1970, S. 100-165.

61 Geschäftsführerbericht des Keith-Theaters Washington, 7. 12. 1903.

62 Geschäftsführerberichte der Keith-Theater Boston, 22. 2. 1904, und Philadelphia, 7. 3. 1904. Vgl. auch den Artikel des *Providence Telegram* über das Programm des Keith-Theaters, 5. 4. 1904 (Clipping Book 1903/04, Keith-Albee Collection). MARIE ANTOINETTE war auch eine Spielfilmattraktion auf der Frühjahrs-Tour von Archie Shepards High-Class Moving Picture Show im Nordosten, vgl. Musser, Nelson (Anm. 60), S. 143. Um die Jahrhundertwende war aus Marie Antoinette in einer ganzen Reihe von Biographien und Erzählungen der französischen und englischsprachigen Belletristik eine »sentimentale« Heldin, ein Modell »schwesterlicher« Güte und Tapferkeit geworden. Vgl. Terry Castle, »Marie Antoinette Obsession«, *Representations* 38 (Frühjahr 1992), S. 19-20.

63 Vgl. das Kleine Optical-Inserat im *New York Clipper*, 6. 8. 1904, S. 546.

64 Vgl. das Inserat von Pathé Cinematograph im *New York Clipper*, 27. 8. 1904, S. 613.

65 »What Does It Mean?«, *Moving Picture World*, 26. 10. 1907, S. 535.

66 Vgl. das Inserat von Pathé Cinematograph im *New York Clipper*, 24. 9. 1904, S. 718.

67 Kleine Optical Company, »Copied Films«, *Complete Illustrated Catalogue of Moving Picture Machines, Stereopticons, Slides, Views* (Oktober 1904), S. 2-3. Der Katalog *Edison Films to July 1, 1904* (ca. September 1904), stellt in ungewöhnlicher Weise das Angebot an Raubkopien von Pathé-Filmen heraus.

68 Nachdem Kleine Optical im Juni 1904 mit dem Kauf von Pathé-«Originalfilmen» begonnen hatte, weigerte sich die Gesellschaft, Edisons Raubkopien dieser Filme zu vertreiben und ging mehr und mehr zu Pathé- und Biograph-Produkten über. Im Oktober 1904 z. B. kaufte Kleine für 2903 \$ Filme und andere Ware von Pathé und für 3196 \$ von Biograph ein, verglichen mit nur 1650 \$ an Material von Edison. Vgl.

Musser, *Before the Nickelodeon* (Anm. 4), S. 278-279 und 482.

69 Kleine Optical Company, »About Moving Pictures«, *Complete Illustrated Catalogue* (Anm. 67), S. 30. Der erste Hinweis auf CHRISTOPHER COLUMBUS erscheint in einem Edison-Inserat im *New York Clipper*, 18. 6. 1904, S. 395.

70 George C. Pratt gibt Auszüge aus dieser Sektion des Kleine Optical-Katalogs, jedoch nur um das Augenmerk auf den Erfolg von THE GREAT TRAIN ROBBERY zu richten, während Pathé als Hersteller von CHRISTOPHER COLUMBUS nicht genannt wird. Vgl. George C. Pratt (Hg.), *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film*, New York Graphic Society, Greenwich 1973, S. 36-37.

71 Diese Zunahme an Filmvorführungen mag auch der Zusammenschluß von Vaudeville-Häusern zu Ketten begünstigt haben. Vgl. in *Billboard*: »Vaudeville«, 26. 3. 1904; »Big Vaudeville Combine«, 25. 6. 1904; im *New York Clipper* die Inserate: Keith-Kette, 25. 2. 1905, S. 30; Western Vaudeville Association, 11. 3. 1905, S. 78; Affiliated Western Vaudeville, 15. 4. 1905, S. 207.

72 Vgl. im *New York Clipper*: »Kentucky«, 10. 9. 1904, S. 663; »Georgia« und »Kentucky«, 1. 10. 1904, S. 729 und 740; »Maryland« und »Wisconsin«, 5. 11. 1904, S. 855 und 857; »Minnesota«, 12. 11. 1904, S. 887.

73 Für Filmvorführungen übernahm Vitagraph das Colonial Theatre in Lawrence vom 24. bis 26. 10. und das Bijou Theatre in Fall River vom 27. bis 29. 10. 1904 (»Massachusetts«, *New York Clipper*, 29. 10. 1904, S. 831, und 5. 11. 1904, S. 855). Vgl. auch im *New York Clipper*: »Massachusetts«, 17. 9. 1904, S. 678-679; »New York City«, 24. 9. 1904, S. 710; »Massachusetts«, 12. 11. 1904, S. 879; 19. 11. 1904, S. 900; 3. 12. 1904, S. 955.

74 Vgl. in *Billboard*: »St. Joseph«, 24. 12. 1904; »Dubuque«, 28. 1. 1905; im *New York Clipper*: »Iowa«, 10. 12. 1904, S. 984; »Canada«, 31. 12. 1904, S. 1067; »Minnesota«, 4. 3. 1905, S. 41; »Indiana«, 18. 3. 1905, S. 93; Inserat des Film Rental Bureau, 20. 8. 1904, S. 600.

75 Vgl. im *New York Clipper*: »Brooklyn«, 11. 2. 1905, S. 1207, und 15. 4. 1905, S. 205; »New York City«, 6. 5. 1905, S. 284, und 20. 5. 1905, S. 334.

76 Vgl. »Canada«, *New York Clipper*, 10. 12. 1904, S. 979; »Fresno« und »Seattle«, *Billboard*, 28. 1. 1905.

77 Vgl. »Illinois«, *New York Clipper*, 5. 11. 1904, S. 863; 28. 1. 1905, S. 1159; 11. 2. 1905, S. 1197.

78 Vgl. im *New York Clipper*: Pathé-Inserat, 25. 1. 1905, S. 1141; das erste Miles Brothers-Inserat, 25. 2. 1905, S. 19; in *Billboard*: »Oakland«, »Sacramento« und »Santa Cruz«, 22. 4. 1905; »San Jose«, »Stockton«, »Santa Rosa« und »Eureka«, 6. 5. 1905. Crescent war das Label von Paley & Steiner, einer kurzlebigen Produktionsfirma, gegründet von William Paley, dessen Kalatechnoscope-Vorführservice Proctor's Vaudeville-Häuser in New York und Newark nutzten. Um diese Zeit begann auch Selig Polyscope vorsichtig in die Filmproduktion zu wechseln. Vgl. Musser, *Emergence* (Anm. 2), S. 398-405.

79 Vgl. »California«, *New York Clipper*, 11. 2. 1905, S. 1211; 1. 4. 1905, S. 156; 15. 4. 1905, S. 209; 27. 5. 1905, S. 351; 3. 6. 1905, S. 387; 17. 6. 1905, S. 425.

80 Vgl. »Pennsylvania«, *New York Clipper*, 8. 10. 1904, S. 766; »The Theatres«, *Des Moines Register and Leader*, 27. 11. 1904.

81 »New York City«, *New York Clipper*, 27. 8. 1904, S. 614.

82 Vgl. im *New York Clipper*: »Pennsylvania«, 26. 11. 1904, S. 942; »Virginia«, 3. 12. 1904, S. 967; »Massachusetts«, 7. 1. 1905, S. 1091; »Iowa«, 6. 5. 1905, S. 277.

83 Vgl. das Bijou-Inserat im *Des Moines Register and Leader*, 23. 1. 1905; »New Orleans«, *Billboard*, 28. 1. 1905; im *New York Clipper*: »Pennsylvania«, 22. 10. 1904, S. 806; »Massachusetts«, 28. 1. 1905, S. 1151, und 8. 4. 1905, S. 170; »Minnesota«, 29. 4. 1905, S. 263.

84 Vgl. das Bijou-Inserat im *Des Moines Register and Leader*, 1. 1. 1905; im *New York Clipper*: »Wisconsin«, 24. 12. 1904, S. 1034; »Massachusetts«, 11. 2. 1905, S. 1199; »Texas«, 25. 2. 1905, S. 24. Méliès'

Film kehrte im August für eine Woche auf den Spielplan des Ingersoll Park in Des Moines zurück. Boston Theatre, Casto Theatre und People's Theatre in Lowell nannten alle zwischen Januar und März spezielle Filmtitel in ihren Programmen – möglicherweise ein Zeichen heftigen Wettbewerbs.

85 Vgl. im *New York Clipper*: »Texas«, 26. 11. 1904, S. 937; »Iowa«, 31. 12. 1904, S. 1053; »Missouri«, 7. 1. 1905, S. 1079; »Massachusetts«, 22. 4. 1905, S. 224; »Iowa«, 20. 5. 1905, S. 339.

86 Geschäftsführerberichte der Keith-Theater in New York, 7. 11. 1904, und Pittsburgh, 19. und 26. 12. 1904. Das Grand Opera House in Pittsburgh (geleitet von Harry Davis) wurde ab September 1904 von Keith kontrolliert und begann sofort Filme zu zeigen.

87 Geschäftsführerberichte der Keith-Theater Boston, 19. und 26. 12. 1904, Providence, 2. 1. 1905, Philadelphia, 30. 1. und 6. 2. 1905. Einige Méliès-Trickfilme wurden ebenfalls gelobt: THE CLOCKMAKER'S DREAM, THE BLACK IMP, THE CRYSTAL CABINET.

88. Geschäftsführerberichte der Keith-Theater Providence, 9. 1. 1905, Pittsburgh, 27. 3. 1905, New York, 24. 4. 1905, Philadelphia, 8. 5. 1905, Boston, 22. 5. 1905.

89. Geschäftsführerberichte der Keith-Theater Pittsburgh, 12. 9. 1904, Cleveland, 17. 10. 1904, New York, 31. 10. 1904, Boston, 21. 11. 1904, Pittsburgh, 28. 11. 1904. Weitere komische Sujets und Trickfilme, die gut besprochen wurden, waren FANTASTIC FISHING, AUGUST THE MONKEY, FIREWORKS, THE BEWITCHED LOVER, THE CLOWN'S REVENGE. Die Berichte aus Cleveland sind besonders interessant, weil sich der *New York Clipper* kein einziges Mal auf Filmtitel bezieht, welche die Vaudeville-Häuser in dieser Stadt aufführen.

90 Geschäftsführerberichte des Keith-Theaters Boston, 16. 1. und 29. 5. 1905. THE INCENDIARY wurde auch in dem Bericht aus Philadelphia vom 15. 5. 1905 sehr positiv besprochen.

91 Geschäftsführerberichte des Keith-

Theaters Boston, 5. 12. 1904. THE STRIKE erhielt auch gute Besprechungen in den Geschäftsführerberichten aus Cleveland (7. 11. 1904) und New York (21. 11. 1904).

92 Siehe zum Vergleich das »tiefe Interesse« für einen Film von Präsident McKinleys Trauerzug in Proctor's Fifty-Eighth Street Theater (»New York«, *New York Clipper*, 5. 10. 1901, S. 686).

93 Vgl. das Edison Films Catalog Supplement No. 222, September 1904, und das Inserat von Eugene Cline & Co. in *Billboard*, 24. 9. 1904, S. 40.

94 Vgl. das Lubin-Inserat im *New York Clipper*, 22. 10. 1904, S. 824.

95 Vgl. das Pathé-Inserat in *Billboard*, 31. 12. 1904, S. 32.

96 Vgl. *Lubin's Films* (Mai 1905).

97 Vgl. die Pathé-Inserate im *New York Clipper*, 13. 5. 1905, S. 316, und 20. 5. 1905, S. 336. Diese Maßnahme fiel zusammen mit der Gesetzgebung des Kongresses, der 1905 »die Registrierung von Markenzeichen als Nachweis der Eigentümerschaft prima facie« etablierte. Pathé konnte daraus keinen Vorteil ziehen, da die Niederlassung in den Vereinigten Staaten erst 1907 amtlich eingetragen wurde (vgl. Strasser, Anm. 6, S. 45).

98 Vgl. das Pathé-Inserat im *New York Clipper*, 6. 5. 1905, S. 290, und das Inserat der Chicago Film Exchange in *Billboard*, 1. 7. 1905, S. 47.

99 Musser, *Emergence* (Anm. 2), S. 386-393 und 458.

100 Vgl. ebenda, S. 398-412, für weitere Hinweise zur Produktion von Vitagraph, Selig und Crescent. Selig meldete ein starkes Anwachsen der Verkaufszahlen seiner Filmmittel im Frühjahr und Sommer 1905 (vgl. »Pat-Chats«, *Billboard*, 24. 6. und 15. 7. 1905).

101 Weitere Hinweise zu Pathé Frères in Frankreich bei Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*, University of California Press, Berkeley 1995, S. 20-22.

102 Diese Angabe stammt aus einem Pathé-Inserat in *Phono-Ciné-Gazette*, 1. 10. 1905, S. 209.

103 Den besten Bericht über die Eröff-

nung des Nickelodeons in Pittsburgh und seinen frühen Erfolg gibt Musser, *Emergence* (Anm. 2), S. 418-420. Vgl. auch die Porträts von Harry Davis in C. G. Borchert, »Live News Notes from Iron City«, *Show World*, 31. 8. 1907, S. 11; »Surprising Growth of Motion View Industry«, *Show World*, 23. 11. 1907, S. 19; »The First Nickelodeon in the States«, *Moving Picture World*, 30. 11. 1907, S. 629. Die penny arcade bzw. das »automatische One-Cent-Vaudeville«, ebenfalls ein wichtiger Vorgänger des Nickelodeons, klammere ich hier aus: Vgl. etwa »Moving Pictures«, *Billboard*, 13. 10. 1906, S. 21; Grau (Anm. 23), S. 16-19; Nasaw (Anm. 20), S. 155-160.

104 Für Hinweise zu dem Ladentheater in Houston, 205 San Jacinto, vgl. »Texas«, *New York Clipper*, 25. 2. 1905, S. 24, und 29. 4. 1905, S. 263. Zu weiteren frühen Ladentheatern siehe Musser, *Emergence* (Anm. 2), S. 299-303.

105 Vgl. in *Billboard*: »Philadelphia Gossip of the Week«, 21. 10. 1905; »Philadelphia Pencilings«, 18. 11. 1905; »Pat-Chats: Adopting the Pittsburgh Idea«, 2. 12. 1905; »Philadelphia«, 20. 1. 1906. Ein späterer Bericht vermutet vielleicht ein Dutzend Nickelodeons in Pittsburgh für Januar 1906 (»To Our Readers«, *Views and Films Index*, 30. 6. 1906). Vgl. auch Musser, *Emergence* (Anm. 2), S. 421-422. Daß die ersten Nickelodeons in der Gegend zwischen Pittsburgh und Philadelphia westlich von Chicago entstanden, geht einher mit einem relativen Mangel an Berichten der Branchenpresse über Filmprogramme in Vaudeville-Häusern dort – geradezu als werde versucht, die wachsende Anziehungskraft von Filmen zu unterdrücken oder zu leugnen.

106 Vgl. »Chicago«, *Billboard*, 28. 10. 1905; K. S. Hover, »Police Supervision in Chicago«, *Nickelodeon*, Januar 1909. Einige Monate später warb 20th-Century Optiscope für seinen Filmverleih in Verbindung mit dem International Theatre (vgl. »Chicago«, *Billboard*, 3. 2. 1906). In Chicago war auch der erste »Kreuzzug« gegen

»fragwürdige Bilder« (vgl. »Odds and Ends«, *Billboard*, 21. 10. 1905).

107 Ein Jahr später betrieb diese Gesellschaft zwölf Nickelodeons in Cleveland (»Trade Notes«, *Views and Films Index*, 10. 11. 1906). Vgl. auch »Moving Picture News From Everywhere«, *Views and Films Index*, 19. 10. 1907. Um diese Zeit erscheinen die ersten Anzeigen für das Drucken von Plakaten und Handzetteln speziell für Filmshows. Vgl. das Inserat für die Donaldson Litho Company of Newport, Kentucky, in *Billboard*, 8. 10. 1905, S. 36.

108 Vgl. die Miles Brothers-Inserate im *New York Clipper*, 27. 5. 1905, S. 368, und 15. 7. 1905, S. 540, sowie in *Billboard*, 5. 8. 1905, S. 48. Miles Brothers gaben z. B. einen Paul Howse aus White City als Referenz für ihren Vorführservice an (*Billboard*, 9. 8. 1905, S. 48). Vgl. auch das Inserat von National Film Renting (ehemals Spoor's Film Renting Bureau, *Billboard*, 9. 9. 1905, S. 48), in dem die Firma behauptet, über Referenzen von 200 Kunden zu verfügen. Miles Brothers waren unter den ersten, die eine »nickel store show« in Kalifornien betrieben (vgl. Grau, Anm. 23, S. 17).

109 Vgl. die Inserate von Kleine Optical im *New York Clipper*, 9. 9. 1905, S. 723, und in *Billboard*, 16. 9. 1905, S. 13, sowie von National Film Renting in *Billboard*, 9. 9. 1905, S. 48. Daß viele Vaudeville-Häuser insbesondere mit ihren Matinee-Programmen Frauen und Kinder ansprachen, zeigt der Ausbruch eines Feuers im Grand Opera House in Pittsburgh am 2. 6. 1905: Die meisten Zuschauer der 16-Uhr-Vorstellung waren »Frauen und Kinder« (vgl. in *Billboard*: »Editorial Notes« und »Pittsburgh Disaster«, 10. 6. 1905; »Chicago«, 2. 4. 1904).

110 Vgl. das Kleine Optical-Inserat im *New York Clipper*, 30. 9. 1905, S. 824.

111 Kleine Optical kaufte bei Pathé Material für 2350 \$ im Juni, 5292 \$ im Juli, 2345 \$ im August und 3635 \$ im September – nur einmal in diesen Monaten wurde bei Biograph für eine höhere Summe eingekauft, nämlich für 3802 \$ im September. Vgl. Musser, *Before the Nickelodeon*

(Anm. 4), S. 482, sowie Kleine Optical *Complete Illustrated Catalog* (November 1905), S. 272.

112 Kleine Optical beanspruchte diese führende Marktposition zuerst in einem Inserat in *Billboard*, 28. 1. 1905, S. 40.

113 Besprochen wurden auch mindestens zwei Méliès-Filme: FAUST AND MARGUERITE im Metropolitan in Duluth und THE AUTOMOBILE CHASE im Aerial Garden in New York (vgl. im *New York Clipper*: »Minnesota«, 1. 7. 1905, S. 483; »New York City«, 8. 7. 1905, S. 504).

114 Geschäftsführerberichte der Keith-Theater New York (22. 5. 1905) und Providence (13. 11. 1905).

115 Geschäftsführerberichte der Keith-Theater New York (12. 5. 1905) und Boston (10. 7. 1905). Vgl. auch das Ingersoll Park-Inserat im *Des Moines Register and Leader*, 27. 8. 1905. Der Film lief in der ersten Juliwoche auch im Bijou in Duluth (»Minnesota«, *New York Clipper*, 8. 7. 1905, S. 508).

116 Geschäftsführerbericht des Keith-Theaters Philadelphia, 31. 7. 1905, und »Massachusetts«, *New York Clipper*, 16. 9. 1905, S. 751.

117 Geschäftsführerberichte der Keith-Theater New York, 7. 8. 1905, und Detroit, 16. 10. 1905. Der Film lief Anfang Oktober auch im Globe Theatre in Saint Louis (»Missouri«, *New York Clipper*, 7. 10. 1905, S. 831).

118 Geschäftsführerberichte der Keith-Theater New York (21. und 28. 8. 1905), Boston (28. 8. 1905) und Philadelphia (4. und 11. 9. 1905).

119 Geschäftsführerberichte der Keith-Theater New York (21. und 28. 8. 1905), Philadelphia (4. 9. 1905), Providence (18. 9. 1905), Boston (2. 10. 1905) und Cleveland (30. 10. 1905). Ironischerweise stellt sich der Zauberer in WONDERFUL ALBUM als Scharlatan heraus. Vgl. André Gaudreault (Hg.), *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Les Presses de l'université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle, Sainte-Foy/Paris 1993, S. 73-75.

120 Vgl. das Programm des Keith-Theaters Boston vom 9. 10. 1905, in dem vier von fünf Filmen aus dem Hause Pathé waren, oder das Programm des Keith-Theaters New York vom 5. 2. 1906, das vier Pathé-Filme brachte – THE PRINCE OF WALES AT LANORI, VICTIMS OF THE STORM, THE DESERTER, THE FANCY GARDEN PARTY –, die sämtlich zwei Wochen später im Keith-Theater Philadelphia liefen.

121 »Massachusetts«, *New York Clipper*, 10. 2. 1906, S. 1303, und 17. 2. 1906, S. 1331. Die einzigen Filmtitel, auf die der *New York Clipper* wiederholt aufmerksam machte – vielleicht um die Anziehungskraft der Kinetographie in Verruf zu bringen –, waren die konkurrierenden Filme von Lubin und Houseman vom Britt-Nelson-Boxkampf.

122 Die Rubrik »Moving Picture Shows« erschien zuerst in der *Billboard*-Ausgabe vom 7. 4. 1906 und kam im Mai nahezu wöchentlich. Vgl. in *Billboard* auch: »Fire at the Circle Theatre«, 10. 2. 1906; »Theatre Burns«, 10. 3. 1906; »Moving Picture Shows«, 7. 4. 1906.

123 Vgl. die Bijou-Inserate im *Des Moines Register and Leader*, 10. 12. und 31. 12. 1905.

124 »Pat-Chats: The Film Industry«, *Billboard*, 30. 12. 1905.

125 Die »Familientheater« der Consolidated Vaudeville Managers Association befanden sich alle in Illinois, Michigan, Indiana, Ohio und Wisconsin (vgl. Inserat im *New York Clipper*, 25. 11. 1905, S. 1032). Interstate Amusement war als zweite Kette in Texas, Arkansas und Louisiana tätig (vgl. Inserat in *Billboard*, 19. 8. 1905, S. 32). Eine dritte Kette namens The Unique versorgte Minnesota, Manitoba, Wisconsin und Illinois (vgl. »Pat-Chats«, *Billboard*, 9. 9. 1905).

126 »Nickel Vaudeville«, *Variety*, 17. 3. 1906. Für die anfängliche Unterscheidung des Branchenblatts zwischen »hochklassigem« und »Familien«-Vaudeville vgl. *Variety*, 30. 12. 1905. Daß die »hochklassigen« Vaudeville-Ketten sich anschickten, einen riesigen Verbund zwischen Keith's, Proctor's, Poli's und Western Orpheum zu bilden (mit Keith als dem zentralen Agenten

für die Engagements), mag die Entwicklung von »Familien«-Vaudevilles und Nickelodeons begünstigt haben (vgl. im *New York Dramatic Mirror*: »Keith and Proctor Unite«, 19. 5. 1906, S. 18; »Poli Joins the Merger«, 26. 5. 1906, S. 18; »The Big Merger Completed«, 23. 6. 1906, S. 16).

127 Eine der ersten Beschreibungen von Nickelodeon-Programmen erschien in »Our Head Office Boy Wants to Be a Reporter«, *Views and Films Index*, 25. 4. 1906, S. 10-11. Dank an Sam Gill und Lucia Schultz für die Erleichterung meiner Recherchen in dem Exemplar des seltenen ersten Jahrgangs des *Views and Films Index* in der Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills. George Kleine nennt den April 1906 als wichtigen Zeitpunkt bei der Herausbildung der Filmindustrie: Die Nachfrage der Nickelodeons verkürzte die »Lagerzeiten« von Filmsujets (George Kleine, »Optical Projection in the Past Half Century«, *Show World*, 27. 6. 1908, S. 15).

128 »Fire at the Circle Theatre«, *Billboard*, 10. 2. 1906, S. 14; *Views and Films Index*, 30. 6. 1906.

129 Vgl. »J. Austin Fynes Enterprises«, *New York Clipper*, 17. 3. 1906, S. 108; »Nickel Theatre Pays Well«, *Chicago Sunday Tribune*, 8. 4. 1906; »A General Outlook: Moving Pictures in Manhattan«, *Views and Films Index*, 12. 5. 1906; »Carl Laemmle Made Start in Chicago Storefront«, *Moving Picture World*, 15. 7. 1916, S. 420; Grau (Anm. 23), S. 18.

130 Vgl. in *Billboard*: »Louisville«, 7. 4. 1906; »Miscellaneous«, 6. 5. 1906, S. 30; »Special Correspondence From Important Points«, »Kansas City« und »The Moving Picture Shows«, 12. 5. 1906, S. 8, 9, 37; »Moving Picture Shows«, 29. 12. 1906, S. 41; vgl. in *Variety*: »Davis a Ten-Center«, 31. 5. 1906, S. 13. *Billboard* zufolge kam »theatorium« von T. H. Harion, einem der ersten Filmunternehmer in Pittsburgh.

131 »To Our Readers«, *Views and Films Index*, 30. 6. 1906; »Atlantic City«, *Billboard*, 21. 7. 1906. Zwischen April und Juni 1906 begannen wenigstens vier neue

Filmverleihfirmen aus Chicago, Inserate in *Billboard* zu schalten: American Film Company, Inter-Ocean Film-Exchange, United States Film Exchange und Temple Film Company.

132 Musser, *Emergence* (Anm. 2), S. 425-427. Nachdem er seine Sonntagskonzerte auf ein Dutzend Vaudeville-Häuser ausgedehnt hatte (von New York City nach Washington, D.C., Asbury Park, New Jersey, und Fall River, Massachusetts), übernahm Archie Shepard im Mai 1906 das Savoy Theatre in New Bedford, Massachusetts, und präsentierte dort reguläre Filmprogramme (»Massachusetts«, *New York Clipper*, 2. 6. 1906, S. 410, und 9. 6. 1906, S. 433). Mehr noch als ich es hier tue, wird Shepard's Impetus für den Nickelodeon-Boom von Grau (Anm. 23, S. 16, 28-35) gewürdigt.

133 Vgl. »Familien«-Vaudeville-Häuser wie das Empire (Los Angeles), Dewey (Oakland), Dreamland (Decatur), Electric Theatre (Waterloo) und Zoo (Toledo), von denen in *Bill Board* und *New York Clipper* das ganze Jahr 1905 über berichtet wird. Im Oktober 1905 benutzte auch Davis den Ausdruck »cinematograph« zur Bezeichnung seiner Filmprogramme im Grand in Pittsburgh (vgl. »Pennsylvania«, *New York Clipper*, 28. 10. 1905, S. 921).

134 Vgl. die Inserate von Kleine Optical im *New York Clipper*, 30. 9. 1905, S. 824, und von Miles Brothers in *Billboard*, 4. 11. 1905, S. 38. Mehr als 200 Pathé-Titel sind aufgeführt im Eugene Cline Catalog (Chicago 1906), S. 19-20. Kleine Optical hob die Pathé-Filme aus den »ausländischen« Ansichten für Hale's Tours heraus, die Kleine Optical ursprünglich 1905 in Kansas City beliefert hatte (vgl. das Kleine Optical-Inserat in *Billboard*, 17. 3. 1906, S. 47).

135 Vgl. die Pathé-Inserate in *New York Clipper*, 30. 12. 1905, S. 1156, und *Billboard*, 6. 1. 1906, S. 34.

136 George Kleine, »Optical Projection

in the Past Half Century«, *Show World*, 27. 6. 1908, S. 15.

137 »The Pictures From the Standpoint of One Who Shows Them«, *Views and Films Index*, 19. 5. 1906.

138 »Pat-Chats«, *Billboard*, 1. 7. 1905.

139 Vgl. z.B. die Pathé-Inserate im *New York Clipper*, 30. 9. 1905, S. 828; 14. 10. 1905, S. 869, und 28. 10. 1905, S. 930.

140 »Moving Picture Makers Organize«, *New York Clipper*, 23. 12. 1905, S. 1118.

141 Vgl. die Pathé-Inserate in *Phono-Ciné-Gazette*, 1. 10. 1905, und *Billboard*, 10. 3. 1906, S. 40. Berichte über Biograph's erfolgreiche Verteidigung gegen Edisons Klage vor dem U.S. Circuit Court des Southern District von New York: »Moving Pictures in Court«, *Billboard*, 7. 4. 1906; »Decision Regarding Moving Pictures«, *New York Clipper*, 7. 4. 1906, S. 206.

142 »To Our Readers«, *Views and Films Index*, 9. 6. 1906.

143 »Editorial«, *Views and Films Index*, 28. 7. 1906.

144 Im Mai und Juni 1906 verzeichneten die Pathé-Inserate im *Views and Films Index* drei bis sechs neue Sujets pro Woche. Vgl. auch das Pathé-Inserat im *Views and Films Index*, 4. 8. 1906, S. 11.

145 »Moving Pictures«, *Billboard*, 13. 10. 1906, S. 21. Diese Zahl bezieht sich auf anfängliche Bestellungen, die aus Paris geliefert wurden, nicht auf zusätzliche Bestellungen, die später für die beliebteren Titel noch folgten. Wenn von gewissen Edison-Filmen scheinbar noch mehr Kopien verkauft wurden (so 157 Kopien von dem 1906 produzierten TRAIN WRECKERS), dann ist zu beachten, daß es sich dabei um kumulative Zahlen handelt, die ein oder mehrere Jahre umfassen: vgl. Musser, *Before the Nickelodeon* (Anm. 4), S. 317.

146 Ebenda, S. 328. Vgl. auch »Theatres and the Pictures: An Attitude Explained«, *Views and Films Index*, 7. 9. 1907.

# Die Bedeutung des Nationalen in den amerikanischen Pathé-Western 1910-1914<sup>1</sup>

Es gibt einen amerikanischen Exportartikel, mit dem man in jedem Winkel der Erde ein Vermögen verdienen kann und der in keinem einzigen Frachtbrief aufgeführt wird. Es handelt sich um das Pittoreske – das Fremdartige, Aufregende und Ungewöhnliche des amerikanischen Lebens, vor allem Cowboy- und Indianer-Szenen. Dies ist wirklich und wahrhaftig eine Ware von unzweifelhafter wirtschaftlicher Bedeutung, die mit vielen anderen Filmen nach Übersee gesandt wird. Briten, Franzosen, Deutsche, Spanier, Italiener, Südamerikaner, Australier und Südafrikaner klatschen in die Hände oder bezeugen auf andere Weise ihre Begeisterung, wenn die Abenteurer der »Yankee«-Brüder auf der Leinwand erscheinen.<sup>2</sup>

## *Wenn uns die Worte fehlen*

Nation, Nationalität, Nationalismus: keines dieser Worte ist eine genaue Bezeichnung für das Phänomen, das ich hier behandeln möchte. Im frühen 20. Jahrhundert, nach fünfzehn Jahren Filmproduktion, ist das Kino zu einem festen Bestandteil der kulturellen Landschaft im Westen geworden. Film ist eine internationale Ware. Wenn dann ein internationaler Kundenkreis die Objekte seiner Sehnsucht auswählt, verbinden sich das »Internationale« und das »Nationale«. Im Fall des Films beginnt man zu fragen, welche »Färbung« die Produkte unterschiedlicher nationaler Herkunft jeweils haben. Nationalität und Produktionspraxis verbinden sich in den Augen des Publikums. Zudem wird nationaler »Geschmack« zu einem bedeutenden Faktor vor dem Hintergrund der internationalen Konkurrenz. Dies kommt deutlich zum Ausdruck in dem eingangs zitierten Artikel aus *Motography* von 1911 über den Export amerikanischer Filme, der die Erforschung des Publikumsgeschmacks als den Schlüssel zum Erfolg der Filmfirmen darstellt:

Die Filmhersteller Amerikas und aus anderen Ländern sowie die Unterhaltungsanbieter aus aller Welt haben es sich zur Aufgabe gemacht, überall das Publikum genau zu studieren. Sie haben Experten ausgesandt, um die Kinos der verschiedenen Nationen zu besuchen. Diesen wurde aufgetragen, selbst in die kleinsten Städte vorzudringen und herauszufinden, was die Leute sehen wollen. Wie man sich erinnert, wurde vor ein paar Jahren errechnet, daß weltweit fünfzehn Millionen Dollar in Studios zur Herstellung von Filmen investiert werden, davon mehr als eine Mil-



lion Dollar in Amerika allein. Wunderbarerweise sind diese Zahlen seitdem weiter gestiegen, und so wird man verstehen, wie überaus wichtig es ist, den Geschmack des Publikums zu treffen.<sup>3</sup>

Im Bereich des Films ist nationaler Geschmack darüber hinaus eng verflochten mit den Besonderheiten eines sich schnell ausbreitenden Mediums, von dem man aus heutiger Sicht sagt, es steckte noch in seinen ›Anfängen‹, auch wenn es sich immer schon in einer Phase ›danach‹ befindet.<sup>4</sup> Mit dem internationalen Erfolg einer jungen, aber boomenden Industrie in den Vereinigten Staaten und der wichtigen Rolle, die das Amerikanische, der Western und die Nationen der ›Indianer‹ in der frühen Filmkultur spielen, erweist sich die Frage, worauf genau sich das Attribut ›national‹ bezieht, als überaus komplex. In meinem Beitrag möchte ich diese Komplexität in den Vordergrund stellen und eher gegen als für den Begriff der ›Nation‹ plädieren, selbst wenn es hier vor allem um das ›Nationale‹ innerhalb des internationalen Filmgeschäfts gehen soll.

Im August 1911 veröffentlicht die *New York Times* einen langen Artikel über Gegenwart und Zukunft des Films. Unter anderem beschäftigt den Autor auch die Frage des nationalen (oder regionalen) Geschmacks, wobei die Komplexität der Qualität des Nationalen sofort zutage tritt:

Welche Art von Filmen wird in den verschiedenen Teilen unseres Landes bevorzugt? Im Osten gibt es eine starke und ständige Nachfrage nach Geschichten aus dem Wilden Westen. Im Westen, wo man es besser weiß, mag man diese überhaupt nicht. [...] Sie werden nach Europa exportiert, wo sie eine unverminderte Popularität genießen und große Nachfrage herrscht, obwohl, wie Fachleute sagen, man in Europa eine Szene vom Leben an der Atlantikküste mit gleichem Wohlwollen aufnimmt wie eine Buffalo Bill- oder Jesse James-Show. [...] Im Osten, so stellen Pathé Frères fest, verlangt man in starkem Maße nach Wildwest-Stücken und kaum nach europäischen Importen. Im Westen will man ›amerikanische Sachen‹, ganz egal, welcher Landesteil dargestellt wird.<sup>6</sup>

Zumindest diese Passage deutet darauf hin, daß die Frage, was einen Film zu einem amerikanischen macht – z. B. im Unterschied zu einem europäischen –, eng mit der Bedeutung der Western-Thematik verbunden ist. ›Amerikanische Sachen‹ ist ein Ausdruck, den man geradezu mit dem ›Flavour‹ von Souvenirläden oder Postkarten assoziieren könnte. Dem Zitat aus der *New York Times* zufolge gibt es gerade für dieses touristische ›Flavour‹ in Europa eine ›starke und ständige Nachfrage‹, und es genießt eine ›unverminderte Popularität‹, die nicht aus der Mode kommt. Daß eine Handelsware eine solche Kombination von spezifischen Geschmacksmerkmalen und Mode hervorruft, ist ein typisches Phänomen der Moderne, das zudem in erster Linie visueller Natur ist. Damit ist diese Verbindung auch besonders wirksam bei einer sich auf dem internationalen Markt gerade erst etablierenden visuel-

len Ware wie dem Stummfilm. Aus Gründen, die ich an anderer Stelle diskutiert habe,<sup>7</sup> erscheint das Band zwischen Film und Mode, Geschmack und Kommerz besonders stark vor allem dann, wenn noch ein völlig anderer Aspekt des Nationalen ins Spiel kommt, nämlich das Ausagieren einer nationalen amerikanischen Identität vermittelt der Beziehung zwischen ›Indianern‹ und weißen Amerikanern.

In meinem Beitrag möchte ich zeigen, wie das Nationale im Spannungsfeld zwischen Stil und ökonomischen Kräften, zwischen Ästhetik und Praxis, zwischen Form und Inhalt zu einer Qualität oder einem Aspekt eines kulturellen Produkts wird. Mein Ziel ist dabei nicht so sehr, diesen Knoten zu entwirren, sondern vielmehr die unauflösliche Verflochtenheit dieser Faktoren aufzuzeigen. Die hier behandelte Situation kann damit auch als eine Art Fallstudie dienen, wie der frühe Film in einer historischen Perspektive analysiert werden kann, die sowohl Anachronismen als auch naive Rekonstruktionen vermeidet.

Die Beziehung zum Nationalen wird somit zu einem Knoten oder Relais, bei dem nicht weniger als vier unterschiedliche Bedeutungen des Begriffs der Nation eine Rolle spielen. Zunächst definiert sich die Nation als ›Herkunft‹ im Feld der internationalen Kultur, in die der Filmmarkt eingebettet ist. Diesen Aspekt werde ich mit den gebräuchlichen Attributen wie amerikanisch, europäisch, französisch usw. bezeichnen; hier geht es also um das ›Nationale‹ und die ›Nationalität‹. Zweitens wird der amerikanische Film als erkennbar anders als der europäische gesehen, wodurch eine Zugehörigkeit oder ein kultureller Besitz angedeutet wird. In diesem Zusammenhang verwende ich die Begriffe des Nationalistischen und des Nationalismus in einem leicht abgewandelten und abgeschwächten Sinn. Zum dritten ist die ›Amerikanität‹ ein qualitativer Zug, der einer Mode entspricht und auch dann eine Rolle spielt, wenn die Filme aus Europa stammen. Diese Aspekte können sich gegenseitig abstützen: Wenn die Vermarktung der Nationalität auf eine nationalistische Weise geschieht, treten genau die Aspekte der Filme, durch die das Nationale sichtbar wird, in den Vordergrund – die zunehmende Internationalisierung des Marktes verlangt nach Kriterien, welche eine Differenzierung der jeweiligen nationalen Produkte ermöglichen. Dies wird insbesondere in Hinblick auf das Genre – oder vielmehr ›Proto-Genre‹ – des (später so genannten) Westerns wichtig, das sich ja vornehmlich über Lokalkolorit, Handlungsmuster und/oder die ›Indianer‹ als kollektive Charaktere definiert. So wird in der nationalistischen Argumentation der amerikanischen Fachpresse in den zehner Jahren dann auch die Authentizität – also die überzeugendere ›Amerikanität‹ – der einheimischen Produkte gegen die in Europa gedrehten Western ins Feld geführt. Um diesen Aspekt von den beiden erstgenannten zu unterscheiden, möchte ich in diesem Zusammenhang vom ›Nationalhaften‹ sprechen. Zum vierten wird diese Dynamik, die auf paradoxe Weise das Gefühl nationaler Anbindung gerade dort verstärkt, wo es im Zuge der Internationa-

lisierung verloren geht – heute sprechen wir in diesem Zusammenhang von »Globalisierung« –, durch die zentrale Bedeutung der verschiedenen, miteinander in Konflikt stehenden Nationen innerhalb Amerikas überlagert: In den Western treffen Ureinwohner und Immigranten als Indianer und Cowboys aufeinander. Für diesen Aspekt werde ich die zeitgenössische Terminologie verwenden, die von Indianern und Weißen spricht. Vom Entstehungs- bzw. Drehort über den jeweiligen Geschmack sowie die Genrecharakteristika bis zur nationalen Identität ergibt sich somit eine ständige Interaktion zwischen der Nationalität *der Filme* und der Identität *in den Filmen*.

### *Französische Flirts*

Diese Überlegungen möchte ich nun anhand meines Beispiels verdeutlichen: Wie kann man Filme über Amerika, die in den USA von einer französischen Firma gedreht werden, in Begriffen nationaler Identität sowie der Konstruktion eines exotischen Anderen erfassen? Diese Frage stellt sich nicht zuletzt, weil sich die 1910 eröffnete amerikanische Filiale von Pathé insbesondere auf Western-Filme spezialisiert hat. Doch zuerst muß man fragen: Wie europäisch sind Filme über den amerikanischen Westen, die im amerikanischen Osten von einer französischen Firma hergestellt werden? Oder so formuliert, daß ästhetische und inhaltliche Aspekte in Bezug zueinander gesetzt werden: Wessen Sichtweise worauf erscheint in diesen Filmen? Dieses Problem ist von größter Bedeutung, wenn man bedenkt, daß das »Nationalhafte« sowohl Nationalismus als auch Nationalität *in ihrem Verhältnis* zum Internationalen impliziert. Denn sobald Kultur sich nicht länger automatisch im Rahmen einer Nationalität definiert, kommt das Nationale im Sinn eines »wir« gegenüber »denen« oder des Selbst gegenüber dem Anderen in Bewegung. Mit Blick auf Pathé wäre zu fragen: Wer oder was ist der oder das Andere, was genau ist sein geographischer und nationaler Ort? Diese Fragen sind bislang weitgehend unbeantwortet geblieben, vor allem, weil wir nahezu keine Informationen über die Rezeption der Filme haben, von denen zudem nur relativ wenige in den Archiven erhalten sind.

Doch auch ohne solche praktischen Schwierigkeiten sieht sich die historische Filmwissenschaft hier mit methodologischen Problemen mehr theoretischer und metahistorischer Art konfrontiert: Wie kann man so komplexe Begriffe oder Konstruktionen wie nationale Identität und Ethnizität anhand dieser kurzen Filme untersuchen? Doch vielleicht erlaubt die Tatsache, daß Pathé sich auf ein Genre spezialisiert hat, das derartige Themen sowohl in den Erzählungen als auch in der bildlichen Darstellung explizit behandelt, die methodologischen Probleme genauer zu erfassen.<sup>8</sup> Aufgrund ihrer Entstehungsbedingungen sowie der relativ guten Materiallage bilden die Pathé-Filme ein besonderes Corpus innerhalb der allgemeinen Western-Produktion.



THE CHEYENNE'S BRIDE (Pathé/American Kinema, 1911)

Dadurch ermöglichen sie eine Fallstudie über die Beziehungen zwischen Europa und Amerika sowohl im Hinblick auf die Amerikanisierung des Films als auch für Themen wie nationale und ethnische Identität oder die Genreentwicklungen in der Zeit vor 1915.

In der amerikanischen Fachpresse findet man zudem eine Fülle von Artikeln zu französischen Filmen im allgemeinen, vor allem in den Jahren zwischen 1910 und dem Kriegsausbruch 1914. Die europäischen Importe werden vornehmlich im Hinblick auf die Marktkonkurrenz zwischen amerikanischen und ausländischen Produktionen betrachtet. Unter den vielen verschiedenen Genres werden vor allem die Western als ein genuin amerikanisches Produkt hervorgehoben und vermarktet.<sup>9</sup> Angesichts der Popularität von Western und Indianerfilmen – die Bezeichnungen schwanken in den frühen Jahren noch – entsteht eine Art Genrekritik. Behauptet wird dort, es gebe einen qualitativen Unterschied zwischen den im Osten und den tatsächlich im Westen gedrehten Filmen.<sup>10</sup> Der (Dreh-)Ort ist demnach sowohl eine produktionstechnische als auch eine ästhetische Kategorie; in Hinblick auf den Inhalt der Western-Filme erscheint er zudem als Hintergrund für die jeweils erzählte Geschichte und ist somit auf dreifache Weise von Bedeutung für das ›Nationalhafte‹ und die kulturelle Zugehörigkeit. Die Authentizität des Ortes ist zwar ein Beur-

teilungskriterium in der Fachpresse, doch die Praxis von Produktion und Auswertung belegt, daß nicht nur die Western aus dem Westen, sondern auch die aus dem Osten beim Publikum populär sein können.

Die amerikanischen Pathé-Filme illustrieren diese Widersprüchlichkeit. Es ist schwierig, wenn nicht problematisch, sie als nationale Produktionen zu sehen – sind sie französisch oder amerikanisch? In nationalistischer Sicht werden sie, wie wir sehen werden, unter Hervorhebung ihrer französischen Nationalität vermarktet. Angesichts ihrer Hybridität jedoch ist dies per Definition eine artifizielle und mehrdeutige Konstruktion. Ebenso schwierig ist es, sie innerhalb des Genres zu charakterisieren: Sind diese Western anders als die anderen? Das führt uns zu der eingangs gestellten Frage zurück: Welche Sichtweise welchen Westens zeigen diese Filme? Welche Authentifizierungsstrategien verwenden sie? Verstrickt in eine national-internationale Dynamik bilden die Pathé-Western eine regelrechte Herausforderung für Kategorien wie nationale und Genre-Identität.

Im April 1910 gründet Pathé eine amerikanische Filiale in Bound Brook, New Jersey. Der erste Film, den man der Öffentlichkeit präsentiert, ist ein Western: *THE GIRL FROM ARIZONA* (Mai 1910). Später im selben Jahr kommt der französische Regisseur Louis Garnier nach Bound Brook, um die Leitung der amerikanischen Niederlassung zu übernehmen. Im Laufe der folgenden Jahre inszeniert er viele der dort produzierten Filme. Western werden zu einer Spezialität der Firma. Schon bald wird der ›indianische‹ Schauspieler James Young Deer zusammen mit seiner Frau Lillian St. Cyr (auch unter dem Namen Prinzessin Red Wing bekannt) unter Vertrag genommen. Man entsendet Young Deer nach Los Angeles, um dort ein Studio zu gründen und Western an Schauplätzen im Westen zu drehen.<sup>11</sup>

Diese französisch-amerikanischen Filme sind nicht nur für den amerikanischen Markt bestimmt, sondern auch für den internationalen Wettbewerb. Sie gehen um die ganze Welt, genau wie die Western amerikanischer Firmen, die sich auf dieses Genre spezialisiert haben. Dazu kommen noch die in Frankreich gedrehten französischen Western sowie italienische, deutsche, ja vereinzelt sogar niederländische Filme über den Wilden Westen.<sup>12</sup>

Die Pathé-Filme sind demnach besonders geeignet, die mit dem Begriff des Nationalen verbundenen methodischen Probleme zu verdeutlichen, wobei auch praktische Gründe eine Rolle spielen: Die Restaurierungsarbeiten der Cinémathèque française der letzten Jahre bilden zusammen mit der einzigartigen Sammlung des Nederlands Filmmuseum eine reiche Quelle für eine Untersuchung der kulturellen Beziehungen zwischen Europa und den USA vor dem Ersten Weltkrieg.<sup>13</sup> Zwischen 1910 (Gründung des Studios in Bound Brook, New Jersey) und 1914 (Kriegsausbruch mit all seinen Folgen für den internationalen Markt und die Filmindustrie) gedreht, ist dieses Korpus von Filmen relativ übersichtlich und gut zugänglich für die historische Forschung.

Darüber hinaus fällt ihr Entstehungszeitraum in eine Periode, während der das Western-Genre langsam deutlichere Formen annimmt, wobei es zwar immer noch offen ist für die unterschiedlichsten Elemente, doch vom Publikum gleichzeitig als eine eigene Kategorie wahrgenommen wird. Das Genre entwickelt sich über das ›Nationalhafte‹: Pathé profitiert von der Popularität der Cowboy- und Indianerfilme und trägt gleichzeitig seinen Teil zur Herstellung dieser Art von Filmen sowie zur Definition des Genres bei. Die Firma drückt dem Western gewissermaßen ihr Brandzeichen auf. Die in den zehner Jahren entstehende Genrekritik wiederum reagiert auf die Filmproduktion in Form einer öffentlichen Debatte, deren Spuren heute den historiographischen Blick auf die Filme bereichern.

Hinsichtlich der Merkmale der Filme selbst fällt auf, daß der größere Teil von ihnen sich explizit mit ›Indianern‹ beschäftigt, und dies anscheinend auf andere Weise als viele amerikanische Produktionen. Doch wie bei jeder retrospektiven Einschätzung sollte man sich davor hüten, diese Differenz überzubetonen. Weder sind die Unterschiede zu den amerikanischen Filmen in allen Fällen deutlich, noch läßt sich bei den Pathé-Western von einer ›europäischen Schule‹ sprechen. Die Tatsache, daß man sie nicht als europäisch oder französisch, ja nicht einmal als ›nicht-amerikanisch‹ einordnen kann, erklärt sich aus ihrer grundsätzlichen Hybridität. Doch was bedeutet das? Nehmen sie eine Zwischenposition ein? Haben sie eine ›doppelte Nationalität‹? Oder fehlt ihnen gar jegliche nationale Identität? Sie scheinen sich von den amerikanischen Durchschnittsfilmen jener Zeit zu unterscheiden, doch wie ist diese Differenz zu fassen?

Im Unterschied zu Autoren, die meinen, daß die Ureinwohner ›sympathischer‹ dargestellt werden, glaube ich nicht, daß die Bedeutung der Pathé-Filme im Vergleich zu anderen Western auf der Ebene eines moralischen Gegensatzes zwischen ›guten‹ und ›bösen‹ Indianern liegt.<sup>14</sup> Die Darstellung von Rasse und Identität ist nicht einfach eine Frage der spiegelbildlichen Gegenüberstellung von gut und böse. Für mich ist das wichtigste Merkmal der Pathé-Filme ihre Offenheit für die *Mobilität* von Rasse und Nationalität. Gerade die Unmöglichkeit, ihre Darstellungsstrategien in Begriffen wie Sympathie oder Abgrenzung zu fassen, sowie die Ungewißheit in der Konstruktion von ›Rasse‹ sind typisch für sie.

In seiner Studie *The Red Rooster Scare* beschreibt Richard Abel das ›Amerikanisierungsprojekt‹ des Filmmarktes der Jahre 1907-1910. Während Abel jedoch die Amerikanisierung als Widerstand und letztlich als Sieg der amerikanischen Filmindustrie in Hinblick auf die frühere europäische Dominanz betrachtet, möchte ich nicht so sehr die Ablehnung europäischer Produkte in der Fachpresse in den Mittelpunkt stellen, sondern eher den Versuch seitens Pathé, eine Nachfrage des Publikums zu befriedigen. Auch wenn es paradox klingt, möchte ich Pathés Einverständnis mit oder sogar Teilnahme an dieser Amerikanisierung untersuchen, auch wenn die Firma am Ende von amerika-

nischen Gesellschaften wie Selig, Bison oder Kalem überholt wird. Schließlich reagiert Pathé mit seinen Western auf die Nachfrage nach amerikanischen Sujets sowohl in Europa als auch in den USA, und vielleicht ist es gerade dieser europäische Beitrag zur Amerikanisierung des Kinos, der dazu führt, daß der Western eher ein universelles als ein nationales Genre geworden ist.

Bei der Behandlung des Problems der nationalen Identität möchte ich also deren Komplexität in den Vordergrund stellen. Es geht mir dabei um eine Historiographie der Filmkultur – im Unterschied beispielsweise zu einer reinen Geschichte der Filme. Als Ausgangspunkt dienen mir dabei einige der Fragen, die in den zeitgenössischen Artikeln zum Western in der Fachpresse in Hinblick auf nationale Kinematographien aufgeworfen werden. Wie bereits gesehen, spielt ›Realismus‹ eine wichtige Rolle für die Bestimmung des Genres und gleichzeitig für dessen Beurteilung im Zusammenhang nationaler (und internationaler) Identität. Genre-Identität und nationale Identität sind eng miteinander verbunden, was gerade angesichts der Hybridität der Pathé-Filme von großer Bedeutung ist.<sup>15</sup>

### *Nation und Nationalitäten*

In der folgenden Kritik zu einem der ersten von Pathé 1910 in Amerika gedrehten Filme geht es ausdrücklich um eine Reihe von Punkten, die für die Frage der kulturellen Zugehörigkeit oder der Nationalität relevant sind, auch wenn es sich hier vordergründig nur um eine ästhetische Beurteilung handelt:

COWBOY JUSTICE – Pathé. Jeder Ort westlich von New York ist für einen New Yorker der Westen, und so bilden sich die Pathé-Produzenten offenbar ein, sie könnten richtige Western-Atmosphäre einfangen, indem sie in Richtung Westen nach New Jersey gehen, um dort die Szenerie für dieses Cowboydrama zu finden. Das Ergebnis ist, daß nichts zueinander paßt – die Cowboys jagen in hübschen Vorstadtstraßen mit weißsten Zäunen hinter den Desperados her. Alles in allem war das Spiel der Darsteller voller Schwung; ein Kerl stürzt spektakulär von einem rennenden Pferd, ein anderer macht einen riskanten Sprung in den Fluß, doch die »Pst! Pst!«-Anschleichei der Desperados war einfach lächerlich. Das Stück ist nicht wirklich ein Drama, es gibt keine Heldin und somit nichts »fürs Herz«. Doch das soll kein Einwand sein, wir wollen es nur als ungewöhnlich erwähnen. Das Stück zielt darauf ab, spannend zu sein, und das gelingt.<sup>16</sup>

Gleich zu Anfang behandelt der Kritiker das Thema Authentizität, und er betont den Gegensatz zwischen ›echter‹ und ›unechter‹ Szenerie. Diese Bemerkung zielt auch ab auf den urbanen Zuschauer aus dem Osten, den man für naiv hält. Danach erwähnt der Text den Western oder, wie es zeitgenössisch oft heißt, das *cowboy melodrama*<sup>17</sup> als Genre. Es wird deutlich, daß die entscheidenden Elemente hier der Realismus (in Szenerie und Darstellung)

sowie die *action* sind. Pathé genügt den Ansprüchen, weil man es schafft, das Publikum (nicht aber den Kritiker!) zu täuschen. Der Realismus erscheint hier als Effekt in dem Sinn, in dem Roland Barthes von einem *effet de réel* spricht.<sup>18</sup>

Andererseits ist auch kaum zu erwarten, daß sich ein Blatt wie *The Nickelodeon* allzu kritisch über Pathé als Western-Produzent äußert. Einige Monate später erscheint dort der Artikel »World Wide Activities of Pathé Frères«, in dem man einen Indianerfilm der Firma so lobt, wie man den ersten getadelt hatte.<sup>19</sup> Man hebt den Realismus und, signifikanterweise, seine »Klasse« hervor. Hiermit kommt also eine Geschmacks-kategorie ins Spiel, die der Art von Nationalismus angehört, die ich weiter oben als eine für die Moderne besondere Mischung von Marketing und Mode beschrieben habe. Das Nationale nimmt in dieser Mischung dann eine zentrale Stelle ein, wenn der »Klasse« eine Nationalität zugeordnet und diese zum Synonym für Qualität wird: In Hinblick auf das »Nationalhafte« ist »Klasse« gleichbedeutend mit »französisch«. Während Realismus erfolgreich durch bestimmte Verfahren oder Effekte erreicht werden kann, wird »Klasse« mit dem künstlerischen Image der französischen Filme assoziiert:

THE HEART OF AN INDIAN MAID – Pathé. Dieses Indianerdrama steht deutlich jenseits und über dem Durchschnitt. Die Indianer sind wirklich überzeugend, und die *mise en scène* ist künstlerisch. Die Kostüme sind einer besonderen Erwähnung wert, denn sie sind prächtig, individuell und pittoresk. Die Gesichtsbemalung ist von den Hauptdarstellern bis hin zum letzten Statisten so kunstvoll, daß man leicht glauben könnte, die ganze Truppe bestünde aus richtigen Indianern – und möglicherweise war dies bei einigen der Fall. Zu einem nicht geringen Anteil beruht die künstlerische Qualität des Films auf seinen warmen und gefälligen Farbtönen. Er ist ein gutes Beispiel dafür, wie ein Indianerdrama aussehen *kann*, und Pathé Frères gebührt Dank dafür, daß man seinen Glauben an diese oft verspottete Art des Lichtspiels wiederfindet. Der Film beweist aber auch, daß die Art und Weise, wie die Indianersujets für gewöhnlich hergestellt werden, unwahrscheinlich und unentschuldigbar ist.<sup>20</sup>

Man beachte die Verbindung zwischen Realismus und Ästhetik, die in diesem Fall auch das »Nationalhafte« betrifft: unwahrscheinlich und *darum* unentschuldigbar.

Der Effekt der Authentizität, von dem in diesem Artikel die Rede ist, kann auch in rhetorischer Hinsicht analysiert werden. So wird das »Französische« auch durch die Hinzufügung von »Frères« zum Firmennamen unterstrichen. Man betont die französischen Wurzeln dieser Produktion, um die *künstlerischen* Verdienste hervorzuheben, die es erlauben, das *Exotische* der Indianer zur Geltung zu bringen. »Französisch« meint hier also eine pittoreske und in Hinblick auf die Rasse charakteristische, farbenfrohe Ästhetik, die den Anforderungen der Darstellung des Exotischen entspricht. Dies ist die Grundlage



für ein positives Urteil, das gleichzeitig auch noch kontrastiert wird mit der Praxis anderer (also amerikanischer) Firmen, die den Western als ureigenes nationales Produkt für sich reklamieren. Obwohl er national hybride ist, unterstützt dieser Film das ›Nationalhafte‹, indem alle Kategorien auf ›Französisches‹ (die künstlerische Qualität) oder ›Amerikanität‹ (die Authentizität) ausgerichtet sind.

Dieses bemerkenswerte ästhetische Urteil entspricht dem kulturellen Diskurs jener Zeit, in der die Frage des Nationalen in bezug auf Genres noch kaum formuliert werden kann. Kurz bevor Pathé seine Filiale in New Jersey gründet, erscheint im Januar 1910 ein Editorial in der *Moving Picture World*, in dem es um die Frage der Nationalität von Genres geht. Der Titel des Artikels lautet: »What Is an American Subject?«<sup>21</sup> Hier wird behauptet, Western und Indianerfilme seien genuin amerikanische Sujets. Die Beurteilung der Pathé-Filme belegt jedoch, daß die ›Nationalität‹ des Sujets nicht allein den ästhetischen Erfolg bedingt, sondern auch die Qualität der Darstellung eine wichtige Rolle spielt. Die »Klasse« der Pathé-Filme beruht unter anderem auf der detailreichen Präsentation des Exotischen. In den meisten von amerikanischen Firmen gedrehten Western sind weiße Cowboys deutlich stärker vertreten als andere Bewohner des Wilden Westens wie Indianer, Mexikaner oder Chinesen. Gerade diese einseitige Darstellung nationaler Gruppen eröffnet Pathé die Möglichkeit einer eigenen Herangehensweise, indem »Nation« als Plural begriffen wird. In diesem Licht erscheinen die Indianerfilme als eine Marktnische, deren sich die französische Firma bemächtigt.

*›Wir‹ und die ›Anderen‹: fließende Übergänge  
auf der Skala des Exotischen*

Durch die Vervielfältigung der ›Nationalitäten‹ auf der Ebene der Charaktere entstehen vielerlei Formen von Exotismus. Aus der Art und Weise, wie diese in den Pathé-Filmen behandelt werden, läßt sich so etwas wie eine *rhetorische Figur der Mobilität* konstruieren. Sie erhellt zum einen, wie die vier Bedeutungsebenen des Begriffs ›Nation‹ miteinander verflochten sind, zum anderen erscheint sie als eine Allegorie für einen historiographischen Ansatz, der anachronistische Vereinfachungen durch eine strikt *rhetorische* Zentrierung zu vermeiden versucht. Ich möchte zeigen, daß diese Figur zu erkennen hilft, wie »Nation« in der Filmkultur des frühen 20. Jahrhunderts präsent, ja überdeterminiert ist, und gleichzeitig eine formgebende Kraft darstellt. Die folgenden drei Filmbeispiele unterscheiden sich in der Art und Weise, wie sie den ›Anderen‹ als *national* verschieden repräsentieren. Es handelt sich dabei um 1.) einen Indianerfilm, 2.) die Geschichte eines geraubten Kindes und 3.) einen Fall von ethnischer Travestie.<sup>22</sup>



THE CHEYENNE'S BRIDE (Pathé/American Kinema, 1911)

### 1. *Ein Indianer unter Indianern*

THE CHEYENNE'S BRIDE (Pathé / American Kinema, 1911)<sup>23</sup> erzählt die Liebesgeschichte zwischen der Tochter eines Sioux-Häuptlings und dem Sohn eines Cheyenne-Häuptlings. Die beiden Stämme sind miteinander verfeindet. Die erste Einstellung zeigt die Liebenden in einer romantischen Haltung: Die Arme umeinander geschlungen, blicken sie in die Ferne. Der niedrige Kamerastandpunkt betont die malerische Pose, die einige Sekunden lang gehalten wird. Mit dieser Eröffnungsszene, die keinerlei narrative Funktion hat, wird die Geschichte als ein sowohl romantischer als auch exotischer Diskurs gerahmt. Die Kostüme der beiden sind detailgenau gearbeitet. Hierdurch erhält der Film zusätzlich eine dokumentarische Bedeutung, da Kostüme zu den typischen ethnographischen Attributen von Völkerschauen gehören.<sup>24</sup>

Hervorzuheben ist, daß die beiden Hauptdarsteller Red Wing und James Young Deer selbst amerikanische Ureinwohner sind und sich dadurch von den geschminkten weißen Schauspielern abheben. Das Phänomen selbst ist in dieser Zeit nicht außergewöhnlich. Für ihr Talent gerühmt werden z. B. William Eagleshirt, Mona Darkfeather, Chief Dark Cloud (Elijah Tahamont) und Dove Eye Dark Cloud. Young Deer (der sich später Youngdeer nennt) hat,

wie bereits erwähnt, für Pathés American Kinema auch Regie geführt.<sup>25</sup> Zudem treten immer wieder Darsteller von Wildwest-Schauen sowie viele anonyme Schauspieler als Statisten auf. Man denke an die Inceville Sioux oder die in vielen Bison-Western spielenden ›Indianer‹ von der 101 Ranch der Miller Brothers, die den Filmen mehr Authentizität verleihen sollen.<sup>26</sup>

Dieser Authentizitätseffekt wird in der Fachpresse bisweilen bestritten. Kritiken wie der folgenden zu AN INDIAN GIRL'S AWAKENING (Essanay, 1910) läßt sich sogar eine Vorliebe für weiße Schauspieler in Indianerrollen entnehmen:

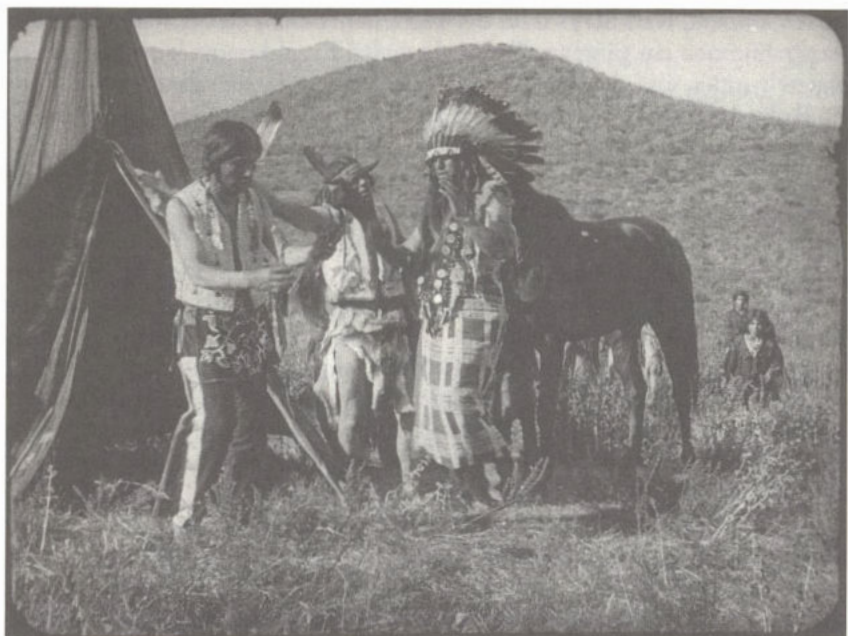
Der Grundton hier ist Pathos, und dem kleinen Indianermädchen gelingt es, dies mit aufrichtigerem und fähigem Spiel überzeugend darzustellen. Sie verkörpert die Rolle so gut, daß man sich fragt, ob die Schauspielerin nicht doch eine Indianerin ist. Aber man weiß, daß keine Indianerin das geschafft hätte. Nur durch einen hohen Grad an schauspielerischem Können gelingt es, die Illusion von Natürlichkeit und Einfachheit so überzeugend zu erschaffen.<sup>27</sup>

Das Argument, daß »die Illusion von Natürlichkeit« ethnischer Authentizität vorzuziehen sei, ist frappant und mag widersprüchlich erscheinen. Allerdings kann diese Illusion die Authentizität unterstützen, während das ethnisch Authentische das ›Nationalhafte‹ in seiner Widersprüchlichkeit darstellt, da hier ›Indianer‹ und ›Weiße‹ einander gegenseitig definieren. Besonders wichtig ist jedoch, daß das ›Nationalhafte‹ nur um den Preis einer gewissen *Künstlichkeit* dargestellt werden kann. Das »Indianermädchen« wird überzeugend gespielt, also muß die Darstellerin weiß sein.

Ähnliche Beispiele dieser Art findet man in der Fachpresse zuhauf. Heute weiß man, daß Ethnizität eine diskursive Konstruktion ist, von daher ist die Tatsache, daß geschminkte Weiße als Indianer auftreten, an sich nicht weiter überraschend. Die scheinbar widersprüchliche Praxis, sowohl ›echte‹ wie ›unechte‹ Indianer zu verwenden, ist schon eher bemerkenswert. Noch erstaunlicher ist es, wenn in THE CHEYENNE'S BRIDE ein weißer Schauspieler den ›bösen‹ Rivalen darstellt, während James Young Deer den ›guten Indianer‹ verkörpert.<sup>28</sup>

Der zentrale Konflikt in dieser Geschichte, nämlich die nationalen Unterschiede innerhalb einer Rasse, ist für Indianerfilme eher ungewöhnlich. Im allgemeinen erscheinen vor allem Indianer und Weiße als Gegenspieler; die Tatsache, daß es sich bei den Indianern keineswegs um eine homogene ›Rasse‹ handelt, wird nur selten thematisiert.<sup>29</sup> Der Schauspieler James Young Deer, der für mehrere Filme über verschiedene Stämme – eigentlich: Nationen – verantwortlich zeichnet, ist einer der Stars, der sich gegen diese undifferenzierte Darstellungsweise stellt.<sup>30</sup>

Hier kommt ein medienpezifischer Zug zum Tragen, der damit zusammenhängt, daß hier die Hybridität des ›Nationalhaften‹ visuell präsentiert wird. Im Unterschied zum Film ist in der literarischen Tradition James Feni-



THE CHEYENNE'S BRIDE (Pathé/American Kinema, 1911)

more Coopers, Karl Mays oder der Heftchenromane der Krieg zwischen Indianerstämmen ein gängiger Topos. In vielen Erzählungen kämpfen Indianer gegeneinander, und der weiße Mann vermittelt zwischen ihnen in der dubiosen Rolle des Erwachsenen, der den Streit zwischen Kindern schlichtet. Diese Konstellation findet ihre Fortsetzung im Thema des guten Indianers, der in der Auseinandersetzung mit den bösen Indianern auf seiten der Weißen steht. Grausamkeit und Edelmut sind Züge, die unter den Indianern parallel auftreten können (sogar innerhalb eines Stammes). Sie manifestieren sich jedoch immer *vermittels* der Abenteuer und Heldentaten des weißen Mannes. Doch es ist leichter, Kämpfe zwischen Indianern zu erzählen, als die Differenz zwischen ihnen visuell zu artikulieren – in einem verbalen Text genügt es, zur Unterscheidung die Namen der jeweiligen Stämme zu nennen.

Die relative Leichtigkeit, mit der die Literatur einen »nationalhaften« Unterschied zwischen den Indianern vermitteln kann, und die relativ großen Schwierigkeiten, die der Film hierbei hat, sind nicht absolut, wie der hier untersuchte Pathé-Film zeigt. Die Handlung ist gewalttätig, und die Gewalt ereignet sich zwischen Indianern. Wenn die beiden Häuptlinge, ein Sioux und ein Cheyenne, erfahren, daß ihre Kinder einander lieben, fordern sie sich gegenseitig heraus, und es kommt zu einem Duell. Dies entspricht der Logik klassischer Tragödien und bedarf darum keiner weiteren Erklärungen, da es zum kulturellen Wissensbestand gehört. Die Handlung verläuft in einem einfachen, kausalen Trajekt von einem Punkt zum anderen, eher schicksalhaft denn durch persönliche Wahl bestimmt. Der Film übernimmt den Diskursmodus der Tragödie, doch ohne dabei innere Konflikte zu thematisieren. Die beiden Männer sitzen mit bloßem Oberkörper und vollem Federschmuck auf ihren Pferden und bieten einen spektakulären Anblick. Der Kampf beginnt, und der Vater des Mädchens tötet seinen Gegner mit dem Messer. Dessen Sohn schwört Rache. Er wird zusammen mit dem Mädchen gefangen, doch die Strafe trifft zuerst sie. Man bindet sie auf ein wildes Pferd und jagt es weg. Als der Vater nun bereut und der Junge das Mädchen rettet, löst sich der Konflikt. Der Sohn ist nun von der Verpflichtung befreit, seinen Vater zu rächen, da er der Retter des Mädchens ist und dessen Vater somit in seiner Schuld steht. Das Gleichgewicht ist wieder hergestellt.

In diesem Film sind die unterschiedlichen Nationalitäten der Indianer deutlich in der Handlung verankert. Der sich hier manifestierende Nationalismus schildert die Indianer als gewalttätig und kontrastiert sie somit implizit mit den friedlichen weißen Amerikanern. Wenn hier ein europäischer oder französischer Nationalismus eine Rolle spielt, dann geschieht dies auf der Ebene der Ästhetik, in den Strategien realistischer Darstellung – dem, was der oben zitierte Artikel »Klasse« nennt. Im nächsten Beispiel wird die Konstruktion des Anderen, die Teil eines jeden kulturellen Klischees ist, dadurch komplexer, daß auf der Handlungsebene die Instabilität nationaler Identität thematisiert wird.

## 2. Weiße Indianer und indianische Weiße

Erzählungen von in Gefangenschaft aufgewachsenen Kindern wie *L'INDIENNE BLANCHE* (Pathé / American Kinema, 1911)<sup>11</sup> eignen sich sehr gut, um Identitätsbrüche aufzuzeigen. Die Heldin, ein weißes Mädchen, das bei einem Indianerstamm aufwächst, verläßt ihre neuen ›Eltern‹, als sie ihre wahre Herkunft entdeckt. Genau wie in dem gerade behandelten Film, der als Beispiel für eine ›reine‹ Indianergeschichte stehen kann, werden ethnographische Details betont. *L'INDIENNE BLANCHE* ist zum Teil mit amerikanischen Ureinwohnern besetzt. Perlen und prachtvolle Kleidung sorgen für die exotische Qualität der visuellen Darstellung. Dies verleiht dem Film eine gewisse Authentizität, während das auf ästhetischer Ebene ›Nationalhafte‹, das die internationale Vermarktung befördern soll, wiederum die ›französische Klasse‹ ist.

In *L'INDIENNE BLANCHE* überfallen Indianer eine Siedlerfamilie und töten sie. In deren Planwagen finden sie eine Kiste und brechen sie auf. Im Inneren hat sich ein Kind versteckt, das der Häuptling ebenfalls töten will, doch einer der Indianer verhindert dies. In der nächsten Szene wird ein bärtiger Weißer, der wie ein Trapper gekleidet ist, gefangengenommen und an einen Pfahl gebunden. Ein Zwischentitel verkündet: »Jim erkennt seine Schwester, der die Indianer den Namen Weiße Squaw gegeben haben.« Sie zeigt ihm ein Muttermal: Der Identitätsbeweis wird gleichzeitig zum Zeichen des rassistischen Nationalismus.

Das Indianerlager bei Nacht, im Hintergrund die Silhouetten von drei Zelten und einer Hügelkette. Weiße Squaw befreit ihren Bruder, und sie fliehen. Nach nur wenigen Schritten treffen sie auf eine Postkutsche. Sie erzählen einem Cowboy ihre Geschichte. Inzwischen ist der indianische Wächter aufgewacht. Als er erkennt, daß der Gefangene entflohen ist, schlägt er Alarm. Die Indianer verfolgen die Postkutsche, und erneut wird das Mädchen gefangengenommen. Doch dieses Mal wird sie von den Cowboys, die ihr Bruder zu Hilfe ruft, gerettet. Die unterlegenen Indianer brechen ihr Lager ab und fliehen.

Die Geschichte dreht sich um Gefangennahme und Befreiung. Die Indianer erscheinen zunächst als Feind, der die weißen Siedler tötet und das Mädchen entführt, dann in der Position der Eltern, die das Mädchen zu einer Indianerin erziehen, und schließlich wieder als Feind, als sie ihre wahre Herkunft entdeckt und mit ihrem Bruder flieht. Für das Problem der rassistischen Entfremdung ist die Herstellung von Distanz die einzig mögliche Lösung. Die Position der Indianer als der ›Anderen‹ definiert sich immer in bezug auf die sich wandelnde nationale Identität des Mädchens, die erst am Ende des Films definitiv bestimmt ist – und genau dafür bedurfte es einer Erzählung über nationale Mobilität.

### 3. *Ethnische Travestie als Posse*

In einem anderen Fall mobiler Identität erfährt dieser Topos seine höchste Steigerung. Als Beispiel dient hier der Pathé-Film *AN UP-TO-DATE-SQUAW* (1911), in Frankreich unter dem Titel *L'INDIENNE KO-TO-SHO SE MODERNISE* herausgebracht. Hier wird das Problem ›nationalhafter‹ Identität, das explizit im Zusammenhang mit den Themen Tourismus, Ethnizität und Geschlechterbeziehungen erscheint, mit der Figur der Mobilität verknüpft. (Als Komödie reflektiert der Film gleichzeitig auch die Frage des Genres und *dessen* Mobilität – eine überaus komplexe und anspruchsvolle Form der Selbstreflexion, die ich hier leider ausklammern muß.)<sup>2</sup>

Die erste Szene zeigt eine Touristengruppe, die ein Indianerreservat besucht. Die Tatsache, daß Nationalität, Nationalismus sowie das ›Nationalhafte‹ sich im Tourismus (der seinerseits eine eigene Form des Nationalismus einschließt) gegenseitig verstärken, ist mit der Erzählhandlung dieses Films geradezu beispielhaft verwoben. Eine Gruppe weißer Männer und vor allem Frauen besichtigt das Lager. Man sieht die typischen Touristenattraktionen: webende Frauen, Männer und Frauen in ›traditioneller‹ Tracht sowie den Verkauf indianischen Handwerks als Souvenir. Doch dann erfolgt in einer ersten Figur der Mobilität eine Umkehrung des touristischen Blicks: Die weißen Frauen erregen die Neugier einer Indianerin, die im Bildvordergrund sitzt. Voller Bewunderung betrachtet sie die Kleider der Touristinnen. In einem Versuch, sie nachzuahmen, setzt sie sich einen Korb auf den Kopf. Ihr Ehemann nimmt ihr wütend den ›Hut‹ weg und gibt ihr eine Feder als den ihr angemessenen Kopfschmuck, worauf sie wie ein Kind zu weinen beginnt.

Als die Touristen das Lager abends verlassen haben, setzt sie sich heimlich erneut den Korb auf und bewundert ihr Spiegelbild in einem Kochtopf. Ein Zwischentitel beschreibt dies wie folgt: »Von den Erinnerungen an den wunderbaren Anblick verfolgt, kleidet sich Ko-To-Sho wie ihre Schwester, das Bleichgesicht.« (Die Worte »Schwester« und »Bleichgesicht« erscheinen hier als verbale Elemente der Figur der Mobilität.) Glücklich und erfreut schleicht sie sich aus dem Zelt und geht in die nahegelegene Stadt.

In einer Geschäftsstraße mit vielen Schaufenstern betritt sie einen Laden und kauft dort einen großen, modischen Hut. In der Zwischenzeit ist ihr Ehemann aufgewacht und bemerkt ihr Verschwinden. Er alarmiert die anderen Indianer, doch die anschließende Suche nach der Frau bleibt erfolglos. Auch in den Straßen der Stadt kann er sie nicht finden. Der Ehemann betritt einen Laden, und die erschrockenen Verkäuferinnen rufen einen Polizisten herbei. Als sich herausstellt, daß der Indianer nur eine Pfeife bei sich trägt und keine Waffe, wirft ihn der Polizist aus dem Laden. Die Frau setzt inzwischen ihren Einkaufsbummel fort. Sie kauft sich einen Pelzmantel und merkt nicht, wie sich die Verkäuferinnen hinter ihrem Rücken über sie lustig machen. Fröhlich

zieht sie weiter. Der Ehemann hetzt derweil durch die Straßen und legt sich mit dem Ohr auf den Boden, um ihre Spur zu erlauschen.

Die Frau erregt die Aufmerksamkeit eines Städters, der ihr auf dem Weg zurück ins Lager folgt. Im Wald setzt sie sich an einem Bach nieder. Der Mann legt ihr die Hand auf die Schulter, doch als sie sich ihm zuwendet, ist er überrascht, daß sie eine Indianerin ist. Der Ehemann beobachtet den Vorfall aus dem Hintergrund, stürmt herbei, wirft den Städter in den Bach und reißt ihr wütend den Hut vom Kopf. Sie bittet ihn um Vergebung, doch er bleibt zornig. Als der Städter aus dem Wasser kriecht und erschöpft am Boden liegt, skalpiert ihn der Indianer und tanzt triumphierend um ihn herum. Doch der Städter trug eine Perücke – ein lächerliches Symbol männlicher Eitelkeit – und bleibt somit unverletzt. Der letzte Zwischentitel kommentiert dies und damit gleichsam auch den gesamten Film: »Übertriebenes Getue ist eine Sünde, die ins Provinzielle umschlagen kann.«

Auf den ersten Blick ist die moralische Haltung des Films undeutlich, obwohl er gerade hinsichtlich der miteinander verwobenen Aspekte der Ethnizität sowie der Geschlechterverhältnisse mit stark ausgeprägten Stereotypen arbeitet. Die Komödie behandelt die Unmöglichkeit (oder zumindest die Bestrafung) der Mobilität auf diesen Gebieten, aber auch die Ungerechtigkeit, die den Indianern widerfährt. Alles in allem lacht man jedoch auf deren Kosten, wobei die Frau besonders lächerlich erscheint. Der Mann wird Zug um Zug als besitzergreifender Ehemann, als armer, mißhandelter Indianer und als rachsüchtiger, skalprierender Wilder gezeigt. An diesen Stereotypen könnte man sich stören – wenn man einzig und allein die Ebene der Darstellung der Charaktere betrachtet, ist dies sicherlich auch der Fall –, gäbe es ähnliche nicht auch auf der anderen Seite, wodurch die Moral des Films komplexer und seine »Nationalhaftigkeit« undeutlicher wird.

Denn auch die Weißen sind lächerlich: Mit dem Blick des Touristen wollen sie sich alles aneignen, wobei sie, in einer kritischen Umkehrung, auch ihrerseits zum Objekt für die Indianer werden. Die Verkäuferinnen sind kichernde, hysterische Backfische, die grundlos um Hilfe rufen. Der Polizist ist brutal, der Städter ist feige und ein Weiberheld. Bei keiner dieser Figuren werden die Stereotypen durch die Handlung in Frage gestellt. Die Indianerin ist dagegen die einzige, die zumindest teilweise »mobil« erscheint. Sie nimmt von Anfang an eine eigenständige Position ein, bis sie am Ende von ihrem Ehemann dafür bestraft wird. Der Gesellschaft der Weißen gelingt es nicht, sie auszuschließen. Daß man hinter ihrem Rücken über sie lacht, berührt sie nicht. Das zeigt auch, daß Diskriminierung nur dann voll und ganz wirksam wird, wenn das Opfer auf sie reagiert. Die Indianerin zieht jedoch triumphierend durch die Straßen und kauft, was immer ihr gefällt: ein Emblem des Markts, dem sie – als fiktionale Figur – zuarbeitet. Modische Kleidung, sichtbare Erscheinung, Markt: Sie wird geradezu zu einem Ikon der Moderne. Auch wenn dies paradox klingt, ist das keineswegs eine anachronistische Pro-



jektion, wie im französischen Titel des Films anklingt: L'INDIENNE KO-TO-SHO SE MODERNISE. Das ist nur dann herablassend, wenn man es passiv nimmt: wie eine moderne westliche Frau werden. Doch das Pronomen »se« meint auch, daß dieser Prozeß von ihr selbst ausgeht. Damit erlangt sie eine Subjektivität, die dem Bild des ethnisch Anderen, das wir erwarten würden, entgegensteht.

In Hinblick auf die Problematik, die ich in diesem Artikel behandeln möchte, nämlich die Analyse des ›Nationalhaften‹ in historischer Perspektive, ist es wichtig, auf welcher Ebene die Figur mobil ist. In diesem Fall geht es weniger um ethnische, also nationale Mobilität, als um Aussehen und Ansehen. Hier tritt noch einmal die Bedeutungsvielfalt zutage, die mit dem Begriff der ›Nation‹ verbunden ist. Aussehen ist weder national noch nationalistisch, aber durchaus ›nationalhaft‹. Vor allem im Zusammenhang mit Kleidung geht es dabei um Mode und um ›Klasse‹ – beides wird mit ›französisch‹ assoziiert. Über diese Konnotationen erhält der Film seine ›Nationalität‹: Er ist zwar ›made in U.S.A.‹, spielt in Amerika und bedient die Vorliebe für ›Amerikanität‹ sowohl in den Vereinigten Staaten als in Europa, doch in ästhetischer Hinsicht ist er auf subtile und dennoch entschiedene Weise ›französisch‹.

### Fazit?

Nationale Identität steht niemals fest, sondern sie wird fortwährend konstruiert. Im Fall der französisch-amerikanischen Western wird dieser Prozeß vielleicht niemals abgeschlossen. Durch die Analyse der drei Filmbeispiele wollte ich zeigen, daß es fließende Übergänge beim ›Weiß-Sein‹ und ›Indianer-Sein‹ gibt. Durch die Figur der nationalen oder ethnischen Mobilität wird die Identitätskonstruktion zu einer unendlichen Geschichte. Es ging mir also nicht darum, ein Urteil zu fällen über die Repräsentation der Indianer in diesen Filmen, sondern ich wollte zeigen, daß gerade die Figur der Mobilität sowie ihre ›Offenheit‹ ein wichtiges Merkmal der Pathé-Western darstellt. Die Beziehung zwischen Weißen und Indianern bleibt in Bewegung, und somit auch das ›Nationalhafte‹. Gerade dadurch wird es unmöglich, die Nationalität der Filme zu bestimmen. Hinsichtlich des Nationalismus (von mir als Zugehörigkeit und kultureller Besitz definiert) bleiben sie in der Schwebe. Handlungs- und Drehort sind eindeutig amerikanisch. Auch viele Aspekte der Handlung wirken ›amerikanisch‹, doch durch die oft zweischneidige Ironie erscheinen sie nicht so sehr als realistische Elemente, sondern werden zu einem Gegenstand der Reflexion. Die nationale Identität dieser hybriden Filme bleibt unbestimmbar: Sie sind weder amerikanisch noch europäisch. Doch die Identitätskonstruktion *in den Filmen* hängt deutlich zusammen mit der Identität *der Filme*. Vielleicht läßt sich die historische Bedeutung der Pathé-Western

am besten dadurch beschreiben, daß man sie zwischen den verschiedenen Aspekten des Nationalen ansiedelt – und damit wären sie im Wortsinne international.

Aus dem Englischen von Frank Kessler

### Anmerkungen

1 Dieser Aufsatz wurde geschrieben im Rahmen des Utrecht Media Research Program »The Historical and Cultural Construction of Media and Media Forms« beim Onderzoekinstituut Geschiedenis en Cultuur der Universität Utrecht.

2 »Exporting the American Film«, *Motography*, vol. 6, no. 2, August 1911, S. 90-91. Eine längere Fassung dieses Artikels erschien zuerst unter dem Titel »Exporting an Imaginary America to Make Money«, *New York Times*, 30. 7. 1911.

3 Ebenda, S. 90.

4 Für eine ausführliche Diskussion dieser zeitlichen Dynamik siehe meine Dissertation *After the Beginning: Cinema and the American West Before 1915* (in Vorbereitung).

5 Um Anachronismen zu vermeiden und entsprechend dem Sprachgebrauch des frühen 20. Jahrhunderts werde ich im folgenden die amerikanischen Ureinwohner als »Indianer« bezeichnen. Ich setze den Begriff in einfache Anführungszeichen, wenn ich aus einer heutigen Perspektive spreche, und verwende ihn ohne Anführungszeichen, wenn ich die zeitgenössische Haltung wiedergebe.

6 »Is the Moving Picture to be the Play of the Future?«, *New York Times*, 20. 8. 1911.

7 Vgl. hierzu meine Dissertation (Anm. 4).

8 Indem ich diese Probleme als »metahistorische« bezeichne, möchte ich auf die Art der historiographischen Analyse verweisen, die Hayden White in seiner bahnbrechenden Studie *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore 1973, begründet hat.

9 Robert Anderson, »The Role of the Western Film Genre in Industry Competition, 1907-1911«, *Journal of the University Film Association*, vol. 31, no. 2, Frühjahr 1979, S. 19-28, kommt zu folgendem Schluß: »Zwischen 1907 und 1911 gibt es drei deutliche Verschiebungen in der Konzeption sowie der Funktion von Western. Den Anfang macht die Firma Selig, die ihre 300 m langen Filme durch die Betonung des Lokalkolorits von denen der europäischen Konkurrenz unterscheiden will. Um 1909 ist die Inszenierung von Western an der Ostküste die wichtigste Form der nicht von der Motion Picture Patents Company lizenzierten Filmproduktion. Gegen 1910-1911 wird der Western dann sowohl für die der MPPC angeschlossenen Firmen wie für die Independents zu einem entwickelten Genre, das den Zuschauern spezifische Orte und Charaktere sowie spektakuläre Bilder bietet. Im Laufe dieser fünf Jahre entwickelt sich der Western zu einer gewinnträchtigen, betont amerikanischen Form der Kinounterhaltung – eine Stellung, die das Genre noch während der folgenden sechs Dekaden einnehmen wird« (S. 26).

10 Vehemente Kritik an den Durchschnittswestern wird in einem Editorial der *Motion Picture News* geübt: »Wild West Pictures«, *Motion Picture News*, vol. 4, no. 46, 18. 11. 1911, S. 6. Weiters Beispiele solcher kritischer Auseinandersetzungen findet man in »The Passing of the Western Subject«, *The Nickelodeon*, vol. 5, no. 8, 18. 2. 1911, S. 181-182; »The Wild West«, *Moving Picture News*, vol. 5, no. 8, 24. 2. 1912, S. 21.

11 Vgl. Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-34*, BFI, London 1985, S. 18; Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Tome 3: Le cinéma devient un art 1909-1920*, Denoël, Paris 1951, S. 61; Richard Abel, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1920*, University of California Press, Berkeley etc. 1999, S. 138f. und 173f.

12 Im Filmmuseum in Amsterdam gibt es zwei niederländische ›Western‹: WIGWAM: DE GESCHIEDENIS VAN EEN KINDERROOF IN CANADA BIJ NIJMEGEN, vom jungen Joris Ivens 1912 unter Mitwirkung der ganzen Familie inszeniert, und EEN TELEGRAM UIT MEXICO (Hollandia, 1914). In beiden Filmen wird ganz deutlich eine niederländische bzw. europäische Perspektive eingenommen. Der Film von Joris Ivens ist sicher einem (privaten) Publikum vorgeführt worden, war jedoch nicht für eine kommerzielle Auswertung bestimmt. Es handelt sich um einen Amateurfilm, bei dem die ganze Familie mitspielt und in Doppelrollen sowohl Indianer als auch weiße Siedler darstellt. Die Geschichte handelt von einem Kinderraub und zeigt, ganz in der Tradition Karl Mays, den Kampf des guten gegen den bösen Indianer. Auch wenn es sich hier um eine völlig andere Art Film als bei der kommerziellen Produktion handelt, so zeugt er doch von der großen Popularität der Western-Geschichten in Europa, von den gängigen Vorstellungen über den Wilden Westen sowie vom Spaß an der Verkleidung und dem spielerischen Ausleben vertrauter Geschichten, ohne dem Zwang der kommerziellen Spielregeln wie Realismus und Authentizität zu unterliegen.

EEN TELEGRAM UIT MEXICO ist eine Geschichte über Immigration und die Ängste der in der ›Alten Welt‹ Zurückgebliebenen, in der ein Sohn die Gefahren der Unruhen in Mexiko im Jahr 1914 erlebt, während seine Eltern vor Angst um ihn beinahe den Verstand verlieren.

13 Die von der Cinémathèque française 1997 restaurierten Filme präsentiert Claudine Kaufmann in ihrem Artikel »Le si-

lence sied à l'Indien. Journal de la restauration (2)«, *Cinémathèque*, Nr. 12, Herbst 1997, S. 121-132.

14 Claudine Kaufmann (ebenda) z.B. stellt fest, es sei schwierig, die Sammlung von Pathé-Western zu kategorisieren, doch ihre Originalität liege in der positiven Behandlung der Indianer: »Der Indianer ist den Weißen gleichrangig, oft besitzt er Tugenden, an denen es diesen auf erschreckende Weise gebricht. [...] Schon zu Beginn des Jahrhunderts ist der Indianer der Held ohne Furcht und Tadel in vielen anspruchlosen populären Produktionen.« (S. 121f.). Gregroy S. Jay, »White Man's Book No Good: D. W. Griffith and the American Indian«, *Cinema Journal*, vol. 39, no. 4, 2000, S. 3-26, erklärt, »wie die scheinbar sympathische Darstellung der amerikanischen Ureinwohner dennoch der Logik weißer Überlegenheit angehört« (S. 3). Obwohl Jay das Phänomen der ›positiven‹ Darstellung der Indianer differenzierter betrachtet, hält er an der Gegenüberstellung positiver und negativer Repräsentationen fest. Dies ist auch durchaus sinnvoll im Rahmen seiner Analyse der Konstruktion des Weißen, in der er Parallelen zieht zwischen dem Bild der Schwarzen und dem der Indianer. Doch auch wenn die Filme selbst häufig ein schwarz-weißes Weltbild präsentieren, ist eine solche Polarisierung wenig hilfreich, wenn es um die Frage der Hybridität nationaler Identität geht.

15 Die Frage, wie ›französisch‹ diese Filme sind, ist für mich nur insofern interessant, als dabei die Grenzen ihrer ›Amerikanität‹ in den Blick kommen.

16 »Recent Films Reviewed«, *The Nickelodeon*, vol. 4, no. 10, 15. 11. 1910, S. 80.

17 Der Ausdruck wird hier als »Cowboy-drama« übersetzt, weil der Term *melodrama* um diese Zeit einen handlungsreichen und spannungsvollen Film bezeichnet und nicht, wie später, ein Rührstück [Anm. d. Übers.].

18 Roland Barthes, »L'effet de réel«, *Communications*, Nr. 12, 1968, S. 84-89. Der Begriff bezieht sich darauf, daß die erste, denotative Bedeutung eines Elements von

einer zweiten, konnotativen überlagert wird, welche besagt: »Das ist wirklich.« Die Konnotation gewinnt also die Überhand, und beide, Denotation und Konnotation, denotieren nun zusammen »Authentizität«. Vgl. dazu meinen Aufsatz, »Where the Real Thing Runs Rampant: Landscapes in Early Westerns«, in: Leonardo Quaresima et al., *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine 1999, S. 215-227.

19 *The Nickelodeon*, vol. 5, no. 1, 7. 1. 1911, S. 17-18.

20 *Motography*, vol. 5, no. 6, Juni 1911, S. 148.

21 *Moving Picture World*, 2. 1. 1910, S. 82.

22 Ausführlichere Analysen dieser Filme werden in meiner Arbeit *After the Beginning* (Anm. 4) erscheinen.

23 Eine Kopie dieses Films befindet sich im Nederlands Filmmuseum in Amsterdam.

24 Man beachte die Praxis vieler heutiger Museen, die »untergegangene« Kulturen oft anhand künstlerischer Produkte innerhalb der Kunstsammlung präsentieren, während man noch »lebendige« (oder »untergehende«) Kulturen durch Werkzeuge und Kostüme dokumentiert. Dies war besonders deutlich in der vom ethnographischen Museum in Leiden 1999 organisierten Ausstellung »Indianerverhalten«, die vor allem Kostüme und Haushaltsgegenstände zeigte. Zwar schenkte man auch der Konstruktion des »Indianerhaften« Beachtung, doch gleichzeitig verwendete man die alte, von traditionellen Auffassungen geprägte Sammlung des Museums kommentarlos als ethnographisches Illustrationsmaterial, ohne sich um Datierungsfehler zu kümmern oder das Zustandekommen der Sammlung überhaupt zu reflektieren. In der Ausstellungskonzeption vermischten sich somit Versu-

che einer politisch korrekten Darstellung mit dem Rückfall in frühere Traditionen ethnographischer Präsentation.

25 Kevin Brownlow, *The War, the West, and the Wilderness*, Knopf, New York 1978, S. 331, nennt einige von Young Deer inszenierte Filme: *THE CHEYENNE BRAVE*, *THE YAQUI GIRL*, *LIEUTENANT SCOTT'S NARROW ESCAPE* und *RED DEER'S DEVOTION*.

26 Diese Authentizität ist selbstverständlich eine diskursive Konstruktion, keine Tatsache. Indianische Schauspieler stellen ganz allgemein Indianer dar, doch diese sind oft alles andere als authentisch. Der Unterschied zwischen Darsteller und Rolle ergibt sich z.B., wenn Winnebago als Cheyenne auftreten oder Sioux als Apachen.

27 »Recent Films Reviewed«, *The Nickelodeon*, vol. 4, no. 7, 1. 10. 1910, S. 199.

28 Vgl. Abel (Anm. 11), S. 285, Fußnote 174.

29 Andere Filme über Konflikte zwischen Indianerstämmen sind *INDIANERLIEBE* [*INDIANERLIEBE*] (Pathé, ca. 1913), *THE BATTLE OF THE RED MEN* (Bison 1912), *HIAWATHA* (Fort Defiance Film Co., 1913), *CŒUR ARDENT* (Gaumont, 1912), *THE REDSKIN DUEL* (Kay-Bee, 1912; wiederaufgeführt als *THE DEATH MASK*).

30 Vgl. Abel (Anm. 11), S. 285, Fußnote 174.

31 Eine Kopie dieses Films befindet sich im Nederlands Filmmuseum in Amsterdam.

32 In der Rubrik »Complete Record of Current Films«, *Motography*, vol. 4, no. 4, September 1911, S. 201, wird der Film als »Comedy« aufgeführt. Eine Kopie dieses Films befindet sich in der Library of Congress; außerdem gibt es eine weitere, 1997 restaurierte Kopie in der Cinémathèque française.

# HOUSTON HIPPODROME

Houston St. Bet. 1st & 2nd Ave.

## הוסטאן היפאדראם

הוסטאן טקס. בעסוויץ 1טע און 2טע עווענינגס.

### מפעשער פאר היינטיג

# גענגסטער

מארויב פרישער, עס ווערט געוויקען דער לעבען פון דיא איסמ'ס זייד  
בענגס פערפעקט גיט צו זעהן דיעזע וועלמענע מארויבג פיקשער

אנפאנגעטייג באנמא, 25טען נאךעמבער  
דיא גרויסע סענסאציעלע בעלאראכא אין 4 אקטען

### אונזער סטאק קאמפאני בעשטערס פון

מר. און מרס. לעווונסטיין

מר. און מרס. קוסטין

מר. דזשעק שארגעל.

מיס זיטאן. און מר. הירשארן.

# צוהדיק פון סיביר

אויבערזעהן און אויטעו טאלאנטפולע קאמפאניע  
איינשריט 5 און 10 טעג.

Anzeige des Houston Hippodrome für THE GANGSTER, Forward, 23. 11. 1912

# Jüdische Einwanderer aus Osteuropa und der frühe Film in New York

Eine kulturelle Brücke über den Atlantik<sup>1</sup>

In dem kleinen litauischen *shtetl* Eishyshok hört man die ersten Berichte über das neue Medium Film von Emigranten, die aus Amerika in ihren Heimatort zurückkehren. Die Historikerin Yaffa Eliach berichtet:

Einer dieser Männer, Arie Leib Kudlanski, den seine Söhne in die Vereinigten Staaten geholt hatten in der Hoffnung, er werde sich dort niederlassen, macht das Kino dafür verantwortlich, daß er sich in der neuen Welt nicht zurechtfinden konnte. Er sagte: »Wie kann man einem Land trauen, in dem die Leute auf den Wänden laufen?«<sup>2</sup>

Nach Eishyshok kommt der Film erst 1931. Daß das örtliche Kino den Namen *Swjat* (die Welt) erhält, macht vielleicht deutlich, was die bewegten Bilder für die jüdischen und nicht-jüdischen Kinobesucher bedeuten.

Als in Eishyshok das erste Filmtheater eröffnet, haben die meisten Einwohner bereits in den nahegelegenen Städten Wilna oder Woloschin Filme gesehen. Genau wie in Westeuropa sind es zunächst Wanderkinematographen, die das neue Medium einführen. Doch bereits um 1904-1905 gibt es in vielen Städten Rußlands (einschließlich der annektierten polnischen Gebiete) ortsfeste Theater.<sup>3</sup> »Bei einer Bevölkerung von fünfundzwanzig- bis fünfunddreißigtausend findet man mindestens vier elektrische Theater«, heißt es 1914 in einem Moskauer Fachblatt in einem Artikel über das Kino in der Provinz.<sup>4</sup> Für die Filmhistorikerin Małgorzata Hendrykowska erklärt sich der überwältigende Erfolg und die enorme Popularität des Films beim osteuropäischen Publikum nicht nur durch das Bedürfnis nach preiswerter und leicht zugänglicher Unterhaltung, sondern auch damit, daß der Film zu dieser Zeit das wichtigste Medium ist, durch das ein zu weiten Teilen aus Analphabeten bestehendes Publikum etwas über das moderne Leben erfahren kann. Als 1896 die Einwohner Warschaws zum ersten Mal ein Automobil in den Straßen der Stadt erblicken, haben viele von ihnen zuvor bereits einen Autokorso in Paris auf der Leinwand des Zirkus Ciniselli gesehen. Und bevor die erste Straßenbahn durch Warschau fährt, hat das Publikum das neue Verkehrsmittel in A TRIP DOWN BROADWAY IN NEW YORK erlebt. Laut Hendrykowska haben viele der zwischen 1904 und 1906 in Polen gezeigten Aufnahmen solch einen mehr oder weniger pädagogischen Effekt. Filme wie VISIT TO AN AMERICAN LOCO-

MOTIVE-BUILDING FACTORY, THE INTERNATIONAL BALLOON RACE oder HOW OUR NEWSPAPER IS MADE »[...] bringen die Zuschauer in Posen, Warschau, Wilna und Lvov in engeren geistigen Kontakt mit der Außenwelt als jemals zuvor«. M. Olgin, ein russisch-jüdischer Literaturkritiker und Korrespondent des *Jewish Daily Forward*, der führenden jiddischen Zeitung in den USA, erklärt 1913 seinen Lesern, daß nur wenige Städte in Rußland über ein Theater, einen Konzertsaal, ein Konservatorium oder ein Museum verfügen. Damit ist das Kino sowohl für die gebildeten wie auch für die ungebildeten Juden in der alten Heimat oft der einzige Ort, an dem sie Unterhaltung oder einen »grus fun der wayter welt« finden können. »Der kinematograf macht breyter un raycher unser eygene welt.«<sup>6</sup> Die Filmtheater vor Ort zeigen russische Produktionen mit den führenden Schauspielern des Landes, ausländische Spielfilme, Reisebilder, »natur-bilder un wissenschaftliche forstellungen«. Das jüdische Publikum schätzt vor allem Bilder aus New York, denn viele Kinobesucher haben Verwandte, die dort zwischen den »himmelkratsers« leben. Wenn die Geschichte irgendwo im Ausland spielt, dann kann selbst ein banales romantisches Melodram für einen Intellektuellen wie Olgin noch von Interesse sein:

Di mayse [Geschichte] spilt sich ab in berlin. mir sehen di royschige [lauten] gassen mit oytomobilen, tramways, stodt-bahnen; mir kumen arayn in park, nachdem in a prachtfolle restoran, nachdem in a rayche kabinet fun an advokat; speter gefinen mir sich oyfn plats fun dem daytschen parlament. es gehen menschen – kulturmenschen, es schwebt far di oygen a fremde, a shehne kultur-welt.<sup>7</sup>

Im Gegensatz zu seinen sozialistischen Kollegen in New York, die das Theater als Bildungsstätte für die Massen bevorzugen, ist Olgin deutlich ein begeisterter Befürworter des Kinos:

Wos far a mechtig kultur mittel der kinematograf is, wos far a groyse role er spilt schoyn jits in unser gaystigen leben! Mir, in rusland, darfen [sollten] sayn dankbar dem kinematograf mehr wi ale andere felker. Bay uns, in der schrecklich groyser, farnandergeworfener, fielmilioniger meluche [Staat], wu di kultur is asoy orim [so arm], dos leben asoy wist, wu a stodt fun sechsig toysend aynwohner ken nit oyshalten ihr eygenem theater un afile [sogar] in gor groyse stedt ken a kinstlicher theater oft nit eksistiren ohn saytliger [von außen] hilf – bay uns is der kinematograf be'emes [wirklich] geworen a folkstheater, bay uns erfilt er, mit mehr oder weniger erfolg, di oyfgabe fun a richtige bihne.<sup>8</sup>

So stellt auch Hendrykowska fest: »Das Kino war eine dieser wundervollen Erfindungen, die jedermann ansehen und verstehen konnte.«<sup>9</sup> Film ist ein überaus demokratisches Medium: Die lebenden Bilder, die dem Zar vorgeführt werden, können ein paar Wochen später auch die Einwohner von Wilna oder Woloschin sehen. Natürlich spricht das demokratische Wesen des Films die Zuschauer in der ganzen Welt an, doch im politischen Kontext Osteuropas in

der Zeit der Jahrhundertwende ist dies von besonderer Bedeutung. Bezeichnenderweise fühlen sich viele russische Radikale vom Kino angezogen. Laut Yuri Tsiavian sind die linksgerichteten literarischen Essayisten, die sich zum frühen Film in Rußland äußern, »[...] hingerissen von dem Bild des Kinopublikums als einem Mikrokosmos der städtischen russischen Gesellschaft insgesamt, und häufig betrachteten sie den Zuschauersaal als eine Ankündigung der sozialen Veränderungen, die sie erhofften.«<sup>10</sup> Das Kino erscheint ihnen als eine Art Prototyp der harmonischen Gesellschaft der Zukunft – als ein Ort, an dem »[...] ein unsichtbarer Austausch tiefempfundener Gefühle stattfindet und wo alle sozialen und ökonomischen Unterschiede vergessen sind.«<sup>11</sup> Im Jahr 1907 wird sogar behauptet, das Kino bewahre den Geist der Einheit, der in Rußland während der Revolution von 1905 herrschte.<sup>12</sup>

Während der Kinematograph Ansichten des modernen Lebens in Westeuropa und Amerika in die entlegensten Winkel des Zarenreichs bringt, zieht eine wachsende Zahl von Osteuropäern nach Westen, in die Länder also, in denen die Bilder der Moderne, der Demokratie und des Wohlstands, die sie in ihren heimischen Filmtheatern gesehen haben, bereits Wirklichkeit sind. Viele unter ihnen sind Juden. Im ausgehenden 19. Jahrhundert haben Urbanisierung und Industrialisierung die ohnehin schon von Unterdrückung geprägten Lebensbedingungen der jüdischen Bevölkerung Osteuropas noch weiter verschlechtert. Ökonomisches Elend, schleichender Antisemitismus und die politische Repression nach der Ermordung Zar Alexanders II. 1881 und der gescheiterten Revolution von 1905 bewegen Hunderttausende dazu, ihre Heimat zu verlassen. Zwischen 1881 und 1914 emigrieren fast zwei Millionen russische und polnische Juden in die USA auf der Suche nach politischer und religiöser Freiheit sowie besseren wirtschaftlichen Bedingungen. Die meisten von ihnen gehen in New York an Land, wo sich an der Lower East Side Manhattans eine dynamische, jiddischsprachige Gemeinschaft bildet.

In diesem »großen New Yorker Ghetto«, wie die Lower East Side allgemein genannt wird, entsteht ein breites Spektrum an preiswerten Unterhaltungsstätten, welche die Neuankömmlinge eifrig besuchen, um dort die Wunder Amerikas kennenzulernen: Tanzsäle, Nickelodeons, jiddische Vaudeville-Theater, aber auch Eisdielen und *candy stores*. Am beliebtesten sind die Filmvorstellungen – die jüngste und preiswerteste Form der populären Unterhaltung. Der Filmbesuch spielt im sozialen und kulturellen Leben der jüdischen Immigranten eine prominente Rolle. Im folgenden möchte ich die These aufstellen, daß das Kino in der alten Welt zu dieser Zeit vornehmlich als ein Topos der Moderne funktioniert, während es im Kontext des urbanen Amerika nicht nur die Amerikanisierung der Einwanderer und ihre Eingewöhnung in das moderne Leben fördert, sondern gleichzeitig den osteuropäischen Juden auch ermöglicht, ihr kulturelles Erbe und die gemeinschaftlichen Traditionen zu bewahren.



## Die Anfänge der Filmauswertung im jüdischen Viertel

Am Vorabend des Nickelodeon-Booms können die Juden der East Side Filme in den Vaudeville-Theatern am Union Square und der East Fourteenth Street sehen oder die viel billigeren *Penny Arcades* an der nahegelegenen Bowery aufsuchen. Während des Sommers vergnügen sie sich zusammen mit den anderen New Yorkern in den »kostenlosen« Filmvorstellungen der Kneipen auf Coney Island. Außerdem werden Filme auch in spezifisch jüdischen Etablissements gezeigt, nämlich in jiddischen *Music Halls*. Um diese Zeit gibt es in der Lower East Side ein gutes Dutzend dieser Vergnügungsstätten, die jede Woche ein neues Vaudeville-Programm für einen Eintrittspreis zwischen 10 und 25 Cents bieten. Lebende Bilder sind dort immer noch eine Neuheit. Präsentiert werden sie von selbsternannten Professoren, die anfänglich offenbar als reisende Kinematographenschausteller arbeiten und mit ihren eigenen Projektoren sowie einer Reihe von Filmen in den lokalen jiddischen Varieté-Theatern gastieren.<sup>13</sup> So tritt z. B. im September 1905 ein Professor Mayer in der Irving Music Hall an der Broome Street auf und zwei Wochen später in der People's Music Hall an der Bowery (»speziell und nur diese Woche: Prof. Mayers Lebende Bilder«).<sup>14</sup> Im darauffolgenden Jahr erscheint Mayer mehr oder weniger regelmäßig im Programm der Irving Music Hall, während ein Konkurrent namens Prof. Gold seine Filme oft in der Grand Street Music Hall vorführt.<sup>15</sup> Insgesamt sind die jiddischen *Music Halls* bis zur Saison 1906-07 nur in begrenztem Maße eine Abspielstätte für die lebenden Bilder – in den Worten des *Forward*: »In den jiddischen *Music Halls* waren Filme [...] *tsimes* zur Show« (*tsimes* ist eine süße Beilage aus gekochten Früchten und Gemüse).<sup>16</sup>

Während der Saison 1905-06 entstehen die ersten Nickelodeons an der East Fourteenth Street und an der Bowery, den beiden Hauptadern des Nachtlebens in *downtown* Manhattan, die gleichzeitig auch die Lower East Side nach Norden und Westen begrenzen. Ab etwa Mitte 1906 werden *muving piktschur pletser* mit einem Eintrittspreis von fünf Cents auch im Herzen des jüdischen Viertels eröffnet. Zunächst gibt es nur eine kleine Anzahl solcher Theater, die sich gezielt an jüdische Immigranten wenden. Doch schon im Oktober 1906 betont der *Views and Films Index*, daß es sich hierbei um ein durchaus gewinnträchtiges Unterfangen handelt:

Zu Beginn des vergangenen Sommers haben sich zwei *Arcades* mit Münzautomaten an der Grand Street niedergelassen. Da deren Geschäfte gut gingen, hat auch ein Filmbetrieb beschlossen, sein Glück zu wagen. Er errichtete ein attraktives kleines Theater und annoncierte, daß man dort lebende Bilder für fünf Cents sehen könne. Das Resultat war überaus lohnend. Das Unternehmen macht bis heute gute Geschäfte. Die Filme wechseln häufig, und die Bewohner der East Side zeigen sich interessiert. Somit ist erwiesen, daß die Theorie, lebende Bilder lohnten sich nur an der Bowery, jeglicher Grundlage entbehrt. Doch andere Betreiber folgen offenbar nur sehr zögerlich.<sup>17</sup>

Im folgenden Jahr wagen jedoch immer mehr jüdische Unternehmer ihr Glück in dem sich rapide entwickelnden Nickelodeon-Geschäft und eröffnen kleine Ladenkinos in den Wohngebieten östlich der Bowery.<sup>18</sup> Innerhalb nur eines Jahres ist das East Side Ghetto recht gut versorgt mit *moving piktschur pletser*. Gleichzeitig zeigen sich auch die Betreiber der jiddischen *Music Halls*, deren Geschäfte auf einmal zurückgehen, in zunehmendem Maße an der Filmauswertung interessiert. Einerseits erkennen sie, daß ein Programm mit lebenden Bildern, *illustrated songs* und vielleicht einer Tanznummer weniger kostet als ein vollständiges Varieté-Programm, in dem unter anderem auch Filme gezeigt werden. Andererseits kompensiert der stetige Wechsel des Publikums den niedrigen Eintrittspreis von fünf bis zehn Cents. Ende 1907 besteht das Unterhaltungsangebot der *Music Halls* in der East Side hauptsächlich aus Filmen. Einige Monate später, im Mai 1908, berichtet der *Forward*: »Wen men geht iber di striten fun kwartal, wert men ayfnach iberrascht fun di masen moving piktschur pletser.«<sup>19</sup>

Gegen Ende 1908 ist die Zahl der Abspielstätten im New Yorker Ghetto auf etwa 35 gestiegen, ohne diejenigen an der Bowery oder der East Fourteenth Street mitzuzählen.<sup>20</sup> Vor allem dank der niedrigen Eintrittspreise (höchstens zehn Cents) stellen die Filmvorstellungen für die eingewanderten Juden, insbesondere für verheiratete Frauen und Kinder, ein regelmäßiges Unterhaltungsangebot dar, welches das der *Music Halls* und der jiddischen Bühnen bei weitem übersteigt. Hausfrauen und Kinder gehen häufig in die Matineen für fünf Cents, während junge Arbeitnehmer beiderlei Geschlechts meist abends oder am Wochenende die Vorstellungen besuchen.<sup>21</sup> Innerhalb eines Jahres sind Filmvorführungen in der Lower East Side zu einem Teil des Alltagslebens geworden, ebenso selbstverständlich wie die *soda fountains* oder die Eisdielen, und sicherlich weit mehr als die Aufführungen der drei jiddischen Bühnen. Der Reporter des *Forward* schreibt: »a gantse revolution hoben di moving piktschurs ongemacht in dem jidischen kwartal. es is – himel un erd un moving piktschurs.«<sup>22</sup>

### Charles Steiner

Während die Popularität der jiddischen Bühnen durch die jüdisch-amerikanische Memoirenliteratur überliefert ist, scheinen sich nur wenige Autoren an die über die ganze Lower East Side verbreiteten billigen Filmtheater zu erinnern. Es ist bezeichnend, daß die Darstellungen des Lebens jüdischer Immigranten in New York nur selten die Nickelodeons erwähnen. Retrospektiv scheint der Film ausschließlich mit der amerikanischen Kultur verbunden und deshalb ignoriert zu werden, während das jiddische Theater als Quintessenz einer von der Alten Welt geprägten Immigrantenkultur der Jahrhundertwende und als Gegenstand nostalgischer Reminiszenzen erscheint. Tatsächlich



Charles Steiner

aber begegnen sich beide Welten sowohl in den jiddischen Theatern als auch in den Nickelodeons der East Side als kreative Mischung jüdischer und amerikanischer Einflüsse. Betrachtet man die Programmstrategien und die Auswertungspraxis des Unternehmers Charles Steiner,<sup>23</sup> so zeigt sich, wie die der Neuen Welt zugehörige Erfahrung des Besuchs einer *nickel show* auf eine Weise gestaltet und vermittelt wird, die der Mentalität, den Werten und den Erwartungen osteuropäischer Juden entspricht und dadurch die kulturelle Eingewöhnung in den amerikanischen Alltag erleichtert.

Steiner wird 1883 in New York als ältester Sohn ungarischer Juden geboren. Seine Karriere im Filmgeschäft nimmt in der Lower East Side ihren Anfang. Im Februar 1908, mit 24 Jahren, baut er die 133 Essex Street (also im Herzen des jüdischen Viertels) gelegene Mietstallung seines Vaters in ein Nickelodeon mit 250 Sitzplätzen um. Der Erfolg seines ersten Ladenkinos führt dazu, daß er noch am Ende desselben Jahres eine zweite Abspiegelstätte in einer ehemaligen koscheren Wurstfabrik an der Monroe Street eröffnet. Als sich Ende 1909 die Geschäftslage des jiddischen Vaudeville-Theaters verbessert, weil der Kinoboom in der East Side ein wenig abebbt, engagiert Steiner sich auch im Bereich der jiddischen *Music Halls*. Zusammen mit seinem Partner Abraham Minsky (dem ältesten der später als führende Produzenten von *Burlesques* legendären Minsky Brüder) baut er eine alte protestantische Kirche an der East Houston Street in ein Variété-Theater um – das Houston Hippodrome mit Eintrittspreisen von fünf und zehn Cents. Laut Morton Minsky ist die Show »von Anfang an ein Erfolg«. <sup>24</sup> Im April 1914, eine Woche vor dem jüdischen Passah-Fest, eröffnet Steiner sein erstes, eigens zum Zweck von Filmvorführungen neuerbautes Kino: Das American Movies Theater ist eine einfache zweigeschossige Halle aus Backstein mit 600 Sitzplätzen und einem ansteigenden Boden. Es liegt an der East Third Street zwischen der B und der C Avenue. Im Gegensatz zu den frühen Kinopalästen, die der spätere Hollywood-Mogul Marcus Loew an der B Avenue und der Delaney Street errichtet, weist der einfache, von der Ladenarchitektur inspirierte Baustil des American Movies Theater darauf hin, daß es Steiner mehr um Effizienz und Wirtschaftlichkeit geht als um verschwenderische Eleganz und Ästhetik. In seinem Filmtheater finden die jüdischen Immigranten eine Ausstattung, die sich zwischen dem Luxus in Loews Theater und der Schübigkeit der alten Ladenkinos bewegt.



Anzeige zur Eröffnung des Sunshine Theater, *Forward*, 1. 7. 1917.

Die Neuankömmlinge können sich in dieser Umgebung heimisch fühlen und gleichzeitig am amerikanischen Traum vom Überfluß teilhaben.

Nach der Eröffnung des American Movies Theater wird Steiner bald zu einer zentralen Figur im lokalen Kinogeschäft. Mit der Unterstützung ortsansässiger Investoren erweitert er seine Aktivitäten sowohl in der Lower East Side als auch außerhalb dieses Viertels mit einer Kette preisgünstig errichteter Filmtheater mit 600 Plätzen, die vor allem den Kundenkreis der osteuropäischen Juden bedienen. 1914 entsteht das Palace Theater, 133-135 Essex Street. Es folgen 1915 das New Fourteenth Street Theater und 1917 eine Renovierung des Houston Hippodrome für \$ 25.000, das von da an Sunshine Theater heißt. Diese beiden Kinos bilden zusammen mit dem American Movies Theater die S.W.S-Kette der Partner Steiner, Weisner und Schwartz. In den zwanziger Jahren arbeitet Steiner auch häufig als Makler. Er kauft und verkauft Pachtverträge geeigneter Grundstücke und bringt Investoren mit Kinobetreibern zusammen. Die spärlichen Quellen lassen den Schluß zu, daß er eine Schlüsselrolle in einem eng verflochtenen Netzwerk von jüdischen Investmentfirmen, Teilhabergesellschaften und Unterhaltungsunternehmen spielt, das unter dem Namen »Steiner, Weisner & Schwartz and Mayer & Schneider

Syndicate« (oder Greater M & S Circuit) bekannt wird. Gegen 1925 kontrolliert dieses lokale Syndikat nahezu alle Filmtheater in der Lower East Side sowie ein halbes Dutzend weitere in Jewish Harlem und noch einige andere in Brooklyn.

### *Jiddisches Vaudeville und jüdische Identität*

In seiner Funktion als Betreiber verschiedener Einrichtungen richtet sich Steiner nach den Interessen seiner Zielgruppe von Juden in der East Side. Einerseits bleiben die Eintrittspreise niedrig und damit den finanziellen Möglichkeiten seiner Kunden angemessen. Andererseits bedient er die kulturellen Interessen der jüdischen Immigranten, indem er sein Unterhaltungsangebot ihrem Geschmack anpaßt – es ist weder rein jüdisch noch rein amerikanisch.

Bis zur Einführung des Langfilms um 1912-13 ist die ethnisch eingefärbte Erfahrung des Kinobesuchs in Steiners Theatern vor allem an die Programmpunkte des jiddischen Vaudevilles gebunden. In der Frühzeit der Nickelodeon-Ära ist die Programmauswahl, was die Filme angeht, recht beschränkt, weil die Vertriebsfirmen über das Angebot und die Zusammenstellung des den Betreibern gelieferten Materials bestimmen und oft nur recht wenig zu bieten haben. Doch selbst dort, wo ein Vertrieb den besonderen Wünschen eines Filmauswerterers entsprechen kann und dieser somit ein gewisses Maß an Kontrolle über das Programm ausübt, ermöglichen die ein oder zwei Rollen langen Filme nur eine vergleichsweise geringe Programmdifferenzierung. Darüber hinaus ist es schwierig, einzelne Titel herauszustellen, weil die Laufzeit oft sehr kurz ist. Die meisten Betreiber wechseln ihr Filmprogramm täglich. Dagegen laufen die *live* präsentierten Variété-Nummern gewöhnlich eine ganze Woche lang: In Steiners Houston Hippodrome gibt es komische Sketche, Soloauftritte, Gesang- und Tanzeinlagen sowie hin und wieder eine Dressurnummer, Akrobaten oder Jongleure. Das Vaudeville-Programm der Woche vom 19. Dezember 1909, das für diese Saison typisch ist, präsentiert »Hilda, die schwedische Handschellen-Königin«, Mr. und Mrs. Schwartz in »Elye-hano'vi oder fishke«, den »berühmten Opersänger Signor Pannini« mit einer Auswahl beliebter Arien sowie Mr. Wernik mit den neuesten *sentimental songs*.<sup>25</sup>

Als Ganzes gesehen bietet jedes Programm etwas für alle Zuschauergruppen, die einzelnen Nummern dagegen wenden sich an spezifische Teile des Publikums. So richten sich die Sketche in jiddischer Sprache wie der über den Propheten Elia (Elye-hano'vi) vor allem an die Generation der Immigranten, während die englischsprachigen Lieder, die Mr. Wernik darbietet, vor allem auf die in Amerika geborenen Jugendlichen abzielen. Die Filme sind bei den Besuchern jeden Alters beliebt, aber insbesondere bei den Kindern.<sup>26</sup> So gibt es »für jeden etwas«, um den Publikumszuspruch quer durch alle Altersklas-

sen zu gewährleisten.<sup>27</sup> Während der Saison 1910-11 werden Bühnenmelodramen in drei Akten in das Programm genommen. Nach Titeln wie *De jidische kenigin*, *Di toyre kroyn* (Die Torah-Krone) oder *Tsurik fun sibir* (Die Rückkehr aus Sibirien) zu urteilen, scheint es, daß sich die meisten dieser jiddischsprachigen Stücke mit jüdischen Themen und Charakteren beschäftigen und die Erfahrungen von Juden sowohl in der Neuen Welt als auch in Osteuropa in Dramenform behandeln. Die Saison 1912-13 eröffnet Steiner mit zwei neuen Attraktionen. Anknüpfend an die jüngsten Entwicklungen im Unterhaltungsangebot der jiddischen *Music Halls* präsentiert das Houston Hippodrome Stücke in vier Akten, dem Standardformat der Theaterbühnen. Die andere Neuheit ist der Langfilm. Von diesem Zeitpunkt an annonciert er jeweils einen Titel als Film der Woche. Dabei ist offenbar weniger die Länge als vielmehr das Sujet der ausschlaggebende Faktor, denn alle diese Filme beschäftigen sich mit jüdischen Themen und Charakteren. So zeigt das Houston Hippodrome im November 1912 eine Ghetto-Geschichte über »die Tochter eines Rabbi, die einen christlichen Advokaten heiratet«. Um den Kassenerfolg zu gewährleisten, erhält der Film den Titel *DI JIDISCHE KROYN* (Die jüdische Krone) nach dem gleichnamigen Erfolgsstück von Boris Tomashevsky im nahegelegenen National Theater. Eine Woche später präsentiert das Houston Hippodrome *DER RUSSISCHER POYER* (Der russische Bauer), ein »kunst piktschur«, das mit Genehmigung des »russischen kayser« produziert worden war. Es folgt *DER GENGSTER*, ein Film über das Bandenwesen in der East Side.<sup>28</sup> Kurzum, gegen Ende 1912 beschränkt sich das spezifisch Jüdische im Programm des Houston Hippodrome nicht mehr nur auf die Bühnendarbietungen, sondern es findet auch im Filmprogramm seinen Niederschlag.

### *Steiners »amerikanische« Filme*

Mit der Eröffnung des American Movies Theater 1914 versucht Steiner, sowohl die Kundschaft der alten Ladenkinos als auch die der großen, luxuriösen Vaudeville-Theater Loews zu sich zu ziehen. Bezeichnenderweise hebt er in seiner Werbekampagne nicht die Eleganz oder das Raffinement seines Theaters hervor, sondern dessen moderne »amerikanische« Ausstattung, den Komfort und die Sicherheitsstandards. Darüber hinaus betont er das exzellente Preis-Leistungs-Verhältnis seines Angebots. Er teilt den potentiellen Kunden mit, daß das American Movies Theater über ein eigenes Orchester verfügt und daß das Filmprogramm sich mit dem der Broadway-Kinos messen kann: »di piktschurs saynen fun di letste un shehnste welche men seht in di brodveyer theatre un welche kosten aych dorten fun 15 bis 25 sent zu sehn. un di selbe piktschurs tsaygen mir in diesen theater fir bloys 5 sent.«<sup>29</sup>

Angesichts des Namens, den Steiner für sein neues Theater wählt, sowie seiner Vermarktungsstrategie sollte man annehmen, daß das Filmangebot sich

eher nach einem amerikanisierten Publikumsgeschmack richtet. Das Quellenmaterial in den Zeitungen zeigt dagegen, daß er weitgehend auf Filme mit jüdischen Themen zurückgreift, um Zuschauer für sein neues Lichtspielhaus zu gewinnen. So werden während der ersten Wochen die folgenden Titel im *Jewish Daily Forward* angekündigt: die Bibel-Filme ESTHER AND MORDECHAI [Gaumont, 1910],<sup>30</sup> JUDITH OF BETHULIA (David Wark Griffith, Biograph, 1914), SAMSON THE HERO (Universal, 1914) und JOSEPH'S TRIALS IN EGYPT (Eclectic Film Co. / Pathé, 1914) sowie DI SHKHITE (Das Schlachten; Kosmofilm, 1914), eine Verfilmung des gleichnamigen Dramas von Jacob Gordin, in Rußland mit den jüdischen Schauspielern Ester Rochel Kaminsiki und Sam Adler produziert, MENDEL BEILIS,<sup>31</sup> BAR-KOCHBA – THE HERO OF A NATION (Supreme, 1913), SHOULD A WOMAN TELL? (Apex, 1914), dargestellt von der Kaiserlich Russischen Gesellschaft aus St. Petersburg, und Sidney M. Goldins URIEL ACOSTA (Great Players, 1914) mit amerikanisch-jiddischen Bühnenschauspielern. Diese Vielzahl an jüdischen Themen ist natürlich zu weiten Teilen das Resultat einer sorgfältig geplanten Marketingstrategie. Einerseits annonciert Steiner ausschließlich Titel, die stark mit Osteuropa verbunden sind (meist europäische Produktionen), oder Filme, die das jüdische Leben behandeln. Andererseits jedoch bietet er in seinen Anzeigen keinerlei Informationen über die Ein- oder Zwei-Akter im Programm, in denen es möglicherweise eher um Amerikanisches geht.<sup>32</sup> Dennoch belegt diese Werbekampagne zur Eröffnung die Vermutung, daß Steiner auch das Publikum für sein neues Lichtspielhaus auf der Grundlage einer gemeinsamen jüdischen Identität gewinnen will, genau wie zuvor beim Houston Hippodrome. Bis in die dreißiger Jahre – begünstigt durch die Einführung des Tonfilms und das »goldene Zeitalter« des jiddischen Kinos – ermöglichen Steiners Filmtheater eine Kinoerfahrung, bei der die Amerikanisierung über die Bestätigung der ethnischen Gemeinschaft vermittelt wird.

Weit mehr als Osteuropa bietet Amerika den Juden ungeahnte Möglichkeiten zur Emanzipation und zur Assimilation. In New York entdecken die osteuropäischen Juden neue Formen des Judentums und moderne, säkularisierte Identitäten. Im Bereich der Freizeitgestaltung stehen die Filmtheater der Lower East Side emblematisch für die Amerikanisierung der Kultur jüdischer Einwanderer. Der Nachfrage gehorchend, schaffen die lokalen Filmanbieter ein einzigartiges ethnisches Unterhaltungsprodukt, in welchem sich die Erfahrungen in der Neuen Welt mit den Werten der Alten Welt verbinden. Sie mildern den Effekt der Amerikanisierung des Kinos, indem sie jiddisches Vaudeville ins Programm nehmen und Filme zeigen, die für das jüdische Publikum eine besondere Bedeutung haben. Damit federn sie nicht nur die kulturelle Eingewöhnung der Immigranten ab, sondern sie verändern auch die amerikanische Populärkultur selbst.

*Aus dem Englischen von Frank Kessler*

## Anmerkungen

1 Dieser Artikel wurde im Rahmen eines *postdoctoral fellowship* des Center for Judaic Studies an der University of Pennsylvania verfaßt. Ich möchte meiner Kollegin Nina Warnke vom CJS für ihre Hilfe bei der Transliteration aus dem (in hebräischen Buchstaben geschriebenen) Jiddischen ins Deutsche danken. Das von ihr entwickelte System erlaubt es, die jiddischen Worte den deutschen Lesern leichter zugänglich zu machen, wobei jedoch deutlich wird, daß es sich, trotz der deutschen Wurzeln, um eine eigene Sprache handelt.

2 Yaffa Eliach, *There Once Was a World: A 900-Year Chronicle of the Shtetl of Eishyshok*, Back Bay Books, Boston 1999, S. 542.

3 Małgorzata Hendrykowska, »Film Journeys of the Krzeminski Brothers«, *Film History*, vol. 6, no. 2, S. 206-218.

4 Zitiert nach Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, Routledge, London 1994, S. 27.

5 Małgorzata Hendrykowska, »Was the Cinema Fairground Entertainment? The Birth and Role of Popular Entertainment in the Polish Territories up to 1908«, in: Richard Dyer, Ginette Vincendeau (Hg.), *Popular European Cinema*, Routledge, London 1992, S. 119.

6 M. Olgin, »Muving piktshurs: in jidische stedt in rusland«, *Jewish Daily Forward* [im folgenden als *Forward* zitiert], 31. 7. 1913.

7 Ebenda.

8 Ebenda.

9 Hendrykowska (Anm. 5), S. 119.

10 Tsivian (Anm. 4), S. 34.

11 K. und O. Koval'skie, »O kinemo-theatrakh«, *Studiya*, Nr. 25, 1912, S. 8, zitiert nach Tsivian (Anm. 4), S. 34.

12 Tsivian (Anm. 4), S. 34.

13 Ein ständiges Element sind dabei auch *illustrated songs*, die somit nicht als eine gesonderte Nummer erscheinen. Im allgemeinen findet man in den Anzeigen auch den Namen des Sängers oder der Sängerin

(»Mrs. Hofman singt neue *illustrated songs*«; »völlig neue *illustrated songs*, dargeboten durch Mr. Goldstein«). Vgl. die Anzeigen des First Yiddish Atlantic Garden, 133 Eldridge Street, *Forward*, 30. 1. 1906 oder der Grand Street Music Hall, *Forward*, 23. 3. und 4. 4. 1906.

14 Anzeige der Irving Music Hall, *Forward*, 5. 9. 1905; Anzeige der People's Music Hall, *Forward*, 15. 9. 1905. Die Irving Music Hall, 214-220 Broome Street, war Teil der New Irving Hall, einem der populärsten Treffpunkte der East Side.

15 Anzeigen der Irving Music Hall, z. B. *Forward*, 30. 1. 1906 und 10. 3. 1906 (»Prof. Mayers beste Filme«; »in dieser Woche sind Prof. Mayers Filme die besten«). Anzeigen der Grand Street Music Hall, z. B. 10. und 23. 3. sowie 4. 4. 1906.

16 »Wu saynen ahingekumen de jidische myusik hols?«, *Forward*, 24. 5. 1908.

17 »An Unexploited Field and Its Possibilities«, *Views and Films Index*, 6. 10. 1906. Die beiden in diesem Artikel erwähnten Theater sind Zukors Automatic Vaudeville, 263 Grand Street, und Morris Booms Fycent, 265 Grand Street.

18 Fast alle diese Filmtheater siedeln sich in (früheren) Wohngebäuden an. Brandschutz- und Bauvorschriften beschränken ihre Kapazitäten auf 299 Sitzplätze. Die Aldermanic Standee Ordinance erlaubt Stehplätze für fünfzig weitere Personen hinten im Saal.

19 *Forward* (Anm. 16).

20 Für deren Lage sowie eine allgemeine Übersicht vgl. Ben Singer, »Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors«, *Cinema Journal*, vol. 34, no. 3, Frühjahr 1995, S. 5-35. Für die Verteilung von Abspielstätten in der Lower East Side vgl. Judith Thissen, »Oy Myopia!: A Reaction from Judith Thissen on the Singer-Allen Controversy«, *Cinema Journal*, vol. 36, no. 4, Sommer 1997, S. 104-106.

21 *Forward* (Anm. 16).



- 22 Ebenda.
- 23 Für eine ausführlichere Darstellung sowie detaillierte Quellenangaben zu Charles Steiner vgl. meine Dissertation *Moyshe Goes to the Movies. Jewish Immigrants, Popular Entertainment, and Ethnic Identity in New York City (1880-1914)*, Utrecht 2001, S. 137 ff.
- 24 Morton Minsky, Milt Machlin, *Minsky's Burlesque*, Arbor, New York 1986, S. 18.
- 25 Annonce des Houston Hippodrome, *Forward*, 19. 12. 1909.
- 26 Vgl. »Tchies-ham'ysim [Wiederauf-erstehung] fun di myusik hols«, *Forward*, 25. 12. 1909.
- 27 Vgl. auch David Nasaw, *The Rise and Fall of Public Amusements*, Basic Books, New York 1993, S. 23-24.
- 28 Anzeigen des Houston Hippodrome, *Forward*, 1., 10. und 23. 11. 1912.
- 29 Anzeige des American Movies Theater, *Forward*, 17. 4. 1914.
- 30 Wahrscheinlich handelt es sich um ESTHER (Louis Feuillade, Gaumont 1910).
- 31 Es gibt drei Filme über den Fall Mendel Beilis: THE BLACK 107 (Ruby, 1913), TERRORS OF RUSSIA (Italian American Film Co., 1913) sowie DER BEILIS PROZESS (A. Mintus [Prod.], 1914). Vgl. auch Patricia Ehrens, *The Jew in American Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984, S. 59-60 sowie J. Hoberman, *Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*, Schocken Books / MoMA, New York 1991, S. 28-29.
- 32 Um 1914 ist die Mehrzahl der auf dem amerikanischen Markt herausgebrachten Filme noch ein oder zwei Rollen lang. Vgl. Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema: 1905-1917*, University of California Press, Berkeley 1990, S. 213.

MICHAEL WEDEL

## MISU MIRAKEL

### Eine transatlantische Karriere, eine transatlantische Kontroverse

Wenn Anekdoten einerseits die Eigenart des Zufälligen aufzeichnen – und [...] eher mit dem Rand verbunden sind als mit dem unbeweglichen und lähmenden Zentrum –, so werden sie doch andererseits als *repräsentative* Anekdoten erzählt; das heißt, man hält sie für wichtige Bestandteile einer umfassenderen Entwicklung oder Struktur, die der eigentliche Gegenstand der Geschichtsschreibung wäre, zu der es aber wegen der nicht enden wollenden Flut von weiteren Anekdoten [...] niemals kommt.<sup>1</sup>

Mime Misu war noch bis vor kurzem so etwas wie ein Phantom der frühen Filmgeschichte – ein »klangvoller Name«,<sup>2</sup> über den so gut wie nichts bekannt war, die verheißungsvolle Hülle eines Signifikanten, dem mit seinem Referenten auch jede filmhistorische Bedeutung verloren gegangen ist. Daran hat sich erst jüngst im Zuge der Wiederentdeckung seines einzigen erhaltenen Films *TITANIC – IN NACHT UND EIS* (1912) etwas geändert.<sup>3</sup> Heute läßt sich die ebenso steile wie kurze Filmkarriere des Regisseurs, Autors und Schauspielers Mime Misu zumindest wieder in Umrissen skizzieren. Das Bild, das dabei entsteht, konturiert sich vor dem Hintergrund einer international operierenden und mit dem Austausch kulturellen Kapitals kalkulierenden Filmindustrie. Auf der Achse zwischen Europa und den USA gewinnt hier eine Figur Gestalt, die zwielichtiger wird, je deutlicher sie sich abzeichnet. Es ist die Gestalt eines transatlantischen Glücksritters, eines Hochstaplers zwischen den Welten, eines Falschspielers, der die geltenden Währungen des Filmgeschäfts kannte und zum eigenen Vorteil nutzte. Wenn es stimmt, daß ein bestehendes kulturelles Wertesystem dort am sichtbarsten ist, wo es von den Rändern her mißbräuchlich gegen sich selbst gewendet wird, könnte sich jedoch vielleicht gerade aus den Spuren, die eine Figur wie Misu in ihm hinterlassen hat, eine aussagekräftige Momentaufnahme der deutsch-amerikanischen Filmbeziehungen um den Ersten Weltkrieg entwickeln lassen – ihrer realen Wettbewerbsbedingungen auf dem internationalen Markt, aber auch der Vorstellungen und imaginären Projektionen, mit denen sie schon zu diesem Zeitpunkt behaftet gewesen scheinen.

#### *»Der amerikanische Bluff«: Mime Misus biographische Legende*

Lange stützten sich die wenigen Hinweise zu Misu hauptsächlich auf Angaben, die Emil Schönemann, Kameramann seiner ersten drei deutschen Filme,



Mitte der fünfziger Jahre in einem Gespräch mit Gerhard Lamprecht gemacht hat.<sup>4</sup> Schönemann zufolge soll Misu das Treatment zu seiner Verfilmung des Titanic-Unglücks noch in der zweiten Aprilhälfte 1912 konzipiert und auf der Überfahrt von den USA nach Europa »in einem Schulheft« zu Papier gebracht haben. Nach seiner Ankunft in Deutschland soll sich Misu beim damaligen Geschäftsführer der kurz zuvor gegründeten Continental-Kunstfilm GmbH,<sup>5</sup> dem Ingenieur und Eiskunstläufer Max Rittberger, als »amerikanischer Filmregisseur« ausgegeben haben, um die Realisierungsaussichten seines Projekts zu erhöhen. Schönemann nennt diese biographische Legende Misus »amerikanischen Bluff«,

der schließlich zum Erfolg geführt habe.<sup>6</sup> Tatsächlich, stellt Schönemann richtig, habe Misu in seinem Herkunftsland Rumänien als Friseur gearbeitet, bevor er nach Amerika gegangen sei, wo er allerdings nicht als Regisseur, sondern lediglich als Maskenbildner tätig gewesen sein soll: »Er konnte nicht einmal einen Schauspieler leiten«, lautet das Urteil Schönemanns im Rückblick.

Zeitgenössische Quellen belegen, daß Misu bei der Continental von Anfang an eine Sonderstellung genoß und in Werbeanzeigen (ab Mai 1912) durch den Titel eines »Oberregisseurs« gegenüber anderen bei der Continental beschäftigten Regisseuren wie Max Mack und Waldemar Hecker eigens hervorgehoben wurde.<sup>7</sup> Da auch andere Firmen die Namen der Regisseure ihrer Produktionen zu diesem Zeitpunkt nur in Ausnahmefällen publik machten, kann Misu als der erste Regisseur des deutschen Films gelten, dessen – nicht aus einem anderen kulturellen oder künstlerischen Zusammenhang bekannter – Name in das öffentliche Bewußtsein drang. Genauere Angaben über Herkunft, Ausbildung und berufliche Anfänge Misus, die sowohl der indirekt überlieferten PR-Version Misus als auch Schönemanns vermeintlichen Klärungen teils erheblich widersprechen, finden sich in einem Artikel, den *Die Lichtbild-Bühne* im Januar 1914 unter der Überschrift »Der Film-Regisseur als schöpferischer Künstler« veröffentlichte.<sup>8</sup> Diesem Nachtrag zu der ein halbes Jahr zuvor erschienenen »Luxus-Ausgabe« über Filmregisseure<sup>9</sup> zufolge wurde Misu am 21. Januar 1888 in der rumänischen Handelsstadt Botoschani als Nachkomme einer »bedeutenden Künstlerfamilie«, Neffe der »weltberühmte[n] Rahel«, geboren. Bereits im Kindesalter sei er als Ballettänzer und Pantomime am Stadttheater seiner Heimatstadt so erfolgreich gewesen, daß er

ein Stipendium für die Bukarester Kunst-Akademie erhielt, die er neben seiner Schauspielertätigkeit am Königlichen Nationaltheater mit Auszeichnung absolvierte. In der Folgezeit soll er an verschiedenen rumänischen Provinztheatern unter Vertrag gewesen sein. Im Alter von nur zwölf Jahren sei er dann in einigen seiner Tanzszenen und Pantomimen anlässlich der Pariser Weltausstellung 1900 erstmals vor internationalem Publikum aufgetreten und anschließend – zum Teil mit eigenen Inszenierungen – auf eine Europatournee gegangen, die ihn u. a. nach Berlin, Wien, Budapest und London geführt habe.

Auch über Misus Laufbahn beim Film bis 1914 gibt diese Quelle konkreteren Aufschluß. Misus Filmarbeit begann demnach nicht in den USA, sondern in Frankreich, wo er bei den Firmen Société Lux (gegr. 1907) und Pathé Frères als Filmregisseur tätig gewesen sein soll.<sup>10</sup> Im Anschluß daran sei er nach einem kurzen Engagement in Wien nach Berlin gegangen und dort bei der Continental unter Vertrag genommen worden. Der Beiname »Napoleon der Filmkunst«, den ihm die Berliner Presse nach seinen ersten deutschen Filmen für die Continental und die Projektions-AG »Union« (PAGU) verliehen hat, könnte somit auf eine frühere Tätigkeit in der französischen Filmindustrie anspielen.<sup>11</sup> Dem Artikel der *Lichtbild-Bühne* ist weiter zu entnehmen, daß Misu bei seinen deutschen Produktionen nicht nur jeweils Autor der Drehvorlage, Regisseur und Hauptdarsteller in einer Person gewesen sein soll, sondern in den meisten Fällen auch die Dekorationen selbst entworfen habe.

Bisherigen Erkenntnissen zufolge befand sich Misu zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Artikels bereits in den USA, um für die Metropolitan Film Co. nun tatsächlich seinen ersten amerikanischen Film *THE MONEY GOD* zu inszenieren, der dort am 10. Februar 1914 lizenziert wurde.<sup>12</sup> Ob es sich dabei um eines jener noch in Deutschland vorbereiteten Filmprojekte handelte, die laut *Lichtbild-Bühne* »alles Gebotene weit in den Schatten stellen werden«,<sup>13</sup> ist heute nicht mehr endgültig zu klären. Nach Amerika mitnehmen konnte Misu jedoch zumindest die Visitenkarte als »[...] einer der fähigsten Filmregisseure, [dessen] Werke, die eine geradezu raffinierte Regietechnik aufweisen, [...] Riesensummen eingebracht [und] die Bewunderung der Fachkreise in außerordentlich hohem Maße [erregt haben].«<sup>14</sup>

Über Misus Tätigkeit bis Anfang der zwanziger Jahre ist so gut wie nichts bekannt. Ein Indiz für eine zwischenzeitliche Rückkehr nach Deutschland könnte seine Neuaufnahme in das »Adressenverzeichnis der Regisseure« der *Lichtbild-Bühne* sein, das ihn im August 1915 als wohnhaft in »Berlin W., Nachodstr. 25« ausweist.<sup>15</sup> Als gesichert kann gelten, daß Misu Ende 1919, Anfang 1920 als Mitinhaber und »künstlerischer Leiter« die Misograph-Film Co. mit Sitz in New York gründete.<sup>16</sup> 1920 richtete diese Firma ganz in der Nähe der Nachodstraße eine Berliner Filiale in der Martin-Luther-Str. 28 ein.<sup>17</sup> Als diese Anfang 1921 die Gründung einer mit deutschem Fremdkapital

ausgestatteten Tochterfirma in Frankfurt am Main verfolgte, wurden potentielle Investoren in der Fachpresse ausdrücklich vor einem finanziellen Engagement gewarnt, da die Berliner Firma »den Beweis des in ihr vorhandenen und mit größeren Mitteln zu fördernden Könnens« noch in keiner Form erbracht habe.<sup>18</sup>

Tatsächlich schien die Berliner Produktion der Misugraph-Film unter der Leitung Misus – wie auch aus ihrer zwei Wochen später im *Film-Kurier* veröffentlichten Entgegnung hervorgeht – in ihrem ersten Geschäftsjahr keinerlei Aktivitäten in der Filmherstellung nachweisen zu können:

Unser Unternehmen, das von allem Anfang an auf der Teilnahme amerikanischer Kreise aufgebaut war, konnte niemals als kleinere Berliner Firma angesprochen werden. Die oft erwähnte Frankfurter Gründung steht nicht in Vorbereitung, sondern ist längst Tatsache geworden und bildet nur einen Teilkomplex unserer noch anwachsenden Organisation. Unser künstlerischer Leiter, Herr Misu, war die letzten Jahre in Amerika tätig und hatte internationale Erfolge schon zu einer Zeit eingeehmt (»Mirakel«-Film, »Titanic-Katastrophe«), als die deutsche Filmindustrie noch kaum flügge war. [...] Die sparsame und fachliche Art gerade unserer Betriebsführung (u. a. Abschaffung des Direktoren-Systems) hat alle Chancen für sich. Im übrigen überlassen wir die letzte Beweisführung getrost unserer demnächst einsetzenden Produktion.<sup>19</sup>

In der Gegendarstellung eines in Gründung befindlichen »Schutzverbandes der von der Misugraph-Film Co. Geschädigten« – der nach eigener Aussage »Material von fast allen Angestellten, Künstlern und auch Lieferanten, die mit der Firma in Berührung gekommen sind, in reichem Maße besitzt« – wurde nun unmißverständlich daraufhin hingewiesen, daß »die Firma in 1 ¼ Jahren ihres Bestehens noch keinen einzigen Meter Film gedreht hat«.<sup>20</sup> Misus neuerlicher Versuch eines »amerikanischen Bluffs« konnte bei dieser Gelegenheit als solcher entlarvt werden, da sich hohe Vertreter der Famous Players Lasky Co. zu diesem Zeitpunkt zu Verhandlungen mit der Ufa in Berlin aufhielten:<sup>21</sup>

Das von Herrn Direktor Misu selbst verbreitete Gerücht, er sei früher künstlerischer und technischer Direktor der Famous Players Lasky Co., New York, gewesen, entspricht nach Rücksprache mit den in Berlin weilenden Herren der letztgenannten Gesellschaft, Eugen Zukor und Nachmann [recte: Rachmann, M.W.], nicht den Tatsachen. Herrn Zukor ist Misu überhaupt nicht bekannt, während Herr Nachmann ihn lediglich als Einkäufer der Firma kennt. Von Inszenierungen, die er geleitet haben will, sei ihnen nichts bekannt.<sup>22</sup>

Für die Zeit nach dem Ende des Ersten Weltkriegs ist bislang kein Film Misus nachzuweisen. Bei seinen deutschen Filmen als Regisseur handelt es sich daher allesamt um Vorkriegsproduktionen, die zwischen Mai 1912 und August 1913 entstanden. Neben TITANIC – IN NACHT UND EIS sind dies noch drei weitere Filme, die als verschollen gelten müssen: DAS GESPENST VON CLYDE

(2 Akte, 1912) und MIRAKEL / DAS MARIENWUNDER (4 Akte, 1912) für die Continental sowie EXCENTRIC-CLUB (5 Akte, 1913) für die PAGU.

Soweit sich aus schriftlichen Quellen rekonstruieren läßt, war das Titanic-Projekt nicht das einzige, das Misu der Continental Ende April 1912 zur Realisierung vorschlug. Ein anderes aktuelles Ereignis lieferte ihm im selben Monat den Stoff für seinen ersten fertiggestellten deutschen Film. Der weit weniger aufwendig zu produzierende Zweiakter DAS GESPENST VON CLYDE basierte auf dem von der internationalen Boulevardpresse breit kolportierten Schicksal eines englischen Landhausbesitzers: »Dieses Drama ist nach einer wahren Begebenheit des zu Clyde in England kürzlich verstorbenen Artur Hamilton in kunstvollem Spiel naturgetreu wiedergegeben«, ließ die Continental in ganzseitigen Anzeigen in der Fachpresse verlauten.<sup>23</sup> Das von der Berichterstattung in den Printmedien erzeugte Interesse und Vorwissen des Publikums wurde bei dieser Gelegenheit deutlich als den Attraktionswert des Films steigernd herausgestellt: »Die Geschichte des Hamilton ist allgemein bekannt, da die Zeitschriften aller Länder diese eigenartige Begebenheit veröffentlichten.«<sup>24</sup>

#### *Doppeltes Spiel: 2 x MIRAKEL*

Beim dritten Projekt, das Misu der Continental Ende April 1912 unterbreitete, handelte es sich um die Verfilmung einer mittelalterlichen Legende, die – zusammen mit dem Titanic-Film – zunächst für Mai 1912 unter dem Titel »LE MIRACLE [Das Wunder]«<sup>25</sup> angekündigt wurde, gegenüber der Arbeit an den beiden anderen Filmen jedoch vorläufig ins Hintertreffen geraten zu sein scheint. Außenaufnahmen zu diesem Film fanden im Sommer 1912 im Kloster Chorin und Umgebung statt.<sup>26</sup> Kameramann des Films war Emil Schünemann, die Hauptrollen wurden von Lore Giesen und Anton Ernst Rückert gespielt.<sup>27</sup> In Anzeigen der Continental wurde der mit einer Länge von 1050 Metern und knapp einer Stunde Laufzeit außergewöhnlich lange Spielfilm im Vorfeld vollmundig als »raffiniert ausgestattete[s] und kinematographisch vollendet inszenierte[s] Drama«, »eine Glanzleistung der Kinematographie in Bezug auf Regie, Technik und Photographie« bezeichnet.<sup>28</sup>

Derartige Ankündigungen weckten die Aufmerksamkeit der Anwälte Max Reinhardts, dessen Bühneninszenierung von Karl Vollmöllers mittelalterlichem Mysterienspiel *Das Mirakel* nach seiner Uraufführung am 23. Dezember 1911 in der Londoner Olympia Hall zu einem Welterfolg geworden war. Im Sommer 1912 hatte der deutsche Filmproduzent Joseph Menchen Reinhardt und dem englischen Produzenten der Inszenierung, Charles Cochran, eine Verfilmung des Stückes angeboten. Kurze Zeit später wurde zu diesem Zweck unter dem Vorsitz und mit finanziellen Mitteln des amerikanischen Theateragenten und – unter anderem in Deutschland tätigen – Kinobetreibers

A.H. Woods die Produktionsfirma The Miracle Company gegründet. Während die Dreharbeiten zu Misus Film zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen gewesen sein müssen, wurden die Aufnahmen zur Filmfassung der Reinhardt-Inszenierung unter der Leitung Menchens vom 10. bis 20. September 1912 auf Burg Kreuzenstein bei Wien hergestellt.<sup>29</sup> Misus ähnlich gelagertes Projekt gleichen Titels führte unvermeidlich zu einer polemisch geführten Kontroverse zwischen beiden Parteien.

Ende August 1912 reagierte Menchens Anwalt in einer »Warnung!« auf die Ankündigungen der Continental. Er stellte fest, daß die Weltaufführungsrechte für die Verfilmung des »Ausstattungsstückes ›The Miracle‹ (Das Wunder)« bei seinem Mandanten lägen und warnte – explizit auf die Werbekampagne der Continental Bezug nehmend – »alle Interessenten, diese widerrechtlich hergestellten Kinematographenbilder zu kaufen und vorzuführen«, da dadurch sowohl die Auswertungsrechte Menchens als auch die Urheberrechte Reinhardts und Vollmöllers sowie für die Originalmusik des Komponisten Engelbert Humperdinck und des Musikverlags Ed. Bote & G. Bock verletzt würden.<sup>30</sup> Gleichzeitig veröffentlichte die Continental ihren Standpunkt in dieser Sache: Eine Anlehnung an die Inszenierung Reinhardts habe »weder direkt noch indirekt stattgefunden«, ein patentamtlich geschütztes Recht auf den Titel »Miracle« sei nicht nachgewiesen.<sup>31</sup> Die Bekanntmachung der Continental riet Menchen außerdem »bei weiter versuchten Ausforschungen unseres Personals doch sehr vorsichtig zu sein«, nachdem dieser »[...] sogar versucht [hatte], von unserem Oberregisseur eine eidesstattliche Versicherung dahin zu erhalten, daß er einige Szenen der Reinhardt'schen Darstellung entlehnt habe.«<sup>32</sup> Eine Woche später ließ die Continental verlauten, sie habe ihrerseits den Titel MIRAKEL, unter dem ihr Film Ende Oktober 1912 erscheinen werde, patentrechtlich schützen lassen. Dieser Fall sei hiermit für sie erledigt, nicht aber, »[...] daß der Gegner nach Aussage unseres früheren Regisseurs, Herrn Misu, versucht hat, diesen zu bewegen, bei uns das Negativ zu entwenden.«<sup>33</sup> Aufgrund dieser Angabe läßt sich das Ausscheiden Misus bei der Continental recht genau auf die erste Septemberwoche 1912 datieren.

Die möglichen Hintergründe und näheren Umstände für die Trennung Misus von der Continental lassen sich, unter allem gebotenen Vorbehalt, einer weiteren Bekanntmachung der Produktionsfirma vom 12. September 1912 entnehmen. Dort wird Misu, ohne namentlich genannt zu werden, zunächst als »der amerikanische Vertreter unserer Firma« bezeichnet, der »vor längerer Zeit« nach Deutschland gekommen sei und der Continental die Mitteilung gemacht habe, daß »[...] ein Film im Genre der bekannten sieben deutschen Legenden, in welchen der Wunderglaube des Altertums gepriesen wird, in Amerika durchschlagende Erfolge erzielen würde. Seit jener Zeit beschäftigen wir uns mit der Idee, einen Film ›Das Wunder‹ resp. ›Miracle‹ oder ›Mirakel‹ herzustellen.«<sup>34</sup> In der Folgezeit habe nun Menchen angeblich ver-

# Aufklärung!

Eine Gruppe Interessenten, welche der Kinematographie bisher sehr entfernt gegenüberstand, glaubt allein berechtigt zu sein eine kinematographische Darstellung mit dem Titel

## „Miracle“

zu belegen. Man hat bei uns sogar auf sehr schlüpfrigen Wegen versucht unser unbequemes Konkurrenz-Produkt, welches nach dem Ausspruch kompetenter Fachleute eine

### Glanzeistung der Kinematographie

in bezug auf

### Regie, Technik und Photographie

bedeutet, aus dem Wege zu schaffen.

Auf die Behauptung dieser Gruppe: ein patentamtliches Recht auf die Benennung „Miracle“ zu besitzen, blieb man uns den Nachweis schuldig. Trotz unserer umfangreichen Recherchen war von den angeblichen Rechten dieser Gruppe nichts zu entdecken. In unserer Eigenschaft als fachmännisch geleitetes, mit den besten Hilfsmitteln der modernen Technik ausgestattetes **Fabrikations-Unternehmen** erklären wir auch, daß weder direkt noch indirekt irgend eine Anlehnung an die Inszenierung des Herrn Professor Reinhardt stattgefunden hat.

Das glänzend gelungene, raffiniert ausgestattete und kinematographisch vollendet inszenierte Drama

## „Miracle“

der **Continental-Kunstfilm G. m. b. H., Berlin**

wird selbst den Beweis geben, wer den Theaterbesitzern das Beste liefert:

### Unsere Gegner oder wir?

Unsere Gegner wollen ganz besonders beachten bei weiter versuchten Ausforschungen unseres Personals doch sehr vorsichtig zu sein, denn wir können beweisen, daß man gegen uns mit Mitteln kämpft, die dem Gegner selbst unangenehm werden könnten; man hat sogar versucht, von unserem Oberregisseur eine eidesstattliche Versicherung dahin zu erhalten, daß er einige Szenen der Reinhardt'schen Darstellung entlehnt habe. (Ein Umstand, der einer Verleitung zur Untreue gleich kommt) Wir werden uns in unseren Dispositionen so lange nicht beirren lassen, bis uns die Gegner den Beweis der Wahrheit für ihre angebliche Behauptung, ältere Rechte an dem Titel „Miracle“ zu besitzen, erbracht haben. Auf die gegen uns gerichtete Warnung erwidern wir, daß wir unsere Kunden vor jeden Schaden schützen und jeden Verlust auf uns nehmen.

**Continental-Kunstfilm-Gesellschaft m. b. H., Berlin**

Friedrich-Strasse 235.



sucht, den Hauptdarstellern »[...] näheres zu entlocken unter dem Hinweis, daß man evtl. in derselben Rolle bei unserem Gegner tätig sein könnte« und Misu – »indem man unserem Angestellten finanzielle Vorteile vorspiegelte« – die bereits erwähnte eidesstattliche Erklärung abzunehmen und zur Aushändigung des Filmnegativs zu bewegen.<sup>35</sup>

Diesen Angeboten scheint Misu noch widerstanden zu haben. Laut Continental soll er jedoch schließlich Anfang September 1912 von Menchen engagiert worden sein, um an den Dreharbeiten zum Reinhardt-Film mitzuwirken. Unter Verweis auf die »marktschreierische Reklame« Menchens, in der er »[...] nach amerikanischer Manier damit [prahlte], wieviel Geld bereits für den Zukunftsfilm geopfert sei und daß man die tüchtigsten Regisseure herangezogen habe«, heißt es: »Ja, wie wir hören, hat man sogar unseren früheren Regisseur fortengagiert! (Gott sei Dank!). Wir nehmen an, daß die übrigen ausländischen Regisseure doch nicht ganz das Vertrauen des Herrn Menchen genießen. Wozu gebrauchte man sonst unseren Regisseur Misu??«<sup>36</sup> Sollte dem so gewesen sein – und die Information aus dem biographischen Artikel von Anfang 1914, Misu habe kurzzeitig auch in Wien gedreht, könnte hier als ein weiteres Indiz gelten –,<sup>37</sup> so wäre Misu im Sommer 1912 an beiden miteinander konkurrierenden »Mirakel«-Filmen beteiligt gewesen.

Die Continental-Produktion wurde am 19. Oktober 1912 in Berlin unter dem Titel MIRAKEL zur Zensur eingereicht und vollständig verboten.<sup>38</sup> Das Verbot des Films veranlaßte die Continental zu einer Klage gegen die Zensurabteilung des Kgl. Polizei-Präsidiums, die jedoch zu keiner Revision des Ausführungsverbots führte.<sup>39</sup> Die Entscheidung der Berliner Filmzensur, die von der Münchner Zensur im November 1912 bestätigt wurde,<sup>40</sup> bedeutete aufgrund der beträchtlichen Investitionen in diesen Film einen erheblichen finanziellen Verlust. Auch bei der Kritik stieß das Verbot zum Teil auf Unverständnis.

Der Film MIRAKEL der Kontinental-Kunstfilm Ges., ein mit außerordentlichen Kosten inszenierter Riesenfilm, soll der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemacht werden, weil das religiöse Empfinden verletzt werden könnte. Das Verbot ist um so unverständlicher, da diese bekannte mittelalterliche Legende in den vielgestaltigsten Variationen dem Publikum zugänglich gemacht wurde und das religiöse Bedenken in keiner Weise rechtfertigte.<sup>41</sup>

Mit dem Verbot des Films fand die Kontroverse um die Plagiatsvorwürfe zumindest in Deutschland ihr Ende. Sie wurde um so heftiger in den USA fortgesetzt, wo der Kinostart von Misus Film ab Ende Oktober 1912 vom Verleiher für den englischsprachigen Markt, der New York Film Company, in einer breit angelegten Anzeigenkampagne angekündigt wurde. Am 18. Oktober 1912 war der Film in einer internen Vorführung im New Yorker Fourteenth Street Theatre der Presse vorgestellt worden. Obwohl er stumm, also ohne Musikbegleitung zur Aufführung kam, fand er teils enthusiastische Aufnah-

me. Der Kritiker des *New York Dramatic Mirror* hielt Misus MIRAKEL für die »vielleicht [...] aufregendste Produktion bisher« und lobte die »außerordentlich beeindruckende« Ausstattung, die »untadelige« Photographie und die »bemerkenswert mitfühlende« Darstellung der Schauspieler.<sup>42</sup> In der ausführlichsten Besprechung des Films hob W. Stephen Bush in der *Motion Picture World* besonders Misus Regieleistung hervor:

Die Arbeit einer Meisterhand, die auf dieser Seite des Ozeans bisher noch unbekannt war, ist deutlich spürbar auf jedem Meter der vier Rollen des Films. Der begabte Künstler zeigt sein Talent auf vielfältige, oft für eine Analyse zu subtile Weise, die ihre Wirkung auf das Publikum jedoch niemals verfehlt.<sup>43</sup>

Im Dezember 1912 mußte die New York Film Company den englischen Verleihtitel nach einem entsprechenden Gerichtsentscheid zugunsten der Miracle Film Co. von THE MIRACLE in SISTER BEATRICE<sup>44</sup> ändern, unter dem der Film nach erneutem Werbevorlauf erst im Frühjahr 1913 in die englischen und amerikanischen Kinos kam. Zu spät, um gegen den Reinhardt-Film, der am 21. Dezember 1912 in London und am 17. Januar 1913 in New York gestartet worden war, noch konkurrieren zu können.<sup>45</sup>

In Deutschland wurde eine auf drei Akte gekürzte Fassung des Films erst Ende Juni 1913 von den Zensurbehörden zur Vorführung freigegeben und erschien nun, ohne daß in der Öffentlichkeit sonderlich Notiz davon genommen wurde, unter dem Titel DAS MARIENWUNDER – EINE ALTE LEGENDE.<sup>46</sup> Äußerer Anlaß für die erneute Einreichung des Films bei den Zensurbehörden war vermutlich die Deutschland-Tournee der Reinhardt-Pantomime, die am 30. April 1913 im Berliner Zirkus Busch angelaufen war. Der Reinhardt-Film allerdings sollte erst im Mai 1914 in deutschen Kinos gezeigt werden.<sup>47</sup> Im Sommer 1913 wurde Misu von Paul Davidson für die Saison 1913/14 bei der PAGU im Bereich »Regie und Inszenierung« unter Vertrag genommen. Als »künstlerischen Leiter« verpflichtete Davidson gleichzeitig einen weiteren klangvollen Namen – Max Reinhardt.<sup>48</sup>

### *Neue Filmgeschichte und alte Legenden*

Welche Schlüsse lassen sich aus dieser schwer durchschaubaren Gemengelage von Legenden und Anekdoten, Bekanntmachungen und Dementis, Konfrontationen und Koinzidenzen ziehen? Im Lichte welcher Fragestellungen lassen sich die Kontroversen um die Figur Mime Misus in ein Erklärungsmuster fügen, das über diesen Einzelfall hinaus eine wie auch immer geartete repräsentative Gültigkeit beanspruchen könnte? Ein Ausgangsimpuls neuerer Filmgeschichtsschreibung besteht darin, die oftmals anekdotenhafte, personengebundene Überlieferung zur Frühzeit des Kinos durch eine systemati-

sche Erforschung übergreifend wirksamer ökonomischer, gesellschaftlicher und kultureller Faktoren zu ersetzen oder zumindest zu dezentrieren. Andererseits, und dies ist ein anderer Grundzug revisionistischer Filmgeschichtsforschung, zwingt die lückenhafte und widersprüchliche Quellenlage nicht selten zu einer Konzentration auf Teilaspekte und Partikularphänomene, deren Kontextualisierung in einen größeren Sinnzusammenhang von vornherein nicht angestrebt wird, weil sie nicht mehr oder noch nicht zu leisten ist.

Dieser Konflikt bei der Bewertung des überlieferten Materials tritt insbesondere hervor, wenn man die Karriere eines einzelnen Filmemachers – Mime Misu – und den Verlauf eines mikrohistorischen Ereignisses – der ›Mirakel‹-Kontroverse – auf ihre Aussagekraft in bezug auf industrielle Strukturen, kulturelle Vermittlungsprozesse und gesellschaftliche Vorstellungen hin befragt, die für die Filmbeziehungen zwischen Europa und den USA vor dem Ersten Weltkrieg kennzeichnend gewesen sein könnten. Einerseits scheint ›der Fall Misu‹ äußerst konkret darüber Auskunft zu geben, wie stark ausgeprägt die europäische Vorstellung von der Führungsrolle der amerikanischen Filmindustrie bereits war, noch bevor Hollywood sich als Fixpunkt für negative wie positive Identifikationen vollständig etabliert hatte.<sup>49</sup> Man ist geneigt, Misus ›amerikanischen Bluff‹ als historischen Präzedenzfall jenes Spiels mit der ›Macht des Falschen‹ (Gilles Deleuze<sup>50</sup>) zu sehen, das die Phantasie europäischer Filmemacher spätestens seit den zwanziger Jahren immer wieder angeregt und seither die Logik der imaginären Beziehung zu Hollywood entscheidend mitbestimmt hat – von Lang und Lubitsch über die Regisseure der *Nouvelle Vague*, Fassbinder und Wenders bis hin zu Roland Emmerich.

Selbst wenn man dieser Versuchung einer symptomatischen Lektüre und retrospektiven Einordnung in eine filmgeschichtliche *longue durée* widersteht, kann man sich angesichts der Textsorten und rhetorischen Muster, von denen die Figur Misus umstellt ist, des Eindrucks einer historischen Situation kaum erwehren, die in ihrer unheimlichen Modernität so gar nicht unseren Vorstellungen von der rückwärtsgewandten industriellen und kulturellen Ausrichtung des frühen deutschen Kinos entsprechen will. Weder lassen sich die Marktstrategien der Continental-Kunstfilm und deren enge Vernetzung mit internationalen Distributeuren oder die Meldungen über den Achtungserfolg Misus bei der amerikanischen Kritik mit der Idee einer auf den einheimischen Absatz konzentrierten, weil international nicht konkurrenzfähigen deutschen Spielfilmproduktion<sup>51</sup> der unmittelbaren Vorkriegszeit in Einklang bringen; noch passen die harten Bandagen, mit denen hier eine junge deutsche Produktionsfirma international um Stoff- und Titelrechte, Personal und Absatzmärkte stritt, in dieses Bild eines von nationalen Kulturkämpfen gezeichneten Filmwesens.

Der Paradigmenwechsel der jüngsten Filmgeschichtsschreibung entläßt die Forschung zum frühen Kino nicht aus der Verantwortung, auch weiterhin mit den sogenannten ›weichen Fakten‹ subjektiv gebrochener, in biographi-

schen Anekdoten, Erzählungen und Erinnerungen überlieferter Quellen umzugehen. Sie sollten vielmehr als Herausforderung verstanden werden, die Widersprüchlichkeit und das irritierende Potential, das sie gegenüber dominanten Tendenzen einer Epoche besitzen, aufzugreifen und den partiellen Erkenntnissen und beschränkten Hypothesen, die sich aus ihnen ableiten lassen, an anderen Untersuchungsgegenständen nachzugehen. Dabei mag sich herausstellen, daß Misu tatsächlich eine singuläre Erscheinung unter den Filmemachern des frühen deutschen Kinos darstellt, die nicht einmal mit anderen international tätigen Regisseuren wie Joseph Delmont oder Charles Decroix vergleichbar ist (über die wir allerdings ihrerseits immer noch zu wenig wissen). Das schließt jedoch nicht aus, daß eine solche Figur vor dem Hintergrund noch ausstehender Forschungen zur kulturellen Orientierung, Produktions- und Exportpolitik deutscher Filmfirmen vor dem Ersten Weltkrieg durchaus einmal wieder ›Sinn machen‹ könnte.

Gerade in dieser Hinsicht scheint das hier aufbereitete Quellenmaterial mit Blick auf den anderen ›klangvollen Namen‹ einer vorsichtigen Revision zugänglich. Der ästhetische Einfluß Max Reinhardts auf den sogenannten ›klassischen deutschen Stummfilm‹ gehört zu den Gründungsmythen einer national spezifischen Stilentwicklung des deutschen Kinos in den frühen zwanziger Jahren. »Die impressionistischen Regie-Tendenzen von Max Reinhardt«, heißt es bei Lotte Eisner mit Blick auf dessen Licht- und Massenregie, »und der bereits vor dem Ersten Weltkrieg durchbrechende Expressionismus scheinen mir die beiden Einwirkungen zu sein, die seinerzeit der deutschen Filmkunst zu einer nie wieder erreichten Blüte verholfen haben.«<sup>52</sup> Die Kontroverse um den ›Mirakel‹-Stoff rückt in den Blick, daß Reinhardts künstlerischem Einfluß auf den deutschen Film eine institutionelle Schlüsselposition zugrunde lag, die er in den zehner Jahren durch seine amerikanischen Theatererfolge und -verfilmungen (SUMURUN, 1910; MIRAKEL) im internationalen Kulturbetrieb einnahm. Das ursprüngliche Interesse der deutschen Filmindustrie an einer Zusammenarbeit mit Reinhardt, die schließlich zu zwei weiteren Theaterverfilmungen (INSEL DER SELIGEN, 1913; EINE VENEZIANISCHE NACHT, 1914) führte, scheint vor diesem Hintergrund keineswegs allein einer vermeintlich charakteristischen Ausrichtung auf die nationale Theaterkultur im Zuge der Autorenfilmbewegung geschuldet. Vielmehr dürfte sich das Interesse Davidsons, der die Entwicklungen auf dem amerikanischen Markt genau verfolgte und seine Firmen- und Produktionspolitik am Vorbild der amerikanischen Filmindustrie orientierte, nicht minder aus den Erfolgsaussichten gespeist haben, die mit dem Namen Reinhardts verbundene Produktionen auf dem internationalen, insbesondere dem US-amerikanischen Markt versprachen.<sup>53</sup> Dort stand der Name Max Reinhardt für Spitzenerzeugnisse europäischer Kultur, deren Import zu jener Zeit auch eine wichtige Strategie der amerikanischen Filmindustrie bei ihren Bemühungen um ein höheres Maß an künstlerischem Prestige und gesellschaftlicher Respektabilität darstellte.<sup>54</sup> So

gesehen bestünde die Kontinuität zwischen dem deutschen Kino der zehner und zwanziger Jahre, welche die frühen Filme und der spätere Einfluß Max Reinhardts nahezulegen scheinen, nicht so sehr in der nationalen Fortführung der Autorenfilmbewegung im Weimarer Autorenkino mit anderen Mitteln. Vielmehr wäre die Rolle Reinhardts für beide Phasen darin zu sehen, daß sie mit dem kulturellen Kapital ihrer Produktionen vor allem auf den internationalen und nicht zuletzt US-amerikanischen Exportmarkt zielten.

Eine solche Produktionspolitik würde sich zumindest auch mit Misus Verständnis vom ›Kulturwert des Kinos‹ decken, das er im Vorfeld der Dreharbeiten zu seinem ersten (und einzigen) PAGU-Film *EXCENTRIC-CLUB* der Fachpresse anvertraute. Der Kunstanspruch des Films gründete sich demnach für Misu nur sekundär auf die Annäherung an Theater und Literatur. Im Vordergrund stehe narrative Kausalität und ein hohes Maß an wirklichkeitsgetreuer Abbildungskraft: »Unsere Requisitenkammer ist die prächtige Welt selbst, unsere naturgetreueste Beleuchtung die Sonne und keine Zwischenpause bei dem Fortlauf der Handlung zerreißt die Stimmung.«<sup>5</sup> Entscheidend für die künstlerische sei die kulturelle Bedeutung des Kinos, die sich wiederum an den Bedürfnissen des Publikums zu orientieren habe und sich daher vor allem in seinem einzigartigen Potential als Grenzen überschreitendes Massenmedium zeige:

[D]er Hunger nach Kunst lebt in jedem Menschen, und zwar ohne Ausnahme. Meist unbewußt. Sechzig Millionen Menschen international sitzen täglich laut Statistik im Kinotheater. Noch nicht der fünfte Teil im Schauspieltheater. Würden Millionen von Menschen täglich zu den Stätten einer Unkunst drängen?<sup>6</sup>

### Anmerkungen

1 Stephen Greenblatt, *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Wagenbach, Berlin 1998, S. 11.

2 Michael Hanisch, *Auf den Spuren der Filmgeschichte. Berliner Schauplätze*, Henschel Verlag, Berlin 1991, S. 140.

3 Zu den Umständen der Wiederentdeckung vgl. Michael Wedel, »Jüngst wiederaufgetaucht – damals untergegangen. Anmerkungen zur Wiederentdeckung des Titanic-Films IN NACHT UND EIS (D 1912)«, *Filmblatt*, Nr. 6, Winter 1997 [198], S. 41–45; zur Restaurierung des Films vgl. Artem Demenok, »Restauriert: IN

NACHT UND EIS (D 1912, R: Mime Misu)«, *Filmblatt*, Nr. 9, Winter 1998/99, S. 25f.

4 Gerhard Lamprecht, Interview mit Emil Schönemann vom 6. 1. 1956. Ein Mittschnitt des Interviews befindet sich im Schriftgutarchiv des Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek.

5 Die Continental-Kunstfilm GmbH war im Februar 1912 aus der im Jahr zuvor von Max Rittberger und Walter Schmidhässler gegründeten Schmidhässler-Film GmbH hervorgegangen. Der Gesellschaftsvertrag wurde am 5. 2. 1912 unterzeichnet, das Stammkapital betrug 150.000 Reichsmark. Die ersten Produktionen der

neuen Firma wurden ursprünglich für den 10. 4. 1912 angekündigt; Erscheinungsdatum des ersten Continental-Kunstfilms DIE FALLE (R: Max Mack) war schließlich der 11. 5. 1912. Schmidhässler war zu diesem Zeitpunkt bereits aus der Firma ausgeschieden. Vgl. die Anzeigen der Continental in *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 12, 23. 3. 1912 und *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 13, 30. 3. 1912.

6 Zur Legendenbildung in der Biographie allgemein vgl. Ernst Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980. Kris und Kurz zufolge ordnen sich die Motive einer biographischen Legende im Bereich der künstlerischen Praxis traditionell um zwei zentrale Gedanken: »Um den Versuch, die Entstehung des Kunstwerkes durch lebensnahen Vergleich zu erfassen, und um den, zwischen Kunstwerk und Künstler eine unmittelbare Verbindung herzustellen.« (S. 147) Beide scheinen, *mutatis mutandis*, auch für die Konstitution der biographischen Legendenbildung um Misu bestimmend gewesen zu sein.

7 »Regie: Oberregisseur Misu«, erstmals in *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 19, 11. 5. 1912. Misus Anstellung soll nach Aussagen Schünemanns unmittelbar zur Trennung vom Regisseur und Teilhaber Walter Schmidhässler geführt haben, der »dann nicht mehr gebraucht [wurde]«. Vgl. Lamprecht (Anm. 4).

8 *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 1, 3. 1. 1914, S. 38f.

9 *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 23, 7. 6. 1913.

10 In den einschlägigen Filmographien der Firma Pathé Frères, ausgewertet in Jacques Kermabon (Hg.), *Pathé. Premier empire du cinéma*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1994, S. 440-455, findet sich für die in Frage kommenden Jahre kein Hinweis auf Misu.

11 Vgl. »Der Film-Regisseur als schöpferischer Künstler« (Anm. 8), S. 38.

12 Vgl. *Moving Pictures 1912-1939*, Library of Congress, Washington, D.C. o. J., Nr. 2118.

13 »Der Film-Regisseur als schöpferischer Künstler« (Anm. 8), S. 38.

14 Ebenda.

15 *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 33, 14. 8. 1915, S. 77. In früheren Ausgaben dieser Rubrik (z. B. in *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 24, 12. 6. 1915, S. 60) ist Misu noch nicht verzeichnet. Daß es sich dabei also um einen »veraltete[n] Eintrag« handeln könnte, »der erst 1915 zum Abdruck gelangte«, wie Kirsten Lehmann und Lydia Wiehring von Wendrin in ihrer Recherche für möglich halten, ist eher unwahrscheinlich. Vgl. Kirsten Lehmann, Lydia Wiehring von Wendrin, »Mime Misu – Der Regisseur des Titanic-Films IN NACHT UND EIS (D 1912)«, *Filmblatt*, Nr. 6, Winter 1997/[98], S. 47.

16 Vgl. »Misograph Film Co. New York/Berlin«, *Film-Kurier*, Nr. 57, 8. 3. 1921.

17 *Reichs-Kino-Adressbuch 1920/21*, Verlag der Lichtbild-Bühne, Berlin 1921; zit. n. Lehmann / Wiehring von Wendrin (Anm. 15), S. 48.

18 »Eine Frankfurter Firmengründung«, *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 7, 12. 2. 1921, S. 60.

19 *Film-Kurier*, Nr. 52, 2. 3. 1921.

20 »Misograph Film Co. New York / Berlin« (Anm. 16).

21 Neben den erwähnten Eugen Zukor und Samuel Rachmann auch noch Ben Blumenthal. Vgl. »Ufa-Famous Players. Ben Blumenthal und S. Rachmann in Berlin«, *Film-Kurier*, Nr. 39, 15. 2. 1921; »Ufa und Famous Players«, *Film-Kurier*, Nr. 53, 3. 3. 1921.

22 »Misograph Film Co. New York / Berlin« (Anm. 16).

23 Anzeige der Continental-Film, *Erste Internationale Film-Zeitung*, 6. Jg., Nr. 23, 8. 6. 1912, S. 30. (Hervorh. im Orig.).

24 Ebenda. Vgl. auch *Der Kinematograph*, Nr. 281, 15. 5. 1912, »Ein wahres Erlebnis des im April zu Clyde (England) verstorbenen Arthur Hamilton.«

25 Anzeige der Continental, *Erste Internationale Film-Zeitung*, 6. Jg., Nr. 17, 27. 4. 1912, S. 31.

26 Vgl. Gerhard Lamprecht, *Deutsche*

Stummfilme 1903-1912, Deutsche Kinemathek, Berlin 1969, S. 187.

27 Vgl. ebenda.

28 *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 35, 31. 8. 1912, S. 56.

29 »Warnung vor Mystifikationen!« [Bekanntmachung der Miracle Film Co.m.b.H.], *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 36, 7. 9. 1912, S. 40. Zur Produktionsgeschichte des Reinhardt-Films vgl. Bradford Smith, »A Religious Spectacle in Theatre and Film. Max Reinhardt's *The Miracle* (1911-1912)«, in: Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (Hg.), *Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion / An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy / Payot, Lausanne 1992, S. 311-318. Smith nimmt allerdings noch an, bei dem gleichnamigen Continental-Film könnte es sich um eine Raubkopie des Reinhardt-Films handeln und ist so nicht in der Lage, die widersprüchlichen amerikanischen Lizenzierungs- und Verleihdaten zu erklären.

30 Dr. Liebenow, Rechtsanwalt, »Warnung!«, *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 35, 31. 8. 1912, S. 57.

31 »Aufklärung!«, ebenda, S. 56.

32 Ebenda.

33 Voranzeige MIRAKEL, *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 36, 7. 9. 1912, S. 22f.

34 »In Sachen Mirakel. Theaterbesitzer an die Front!« [Bekanntmachung der Continental vom 12. 9. 1912], *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 37, 14. 9. 1912, S. 10. Eine ausführliche Inhaltsangabe des Films findet sich in *Der Kinematograph*, Nr. 347, 20. 8. 1913.

35 *Die Lichtbild-Bühne*, ebenda, S. 10.

36 Ebenda, S. 11.

37 »Der Film-Regisseur als schöpferischer Künstler« (Anm. 8), S. 40.

38 Vgl. Lehmann / Wiehring von Wendrin (Anm. 15), S. 46.

39 Anzeige der Continental, *Erste Internationale Filmzeitung*, 6. Jg., Nr. 47, 23. 11. 1912; *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 47, 23. 11. 1912, S. 63.

40 Vgl. Herbert Birett, *Verzeichnis in*

*Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1912-1920*, K. G. Saur, München, New York, London, Paris 1980, S. 485.

41 »Die Pressevorstellung verbotener Films«, *Erste Internationale Film-Zeitung*, 6. Jg., Nr. 48, 30. 11. 1912, S. 32.

42 Zit. n. Smith (Anm. 29), S. 314.

43 Ebenda.

44 Diese Titeländerung ist insofern aufschlußreich, als sie darauf hindeutet, daß Misus Version auf Maurice Maeterlincks Behandlung des Stoffes in dem gleichnamigen Drama *Schwester Beatrix* basierte.

45 Vgl. Smith (Anm. 29), S. 315. Schünemann bezeichnete Misus Film als »völligen Reinfall« und behauptete, er sei erst verboten worden, »als er längst abgesetzt worden war«. Vgl. Lamprecht (Anm. 4).

46 Vgl. *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 23, 7. 6. 1913, S. 224.

47 Vgl. Smith (Anm. 29), S. 315.

48 Vgl. Werbebroschüre der PAGU (September/Oktober 1913), Schriftgutarchiv Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek.

49 Ein weiteres Indiz hierfür ist die regelmäßige Berichterstattung über die amerikanische Filmindustrie, die zwischen 1909 und 1912 in der Branchenzeitschrift *Der Kinematograph* unter dem Fortsetzungstitel »Amerikana« erschien.

50 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 168ff. Teils in Anlehnung an Deleuze hat Thomas Elsaesser das »historisch Imaginäre« der Wechselbeziehung zwischen deutschem und amerikanischen Kino als eine »Geschichte des Falschen« beschrieben. Vgl. Thomas Elsaesser, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Vorwerk 8, Berlin 1999, S. 271ff. und 321ff. Vgl. auch ders., »American Graffiti und Neuer Deutscher Film – Filmemacher zwischen Avantgarde und Postmoderne«, in: Andreas Huyssen, Klaus Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 302ff.

51 Für den Bereich der frühen deutschen

Tonbild-Produktion hat sich hier bereits ein anderes Bild durchgesetzt. Vgl. Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1994, S. 76ff.

52 Lotte H. Eisner, *Die dämonische Leinwand*, Kommunales Kino, Frankfurt am Main 1975, S. 12.

53 Ab 1909 reiste Davidson regelmäßig in die USA, um sich über die neuesten Entwicklungen vor Ort zu informieren. Im April 1914 eröffnete die PAGU in New York eine amerikanische Filiale. Vgl. Arthur Mellini, »Von Amerika zurück! Ein

Interview mit den Direktoren der »Union Paul Davidson und Jules Greenbaum«, *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 22, 2. 5. 1914, S. 29 u. 32; vgl. auch »Die »Pagu«-Projektions Aktien-Gesellschaft »Union«, *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 5, 1. 2. 1913, S. 22f.

54 Vgl. William Uricchio, Roberta Pearson, *Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Quality Films*, Princeton University Press, Princeton N.J. 1993.

55 [Mime] Misu, »Kunst und nochmal Kunst«, *Die Lichtbild-Bühne*, Nr. 23, Sonderbeilage der Luxusausgabe »Der Kino Regisseur«, 7. 6. 1913, S. 122.

56 Ebenda.



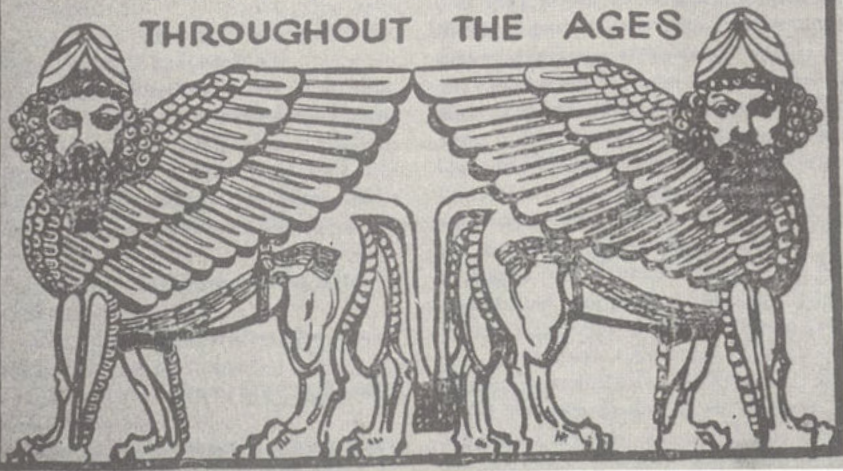


"INTOLERANCE"



THE STORY

LOVE'S STRUGGLE  
THROUGHOUT THE AGES



## »Ein neues, gewaltiges Instrument für die Menschheit«

Die Entdeckung von Griffith' filmischer Revolution im Geist der Propaganda

Die Filme von David Wark Griffith waren bis zum Kriegsbeginn 1914 in Deutschland durchaus nicht unbekannt geblieben. So finden sich in Herbert Biretts Verzeichnis über das *Filmangebot in Deutschland 1895-1911* zu diesem Regisseur 109 Einträge.<sup>1</sup> Wie seinerzeit üblich, erwähnen die Filminserate in der Fachpresse den Namen des Regisseurs jedoch nicht. Auch in den folgenden Jahren kamen Filme von Griffith auf den deutschen Markt, bis zuerst die englische Blockade und später der Kriegseintritt der USA den Import von amerikanischen Produktionen erschwerte bzw. unmöglich machte. Seine beiden großen abendfüllenden, die Filmkunst in vieler Hinsicht revolutionierenden Spielfilme, die während der Kriegsjahre entstanden, blieben erst einmal unbekannt. *BIRTH OF A NATION* wie auch *INTOLERANCE* haben das damalige Kinopublikum in Deutschland nicht erreicht – letzterer schon deswegen nicht, weil der im September 1916 uraufgeführte Film seit dem Kriegseintritt der USA am 2. August 1917 als Produkt eines Feindstaates angesehen wurde.

*INTOLERANCE* wurde im Deutschen Reich erst 1924 zur Aufführung gebracht und galt dem Kritiker Willy Haas dann als »eines der ersten großen Werke des großen D. W. Griffith«. <sup>2</sup> Unvermeidlich war wohl, daß der Film bei seiner um sieben Jahre verspäteten Aufführung in Deutschland auch eine gewisse Patina zu haben schien. Ähnliches war z. B. auch Giovanni Pastrones *CABIRIA* zugestoßen, der ebenfalls erst nach Kriegsende den Weg auf deutsche Kinoleinwände fand und im Vergleich zur aktuellen Produktion ein wenig altmodisch wirkte. Im Rückblick von 1924 war für Haas vor allem bemerkenswert, daß »schon in diesem Film manches Große« sei. »In der Massenbewegung findet sich oft schon die ganze Meisterhand. Nicht so sehr in der eigentlichen Regie, ganz und gar nicht im Schnitt«. Gemessen an den Nachkriegsfilmen von Griffith, vor allem an *ORPHANS OF THE STORM*, erschien ihm *INTOLERANCE* sozusagen naiver, unfertiger, weniger dramaturgisch entwickelt. Und so urteilte er:

Vom Standpunkt eines breiten, naiven Publikums gesehen, kann man diesem Film aber ein großes Aufsehen prophezeien. Der Aufwand an Riesenbauten ist unbeschreiblich; er tobt sich hier noch richtig aus, von keines Gedankens Blässe ange-

kränkt. Und die Hunderte von Tänzerinnen mit nischt an ... Noch und noch und noch und noch!!! Man fürchtet zu erblinden vor solchen Dimensionsattacken (Augen-revuematismus).

Einer der Gründe dafür, daß die Kritik 1924 eher die Schauwerte als die erzählerische Form heraushob, lag nun sicherlich am Fortschritt des Erzählens, der mit den ersten beiden großen Griffith-Filmen beschleunigt, wenn nicht in Gang gesetzt wurde. Die Innovation für die filmische Narration und die mit ihr erreichte Monumentalität der Filmerzählung selbst, für die Griffith' *BIRTH OF A NATION* und *INTOLERANCE* noch mehr als *CABIRIA* stehen, vollzog sich in eben den Jahren, in denen die Rezeption der internationalen Produktion in Deutschland durch den Ersten Weltkrieg eingeschränkt war. Manche Eigenarten deutscher »Monumentalfilme« erklären sich auch damit, daß andernorts gefundene und formulierte Erzählstrategien den deutschen Regisseuren schlicht nicht bekannt geworden, daher von ihnen auch nicht zu verarbeiten waren.<sup>3</sup>

Das im folgenden abgedruckte Dokument, ein Aufsatz des während des Ersten Weltkrieges als Attaché an der deutschen Gesandtschaft in Kristiania (heute: Oslo) arbeitenden Verfassers Dr. Duisberg, stellt daher eine einzigartige Rezeption vor, nämlich die Wahrnehmung einer »Revolution in der Filmkunst« aus deutscher, zeitlich gewissermaßen nicht distanzierter Perspektive. Duisbergs Text, der laut Begleitschreiben für eine Veröffentlichung im Reich gedacht war, scheint unpubliziert geblieben zu sein. In den *Süddeutschen Monatsheften*, die als mögliches Publikationsorgan genannt werden, ist ein Abdruck jedenfalls nicht nachweisbar.

Norwegen war während der Kriegsjahre, ebenso wie die anderen neutralen skandinavischen Länder, aber auch z. B. die Schweiz und die Niederlande, ein umkämpfter Schauplatz der Propaganda. Sowohl die Entente wie die Mittelmächte suchten die öffentliche Meinung in diesen Staaten durch mannigfache Mittel zu ihren Gunsten zu beeinflussen. Aus der Einschätzung der deutschen Gesandtschaften wurde dabei deutlich, daß sie von der Unterlegenheit der eigenen Propaganda-Anstrengungen vor allem gegenüber den französischen und englischen ausgingen. Dies galt nicht zuletzt für die Filmpropaganda, an deren als eher mäßig eingeschätzter Wirkung sich auch nach der Gründung des Bild- und Filmamtes (BuFa) im Januar 1917 nichts Grundlegendes änderte. Vor allem im direkten Vergleich z. B. mit dem »dokumentarischen« englischen Film *THE BATTLE OF THE SOMME* oder mit fiktionalen Werken wie *LES MÈRES FRANÇAISES* schien den deutschen Beobachtern im Ausland der qualitative Abstand deutlich genug. Auch amerikanische Filme, die sich nicht im gleichen Sinne als »Feindpropaganda« einstufen ließen, sahen sie oft genug als feindlich an, so auch Thomas Harper Inces Produktion *CIVILIZATION*, die im Juli 1916 in den USA ihre Premiere hatte. Die mit wenigen Ausnahmen als mangelhaft empfundenen eigenen Filme, sowohl dokumentari-

sche wie fiktionale, führten daher zu wiederholten Mahnungen aus den Gesandtschaften an das Auswärtige Amt, später auch direkt an das Bufo, eine Verbesserung der deutschen Filmpropaganda zu erwirken.<sup>4</sup>

Den Maßstab für erreichbare Qualität und Wirksamkeit fanden die Gesandtschaften zunächst in der Produktion der Entente und, was die Möglichkeiten hinsichtlich der Größe von Ausstattung und Erzählgestus betraf, im amerikanischen Film. Im Falle des ja keineswegs als antideutsche Propaganda interpretierbaren, heute unbestrittenen Filmklassikers *INTOLERANCE* von David W. Griffith fand sich in Kristiania nun in Dr. Duisberg tatsächlich ein Rezipient, der in dem Film sofort das Meisterwerk erkannte. Griffith' Film markierte für Duisberg eine neue Etappe im Film überhaupt – eine Etappe, mit der sich ihm zugleich neue Möglichkeiten und, in falschen, z. B. amerikanischen Händen, auch Gefahren der Massenbeeinflussung abzeichneten. Duisbergs Text ist daher interessant sowohl als eine ungewöhnlich detaillierte Darstellung der von *INTOLERANCE* ausgehenden Faszination, wenn nicht Sensation – als eine klug argumentierende Bewunderung der mit ihm erreichten unvergleichlichen Erweiterung filmischer Möglichkeiten – wie in seiner Reflexion auf die neuen propagandistischen Möglichkeiten der bedeutend flexibler gewordenen Erzählstrategien.

Der Verfasser des Textes ist Carl Ludwig Duisberg, der älteste Sohn des Industriellen Carl Duisberg (der während des Weltkrieges Vorsitzender des Vorstandes der Farbenwerke Bayer, Leverkusen war und zu den bedeutendsten Unternehmerfiguren seiner Zeit zählte). Carl Ludwig Duisberg, geboren am 18. Juli 1889, hatte Naturwissenschaften und Jura in Cambridge, Jena, Berlin und Bonn studiert und danach als Gerichtsreferendar gearbeitet. Er promovierte zum Dr. jur. in Jena und trat 1914 in den diplomatischen Dienst ein. Im selben Jahr ging er als Attaché an die deutsche Botschaft in Washington. Danach tat er in den Konsulaten in Chicago und San Francisco Dienst, bis er 1917 nach Kristiania wechselte.

Seine Karriere im diplomatischen Dienst läßt sich aus den noch vorhandenen Akten des Auswärtigen Amtes nur unvollständig rekonstruieren. Im September 1917 traf er jedenfalls in Kristiania an der dortigen deutschen Botschaft ein. Eine Aktennotiz vom 4. September 1917 hält fest: »Referendar Dr. jur. Duisberg ist hier eingetroffen und hat sich gestern zum Diensteintritt gemeldet.«<sup>5</sup> Seine Versetzung nach Norwegen teilte der Staatssekretär v. Kühlmann der Botschaft mit Schreiben (»durch Feldjäger persönlich«) vom 25. August 1917 mit.<sup>6</sup> Offenbar war von dort keine Anforderung erfolgt, denn v. Kühlmann bat den Gesandten: »Eure Durchlaucht ersuche ich ergebenst, den Referendar Duisberg gefälligst in geeignet erscheinender Weise zu den Arbeiten der Kaiserlichen Gesandtschaft heranzuziehen.«<sup>7</sup>

Duisberg blieb nicht lange in Kristiania. Am 22. Juni 1918 richtete er ein Gesuch an den Minister: »Eure Excellenz bitte ich ganz gehorsamst mein Entlassungsgesuch aus dem diplomatischen Dienst sowie mein Entlassungs-

gesuch aus dem kgl. Justizdienste als Referendar geneigtest befürworten und weiterleiten zu wollen.« Ausschlaggebend dafür dürften gesundheitliche Gründe gewesen sein. Jedenfalls traf Duisbergs Wunsch auf Verständnis und Wohlwollen. Der Botschafter Paul von Hintze notierte auf dem Entlassungsgesuch: »Was kann ich thun, um Hr. Duisbergs Wunsch zur Erfüllung zu bringen, andere Befürwortung?« Von Hintze selbst wurde nach dem Sturz v. Kühlmanns dessen Nachfolger im Auswärtigen Amt; am 16. Juli erfolgte die Ernennung zum Staatssekretär durch den Kaiser.<sup>8</sup>

Der Schritt, ganz aus dem Staatsdienst auszuschneiden, scheint auch eine Entscheidung aus Neigung gewesen zu sein. Denn Carl Ludwig Duisberg begann eine neue Karriere als Schauspieler.<sup>9</sup> Seine Ausbildung erfolgte 1919 zunächst an der Reinhardt-Bühne. Er trat u. a. in Berlin an der »Tribüne«, der »Volksbühne« und dem »Renaissance-Theater« auf. Er heiratete Jolanthe Kehle, die unter dem Künstlernamen Viola Garden in Stummfilmen auftrat, u. a. in Fjodor Ozeps *DER LEBENDE LEICHNAM* (1929). Duisberg inszenierte, schrieb und produzierte im selben Jahr den Film *SPRENGBAGGER 1010*, in dem Viola Garden ebenfalls die Hauptrolle spielte – in gewisser Hinsicht könnte man diese Regiearbeit als Spätfolge der Begeisterung des jungen Attachés für einen Griffith-Film bezeichnen. 1933/34 leitete Duisberg das Deutsche Theater in Berlin. Später arbeitete er als freier Regisseur und Schauspieler an deutschen Bühnen. Er starb am 18. Januar 1958 in München.

Das folgende Dokument befindet sich im Bundesarchiv Berlin im Bestand R 901, Akte 950 und umfaßt dort die Seiten 255 bis 272. Der Aktenbestand enthält Vorgänge, die im Auswärtigen Amt unter dem Stichwort »Filmpropaganda« abgelegt worden waren – meist Korrespondenz mit Botschaften.

Zur Textgestaltung sei folgendes bemerkt: Stileigenheiten (»Michel Angelo«) wurden bewahrt, offenkundige Schreibfehler stillschweigend korrigiert. Im Original gesperrte Passagen sind hier kursiv wiedergegeben. Unterstreichungen verweisen auf entsprechende Unterstreichungen der Leser des Manuskriptes, Anmerkungen weisen nach, an welchen Stellen am Rand Bemerkungen notiert bzw. Fragezeichen o. ä. gesetzt wurden. Der Filmtitel wird dem Original entsprechend als *TOLERANCE* wiedergegeben und steht hier abweichend vom Manuskript immer in Kapitälchen.

### Anmerkungen

1 Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Winterberg, München 1991.

2 Willy Haas, in: Wolfgang Jacobsen, Karl Prümm und Benno Wenz (Hg.), *Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film*

1920-1933, Edition Hentrich, Berlin 1991, S. 103.

3 Vgl. Rainer Rother, »Monumentalkino. Zum Entstehen des ›Großfilms‹ in Deutschland«, in: Corinna Müller und Harro Segeberg (Hg.), *Die Modellierung*

des Kinofilms, (= *Mediengeschichte des Films*, Band 2), Fink, München 1998, S. 375-396.

4 Vgl. dazu Hans Barkhausen, *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, Olms, Hildesheim 1982, sowie Rainer Rother, »Bei unseren Helden an der Somme. Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda«, in *KINtop* 4, 1994, S. 123-142.

5 Bestand Gesandtschaft Oslo, Personalverwaltungsakte Duisberg, Archiv des Auswärtigen Amtes.

6 Von Kühlmann war erst am 6. 8. 1917 zum Staatssekretär ernannt worden, im Zusammenhang mit dem Sturz des Reichskanzlers Bethmann Hollweg und des bis-

herigen Staatssekretärs Arthur Zimmermann. Vgl. dazu Johannes Hürter, »Die Staatssekretäre des Auswärtigen Amtes im Ersten Weltkrieg«, in: Wolfgang Michalka (Hg.), *Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analysen*, Piper, München 1994, S. 216-251.

7 Bestand Gesandtschaft Oslo (Anm. 5). Dort auch die folgenden Belege zu Duisbergs Laufbahn im Staatsdienst.

8 Zu v. Hintze vgl. Hürter (Anm. 6).

9 Die folgenden Angaben stützen sich auf das *Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft*, Bd. 1, 1930, S. 398 und die *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, Bd. 2, hg. von Walther Killy, K.G. Sauer, München u. a. 1995, S. 646.

*Kaiserlich Deutsche Gesandtschaft*

Kristiania, den 26. Oktober 1917

Durch Kurier !

Hier angeschlossen wird gehorsamst ein von dem Attaché Dr. Duisberg verfaßter Aufsatz »Über die Revolution in der Filmkunst« überreicht, der die Methode des Regisseurs »Griffith« in der Filmkunst schildert und im Zusammenhang damit die Verwendungsmöglichkeit der Filme im Dienste der Propaganda bespricht.

Da in Deutschland wenig über die Methoden Griffiths und ihre Ausnutzung im Dienste der amerikanischen Kriegspropaganda bekannt ist, so bittet Herr Duisberg, den Aufsatz unter Decknamen in einer geeignet scheinenden Zeitschrift in Deutschland, eventuell Süddeutsche Monatshefte veröffentlichen zu dürfen.

Eine Übersetzung des Artikels ist dem Verfasser der hiesigen Zeitschrift Ukens Revy zur Veröffentlichung gegeben worden.

## Revolution in der Filmkunst

– Gedanken über die Macht des Films –

Frankreich und Amerika sind die Geburts- oder sagen wir besser die Brutstätten des alten Filmwesens. Nur ein ganz naives oder ganz raffiniertes Volk war ursprünglich dazu geschaffen, die sogenannte »Filmkunst« in die Welt zu setzen und zu genießen. So sehr nun auch der europäische Markt vor wenigen Jahren noch mit französischen Filmen versorgt wurde, so sehr sich die französischen Filmdichter und -Operateure bemühten, mit allem Raffinement die Sinne des immer sensationslüsterner werdenden Europas zu kitzeln, so blieb es doch einem jüngeren, naiven Volke, dem wir heute noch gerne das Schlagwort vom Reiche der unbegrenzten Möglichkeiten andichten, beschieden, in der Welt des Films unerhört neue Wunder in die Welt zu setzen.

Je naiver ein Volk, um so leichter wird es sich dem Sinnenreiz, der durch die Augen vermittelt wird, hingeben. »Wir sind ein Volk der Augen und Ohren, nicht der Grübeleien und Logik«, sagte mir ein bekannter Amerikaner. Damit sprach er keine andere Tatsache aus, als die ungeheure Binsenwahrheit, dass Amerika in seiner Volkspsyche noch ganz naiv, ich möchte sagen, *unverdorben* ist, so unverdorben ist, dass das Feld für jeden verderblichen Einfluss auf das Herrlichste gedüngt und vorbereitet ist. Ist doch das Auge auch bei dem primitivsten Wilden dasjenige Organ, das *am regsten und ersten* die Schönheitseindrücke in sich aufnimmt. So war es denn natürlich, dass amerikanische Filmunternehmer mit ihrer ungeheuren Energie alles darauf anlegten, dem Auge neue, unerhörte Reize zu verschaffen. So viel Lichtstrahlen im Aether fliegen, so viel neue Eindrücke, neue Reizschwellen sollten durch den Film ausgelöst werden, und vor allem kannten sie das Geheimnis desjenigen, der sich bei dem naiven Volk die ersten geschäftlichen Lorbeeren auf dem Gebiete jeder »Kunst« holen wird, die Technik »– die Gedanken auszuschalten –«.

Der Tod jeglichen Nachdenkens sollte erzeugt werden, nur die schnell vorüberhuschende Impression, die der Prüfung durch den Verstand keine Zeit lässt, das war ihr Ziel. Es galt die Leidenschaften auszulösen, ohne das Gehirn zu belasten, mit andern Worten, nichts als eine Erregung der Sinne, eine Kitzelung der Netzhaut, Vergewaltigung unseres Auges, dieses so zarten und doch so trügerischen menschlichen Organes zu erzeugen.

Für den kundigen Geschäftsgeist war hier das geeignete Feld. Sensationslust, Morddramen, Ehebruchs-dramen, Modebilder, kurzum alle Gebiete, mit denen die menschlichen Leidenschaften und Eitelkeiten ihr Spiel treiben, wurden ausgeschlachtet. Man kennt zur Genüge die Klagen der wenigen, künstle-



risch veranlagten Filmregisseure, die sich gegen die brutale und rohe Darstellung der rein stofflich interessierenden Filmstücke wehrten. Aber was nutzte es ihnen; den grossen Trustmagnaten an der Spitze in der Zentrale New York war nur daran gelegen, immer geschickter in der Sensationslust des Publikums zu spekulieren. Eigene Gedanken, künstlerisch feinsinnige Aufmachungen waren verpönt und der Film in seiner oberflächlichen, atemberaubenden, spannenden Wirkung rollte sich täglich vor den Augen der naivsten Zuschauer ab, suchte sie einzulullen und ihnen die nach dem anstrengenden Geschäftsleben notwendige Zerstreuung zu verschaffen.

Mit der Zeit wurden die Sensationsmethoden der amerikanischen Regisseure immer skrupelloser. Man nutzte die Möglichkeiten des Films, die Freiheit von Raum und Zeit auf das vollendetste aus, übersprang und durchjagte die Jahrhunderte in den rohen Hintertreppenromanen, die man zu Tausenden auf den Markt warf, führte das Star-System auch in Filmen ein, trieb den anbetenden Kultus der Schauspieler- und Schauspielerinnenpersönlichkeiten auf die Spitze, mischte und würzte alles mit einem Gran französischen Leichtsinns und Frivolität. Kurzum man bereitete den Augen ein Sinnenmahl, bis dass die Nerven übersättigt waren, nach immer neuen Anreizen verlangten und schliesslich dies System an sich selber starb.

Über ein gewisses Mass vermag das menschliche Auge Eindrücke, seien sie noch so stark, so brutal und schillernd, so wechselnd im Tempo der Dynamik, nicht in sich aufzunehmen. Man versuchte hier Abhilfe zu schaffen, indem man dem Ohre die einschmeichelndsten und rhythmisch stark ausgeprägten Melodien zufließen liess. Es entstand die berühmte »Kino-Muskelmusik«, eine Verarbeitung aller rührseligen Volkslieder, Neger-Tänze, Ragtimes und der bekanntesten europäischen Operetten- und Opernglanzstücke zu einer Symphonie der Trivialität, die alles dagewesene überstieg. Doch mehr und mehr verlangte das Publikum.

Es hatte freilich gelernt, im Filmtheater auf andere Art zu sehen. Hatte es doch bereits im grössten fertig gebracht, ein wenig mehr raum- und zeitlos die Dinge in ihrem Nach- und Nebeneinander anzuschauen, so wie man etwa im *Automobil*, im *Aeroplan*, eine *gänzlich neue Art zu sehen lernt*, und doch erging es ihm wie dem Menschen, der ohne besonderes Ziel, ohne einen Zweck, ohne den Verstand im mindesten walten [zu] lassen, rein zu seiner Zerstreuung, unaufhörlich im Automobil einharrast, nur um sich und seine Existenz zu vergessen. Der Tanz von Farben und Lichtern, so raffiniert er auf der weissen Leinwand dargeboten wurde, das immer wiederholte Auftauchen derselben menschlichen Motive, nur stets in einer andern Reihenfolge, erschien zuerst den Gebildeteren, dann aber auch der grossen Masse als ein Irrsinn, oder was vielleicht schlimmer, für die Entwicklung des Films aber besser war, langweilig.

Die Filmcraze drohte, genau so wie die Tango- und Rollschuhcraze beim amerikanischen Publikum und den mit dem Import bedachten Ländern aus-

zusterben. Was sollte dieser wilde Tanz von raum- und zeitlosem Rhythmus, wenn ihm kein Sinn, kein Zweck zu Grunde lag.

Der Verstand, der missbrauchte, rächte sich und wollte wieder auf den Thron erhoben sein, sonst war man des ganzen Apparates überdrüssig und warf ihn wie ein Spielzeug zur Seite. Neue Männer, neue Ideen mussten kommen, nur noch bei Dienstmädchen, Cowboys und gänzlich versimpelten, beschäftigungslosen Frauen wirkte die alte Methode. Obwohl man immer lieblichere Filmsterne in immer grossartiger inszenierten Stücken auftreten liess, verlangte die Mehrheit des Publikums neue Wunder. Ein Mensch musste auf den Plan treten, der dem ganzen Chaos einen neuen Gedanken einhauchte, oder es war um den Film geschehen.<sup>2</sup>

Und siehe da, das gänzlich Unerwartete, das Märchenhafte ereignete sich. Nicht einem Geschäftsgenie, einem Techniker auf dem Gebiete der Sensation, wie man es sich in Amerika hätte erwarten sollen, nein, einem wahrhaften Künstler war es beschieden, die Reform zu bringen. Der kalifornische Regisseur Griffith erschien. In ihm schlug der göttliche Funke, in ihm lag die seltene Vereinigung zwischen Technik und künstlerischem Genie. Und so wurde er der erste, grosse Filmregisseur. Sein Gedankengang war einfach, schlicht und klar. Der Film ist für *die Augen*. Bisher hat er Verstand und Herz ausgeschaltet und damit die menschliche Natur vergewaltigt. Um die Harmonie wieder herzustellen, werde ich den Verstand gleichsam auf die Netzhaut projizieren und einfach den Gehirnsitz verlegen, eine kürzere Verbindung zwischen Netzhaut, Gehirn und Herz darstellen und versuchen, aus allen dreien gleichsam ein einziges Organ zu schaffen, das die Schöpfungen dieses neuen Apparates, der frei von Materie, frei von Zeit und Raum arbeitet, in sich aufnehmen kann. Der Mensch soll fühlen, dass nun nicht nur grössere Flächen, Geschehnisse, Zeiträume durchleitet werden können, sondern dass er sich über die Dinge erhebt. Ich setze ihn auf einen Stern, gebe ihm ein Fernrohr und lasse ihn die Geschehnisse der Welt wie ein Gott aus der Höhe schauen. So wird er wieder denken lernen, und was ihm bisher nicht vergönnt war, – *ein kosmisches Weltbild* wird sich vor ihm auftun. – So war sein künstlerischer Grundgedanke.

Das klingt unklar und rätselhaft, indessen die Art und Weise, wie dieser neue Genius an seine Aufgabe herantrat, liess keinen Zweifel darüber, dass er diese Aufgabe mit einem Schlag zu lösen verstand.

*Die kosmische Ueberschau über das Leben*, so möchte ich Griffith's Schöpfung nennen. Das Wortdrama greift nur den Einzelfall, einen Typus aus der Kette der Geschehnisse heraus. Es gibt die logischen Entwicklungsreihen, wobei der Phantasie mehr oder weniger, selbst bei Anwendung der besten Regie, überlassen bleibt, die Bilder dazu vor das Auge zu zaubern, während beim Film umgekehrt, diese Bilder gezeugt werden, und nun die Phantasie sich die Zusammenhänge dazudichten muss, was sie natürlich nur in sehr oberflächlichem und geringem Masse vermag, da ihr ja gar keine Zeit gelassen

wird, sich zu entfalten. So bleibt es denn auch dem Wortdrama versagt, die grossen Zusammenhänge und Strömungen, die durch Zeitspannen von Jahrhunderten und Jahrtausenden, getrennt im Weltall auf unserem Planeten vor sich gehen, eng zusammengerückt in Bilderkompositionen vor uns erstehen zu lassen. Das Weltgeschehen möglichst raum- und zeitlos zu umspannen, die Tragödie der Völker in einem Bilde einzurahmen und wie ein Gott, welchem Zeitspannen nicht die Erkenntnis verschleiern, Ueberschau zu halten, alle Quellen zugleich springen, Menschen leben und leiden zu sehen, und nicht nur eng begrenzt vom Einzelfall abstrahieren zu müssen, das war die Sehnsucht schon manchen Dichters gewesen. Thomas Hardy versuchte noch letztlich in den »Dynasts« das Problem zu lösen, eine Wolkenschau zur Zeit der napoleonischen Kriege zu geben. Durch kurze, knappe Szenen schilderte er ohne Rücksicht auf Ort und Datum das Leben zur Zeit der Freiheitskriege in Europa. Und trotz dieser zeitlich von vorneherein begrenzten Aufgabe gelang es ihm, dem grossen Dichter, nicht, auch nur einmal annähernd so überzeugende Weltbilder über die Geschehnisse, die sich in den 30 Jahren abspielten, zu geben, wie es Griffith in seinem Film TOLERANCE vermag, der Jahrtausende umspannt.

Die Tragödien der Individuen werden im Film als blosser Einzelheiten in die gesamten historischen Geschehnisse eingerückt. So erlernt man wahrhaftes, historisches, kosmisches Sehen von einer hohen Warte aus.

Natürlich vermehrte sich die Fülle der angewandten Mittel. Tausende von Personen, ganze Städtebilder mussten herbeigeschafft werden, aber mit diesen Sensationsmitteln allein war es nicht getan, es gehörte ein Geist dazu, der diese Dinge zu komponieren verstand, die kulturhistorischen und künstlerischen Zusammenhänge begriffen hatte und sie zu einem harmonischen Weltbilde zu fügen wusste. Anderen schon vor Griffith hatten unbegrenzte Geldmittel zur Verfügung gestanden, er aber arbeitete nicht nur mit noch ungeheurerem Material, sondern fand einen Zusammenhang zwischen diesen zeitlosen Bildern, – die kosmische Synthese –, wusste er doch, dass der Film in der Schilderung des Persönlichen stets hinter dem Wortdrama zurückstehen musste, dass er etwas leisten konnte, was dem Wort versagt blieb. *Die Einordnung des Einzelschicksals im Weltschicksal.* Denn die verkündende Stimme hallt nicht durch Jahrtausende oder trägt durch den luftleeren Raum, nur das Auge, von kosmischer Warte aus vermag dies zu tun. So werden Bilder, die Jahrtausende trennen, auf einen Bruchteil einer Sekunde aneinander gespannt und in den Strahlenkegel unseres Auges gerückt. Er diktierte den Menschen seine Gedanken durch die Augen und lehrte sie die Kunst des kosmischen Sehens. Zur Erläuterung dieses Gedankens möchte ich kurz auf Griffith's Meisterwerk, den Film TOLERANCE, – Duldsamkeit –, den grössten und gewaltigsten amerikanischen Film hinweisen.

Der Gedanke – »übe Nachsicht an deinem Nächsten« – dieser so banale, einfache Spruch lag zu Grunde. Griffith machte daraus eine kosmische Dich-

tung. Er nahm einen Stern irgendwo im Weltenraum zum Mittelpunkt und versetzte die Zuschauer zurück in jene Zeiten, da aus dem milchigen Sternennebel die Erde geboren wurde, liess die Geburt unserer kleinen Erde, unseres armseligen Planeten vor unsern Augen entstehen, teilte die Wolken auseinander, und vor uns liegt die Welt des alten Babylon. Babylon mit seinem Völkergewirre, seiner alten Pracht, seinen Riesenstädten steigt aus der Vergangenheit. Durch prächtige, mit gewaltigen Mitteln aufgebaute Michel Angelo'sche Compositionen zeigt er nun, wie aus kleinlichem Neid und Unduldsamkeit die ersten unbekannt grossen Kriege zwischen Persern und Medern entfesselt werden; dann wechselt das Bild, Jahrtausende werden überschlagen und die schreckliche Tragödie der Bartholomäusnacht zieht in allen ihren Einzelheiten, mit ihren Strömen von Blut an uns vorüber. Dann dreht er die Zeit abermals zurück, Sichelwagen rasen auf den hohen Mauern einer belagerten Stadt einher, nächtliche Gelage, furchtbare Blutopfer in den Tempeln werden gezeigt, fremde Heere rücken mit grossen Stosstürmen gegen die Stadt vor, durchbrechen die Mauern, brennen, morden, sengen und dringen ein in das ahnungslose friedliche Leben, ertränken alles in seinem Blute.

Jahrtausende sausen vorüber, das Leben Christi zieht an uns vorbei, gefolgt von einer, mit vielen Hunderttausenden von Menschen dargestellten Schlacht zwischen Arbeitern und Miliztruppen aus einem Drama der Neuzeit und alle diese Begebenheiten, denen derselbe Gedanke zu Grunde liegt, – »Kampf und Elend entstanden aus Unduldsamkeit« –, führt uns dieser grosse Künstler auf das feinste ausgearbeitet, abschattiert und dynamisch gesteigert vor. Es spottet der menschlichen Beschreibung, diese vielhundertfältigen, kurzen Bilder, gewaltigen Schlachtenszenen, friedlichen Idyllen, die durch- und ineinandergreifen, durch Worte zu schildern. Nicht die 4 nebeneinander sich abspielenden Bilder sind das Neue, das vermag ja auch eine vierfache Barnum-Manege zu tun, sondern das Ineinander-Komponieren von Handlungsketten, die alle von derselben Urwurzel abzweigen, in grossen Regiekompositionen, die an Schönheit den Bildern der Künstler der Renaissance nichts nachgeben, die Erschaffung einer Kunst, die sich die Darstellung der Weltzusammenhänge zur Aufgabe gemacht hat. Welch ein Feld eröffnet sich hier für die Filmkunst. Die Entwicklung alles Lebendigen wird man in seinen einzelnen Phasen aufnehmen und in rasch abrollende Bilder komponieren können. Die geologischen, physiologischen, biologischen Wunder, die Entwicklung der Zellen hinauf bis zum Menschen. Der Weg vom Affen zum Menschen, und zwar nicht etwa nur als lehrhafte Darstellung, sondern als ein Gemälde aus dem Werden des Kosmos erfasst und dargestellt. Und schliesslich, wie es noch unvollkommen im Film TOLERANCE schon geschehen ist, die Weltgeschichte der menschlichen Leidenschaften im Bilde.

Und so offenbart er uns hier zum ersten Mal auf künstlerische Weise den Kosmos. Ungeheures scheint gewonnen, die Zukunft des Films für die Ewigkeit gesichert. Wieder hat ein Genie über die Materie triumphiert.

Soweit Griffith in seinem Wollen und Können. Indessen hat auch er diese seine Schöpfung, seine Idee nicht rein durchführen können.

Mit dem Star-System freilich hat er gründlich aufgeräumt. Der Schauspieler ist zum blossen Mittel zum Zweck geworden, der Film nicht mehr für einen einzelnen »Stern« zugeschnitten. Er ist eine Figur, eingeordnet im Ganzen einer gewaltigen Regie. Im kosmischen Weltbild gesehen ein Sandkorn in der Wüste, eine Welle im Meer der Geschehnisse. Damit ist das alte Ideal, dass der Schauspieler im Werke verschwinden, seine Persönlichkeit sich nicht eitel aufdrängen soll, in gewissem Sinne wieder hergestellt oder verwirklicht. Freilich ist er hier ja auch nur ein stummes Bild, aber obwohl Griffith sich der besten amerikanischen Kräfte bedient hat, so ist doch die verderbliche Einwirkung, welche Filmsterne durch ihre überragende Stellung auf das künstlerische Ganze hatten, für immer gelöscht. Indessen stimmt es traurig, die Fülle von Konzessionen mit ansehen zu müssen, die er dem rohen amerikanischen Geschmack immerhin noch gemacht hat. Ich denke da besonders an die wildverwegene Hintertreppenepisode seines Weltbildes aus moderner Zeit, mit den irrsinnigen Wettfahrten zwischen Automobil und Eisenbahn, Effekthaschereien, die wieder ganz das alte Elend aufkommen lassen. Noch gefährlicher aber dünkt mir, dass sich in seine grosse, künstlerische Wolkenschau, welche unter einem einheitlichen Gesichtspunkt, einem philosophischen Gedanken die Welt betrachten sollte, die Tendenz eingeschlichen hat. Er sagt selbst mit seinen eigenen Worten am Anfang des Films: Selbst denen [sic], welchen dieses Weltbild in künstlerischer Hinsicht nicht genug bieten sollte, werden doch auch für ihre Lebenserfahrung Gedanken und Schlüsse aus dem Vorgebrachten ziehen können, gleichsam also die Moral der Geschichte zu erfassen vermögen. Da nun der Film die Schauspielkunst gleichsam unsterblich gemacht hat, so ist damit auch die Unsterblichkeit der Tendenz, die in diesem Film enthalten ist, geschaffen worden. An sich wäre ja selbst ein gemeinsamer Tendenz-Grundgedanke ein ausserordentlich gutes Hilfsmittel, um den unendlich durcheinanderwirbelnden Bildern Sinn und Zusammenhalt zu geben. Empfängt doch das Auge, im Gegensatz zum Ohr, ganz bestimmte Eindrücke, die das Gedächtnis nur selten zu registrieren vermag. Das Gesehene ist somit sofort vergessen, die Tendenz kann aber dazu beitragen, diese Bilder wieder zurückzurufen. Und somit wird der Eindruck gleichsam unauslöschlich. Bei ganz reinen Tendenzstücken aber entsteht die Gefahr, dass das Auge zum Richter erhoben wird. Das Auge, des Menschen bester und unzuverlässigster Freund, der mit weiblicher Hingabe sich in die Dinge verliert, Täuschungen nur allzuoft unterliegt, durch seine physikalischen Gesetze, durch das Gesetz der Perspektive, der Schattenwirkung, durch tausend andere Unzulänglichkeiten beschränkt ist, steigt auf den Richterstuhl und sucht die Sympathien des Herzens zu gewinnen, Hass und Liebe zu erzeugen und den Verstand zu entthronen. Bringt man also Tendenz irgend welcher moralischen Natur in den Film, so soll das Auge zum Beweise der Wahrheit

dienen. Die Kunst ist damit selbstverständlich bedroht, denn *Kunst kennt keine Tendenz*,<sup>3</sup> will nichts beweisen und hat auch nicht nötig, sich selber und ihre Existenzberechtigung zu beweisen. Die Tendenz droht stets die Kunst zu töten. Im Film aber wird sie *nie* zu einem der *gefährlichen Instrumente*, dessen sich der skrupellose Agitator bedienen kann. Der Film, sagen wir besser das Auge, vermag die Objektivität aufzuheben, Situationen, Gedankenketten vorzutauschen, kurz, Menschen in der ausserordentlichsten Weise suggestiv zu beeinflussen und solch ein Mittel in der Hand eines starken Willensmenschen oder gar eines moralisch Verdorbenen wird es unter Umständen vermögen, ganze Massen zu Verbrechen, zu Kriegen, zu Revolutionen zu verleiten, weit mehr als es die Presse vermag.<sup>4</sup>

Griffith hat natürlich nicht daran gedacht. Er schuf nur ein neues, gewaltiges Ausdrucksmittel, streute als Lockspeise moralische Tendenzen im Gartenlaubenstyl hinein, um den Massen dazu zu verhelfen, die grossen Anstrengungen, die ein solches neues Sehen an die Menschen stellt, besser zu ertragen.

Man spanne aber einen Griffith und seine Methoden in den Dienst eines Meister-Agitatoren wie Lord Northcliffe und was wird die Folge sein? Der Film wird unverzüglich zum grössten Agitationsmittel. Er wird ein Heuchler par excellence. Er täuscht und lügt, lockt und reizt, stachelt an und reisst mit sich fort. Und wie klug haben bereits Amerika und England dies erkannt. Grossartig angelegte Kriegsfilme mit deutschfeindlicher Tendenz rollen vor den Augen der neutralen Zuschauer ab, versteckt und offen werden darin die Schlagworte von Militärherrschaft, deutschen Brutalitäten etc. dem Auge bewiesen, und was früher Papierwälder in Jahren nicht fertig bekamen, erzeugt der Film in wenigen Stunden. Das Publikum ist überzeugt, noch bevor es über das Gesehene nachgedacht hat. Der Film, den aufreizende Schlachtmusiken begleiten, geht ihnen an die Nerven, treibt ihnen das Blut in den Kopf. Hass und Abscheu gegen die Zentralmächte, Liebe und Verehrung zu den westatlantischen, kämpfen um die Vorherrschaft und der Erfolg bleibt nicht zweifelhaft. So haben denn die Nachfolger Griffith's sein Erbe bereits als Mittel zum Zweck im Dienste der Kriegsführung herabgewürdigt. Und uns wäre damit logischerweise auch die Pflicht zugewiesen, mit gleichen Waffen zu kämpfen!

Uns Deutschen freilich liegt »von Natur aus« der Film nicht. Wir sind zu sachlich, zu verstandesgemäss veranlagt, um uns durch die Sinne so leicht aufzureizen zu lassen und glauben nur allzuoft, die Umwelt in gleicher Weise überzeugen zu können. Durch Bücher, feingeistige Schriften, logische Auseinandersetzungen, kurz durch ganze Bibliotheken von Propaganda. Und doch bleibt das Wort eines klugen Amerikaners bestehen: *ein schicker französischer Unterrock gewinnt mehr Sympathie, als alle Bücher deutscher Professoren.*

Freilich, glaube ich, sollten gerade wir dazu berufen sein,<sup>5</sup> die Revolution, die Griffith auf dem Gebiete des Films angestiftet hat, im streng künstlerischen Sinne auszunutzen, fortan in dem Film *in erster Linie ein Mittel zu sehen, derartig kosmische Weltbilder darzustellen*, jegliche Tendenz in ihm zu

löschen und somit einer *neuen Kunst zum Leben zu verhelfen*.<sup>6</sup> Dem deutschen Staatsmann aber möchte ich zu bedenken geben, dass für ihn der Film, mit Meisterregisseuren von der Kompositionskraft eines Griffith, eines der wirksamsten und von heute ab unentbehrliches Mittel ist, um zum Volke zu sprechen. Nicht um es zu täuschen, sondern vielmehr gerade um seine Ideen dem Volke in schnellster und eindrucksvollster Weise zu versinnbildlichen. Und seien wir auf der Hut; es ist durchaus keine phantastische Idee, dass der Film von nun ab, in den Händen von Umstürzern Revolutionen zu inszenieren vermag. Man führe nur z. B. einen grossen, pazifistischen Film immer und immer wieder in allen Teilen des Landes vor allen Schichten auf, bearbeite und peitsche das Publikum an; die Bilder werden eine gewaltige Sprache, zum mindesten *zu den Nerven der Zuschauer sprechen, mehr noch wie früher das tönende Wort, die hinreissende Rednergeste. Eine neue Machthabe<sup>7</sup> ist dem Menschen geboten, fortan entweder Chaos zu gebären, oder aber neue Welten, Gedankenwelten wachzurufen*. Wünschen wir Deutsche uns, dass er einen »tanzenden Stern« gebiert, d. h. dass er *reine Kunst, Erlösung von Tendenz und politischem Kampf* in erster Linie in Zukunft für uns bedeute.

Ziehen wir aus dem Kern der Griffith'schen Schöpfung den Nutzen, so ist für die Menschheit ein neues gewaltiges Instrument, auf dem wir die Symphonien unserer Leidenschaften spielen können, geschaffen und der misshandelte, bespottete, verachtete und in kindisch törichter Weise angebetete Film zu reinem Wirken aus der Taufe gehoben.<sup>8</sup>

### *Anmerkungen von Rainer Rother*

- 1 Hier ist ein Fragezeichen angemerkt.
- 2 Am Ende des Absatzes ein im Klammern gesetztes Fragezeichen.
- 3 Diese Passage ist kreuzförmig unterstrichen; am Rande der Zeile stehen ein Fragezeichen sowie zwei schräge Striche.
- 4 Die Argumentation ist in dieser Passage offenkundig widersprüchlich. Die handschriftlichen Anmerkungen fallen entsprechend aus. In dem Satz »Im Film aber wird sie wie zu einem der gefährlichen Instrumente« ist über dem unterstrichenen »wie« auch noch ein Fragezeichen angemerkt. Der gesamte letzte Satz des Absatzes ist am

Rande mit einer geschweiften Klammer gekennzeichnet.

5 Am Rande steht ein Fragezeichen.

6 Hier steht ein »Kreuz«, am Ende der Seite ist handschriftlich vermerkt: »brauchen wir kaum«.

7 Am Rande der bis hier unterstrichenen Passage (im Manuskript zwei Zeilen umfassend) ist ein Fragezeichen vermerkt.

8 Am Ende des Textes vermerkt (unsichere Leseweise): »Riesige Kosten, verhältnismässig kleiner Markt, die Deutschen zu beeinflussen, ob das in diesem Massstab wohl ...« (zwei Worte unleserlich).

## Wahrheit und Machenschaft

Adam David und Alfred Machin mit Kinematograph und  
Büchse im afrikanischen Busch

Erster Teil:

Die Kinematographenreise an den Dinderfluß,  
von Dezember 1907 bis August 1908

### 1. *David, I presume?*

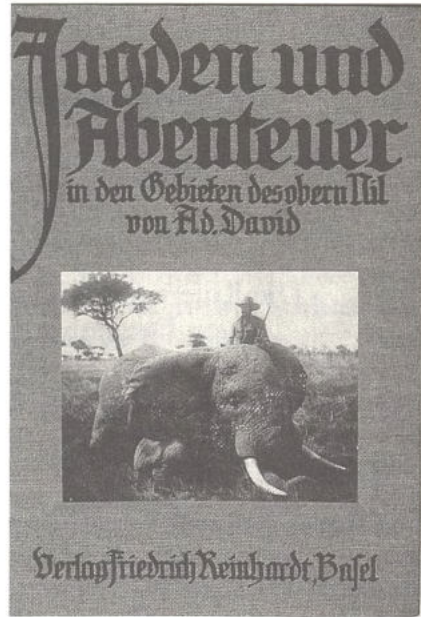
Im Oktober 1908 stellen die *Basler Nachrichten* Photographien eines Mitbürgers der Stadt aus: Adam David, Zoologe und Jäger, war gerade aus Khartum zurückgekehrt, wo er eine Karawanserei besaß. Parallel dazu können die Leser in der Tageszeitung den Bericht von der kinematographischen Expedition verfolgen, deren Führer, möglicherweise sogar Initiator, David gewesen war.

Der Reisebericht erscheint in zehn Teilen unter dem Titel »Mit Kinematograph und Büchse in der afrikanischen Wildnis«. Er bildet später eines der Kapitel des Buchs *Jagden und Abenteuer in den Gebieten des Oberen Nil*, das David 1916 veröffentlicht. Hier gibt David auch Einzelheiten einer zweiten, von Dezember 1909 bis August 1910 durchgeführten Expedition preis.

In der Zwischenzeit haben die Bürger von Basel wie alle Zuschauer, die mit dem Imperium der Fima Pathé in Kontakt kommen, die Aufnahmen der beiden Reisen sehen können. Denn die berühmte Pariser Firma, die in den Basler Artikeln nur andeutungsweise genannt wird, ist Produzent und Vertreiber der Filme. Pathé hatte Alfred Machin die Durchführung anvertraut, einem Mann also, der damit auf wohl einzigartige Weise sein Debüt als Filmmacher gibt. Übrigens nennt David in seinem Werk Alfred Machin niemals beim Namen.

Diese kaum bekannte Verbindung ist bis heute von niemandem genauer untersucht worden, wenngleich ein gewisses Interesse an Machin in den letzten Jahren wieder aufkam. Tatsache ist, daß der im Rahmen von »100 Jahre Kino« geäußerte Wunsch nach einer kritischen Rehabilitation – Autorentheorie verpflichtet! – sich mehr auf das fiktionale Werk bezog als auf den Rest der cineastischen Produktion. Diesem »Rest« hat sich die Cinémathèque Royale de Belgique mit einem Projekt angenommen, in dem 37 Filme von Alfred Machin restauriert wurden, darunter mehrere während der zweiten Afrikaexpedition von Pathé entstandene Titel.<sup>1</sup>





Das wertvolle Zeugnis von Adam David ist weitgehend unbekannt geblieben, offensichtlich weil sein Autor nicht zu dem deutschsprachigen Korpus gehört, das von den Kino-Reformern, die zu Davids Zeit aktiv sind, abgesteckt wird. Auch in die später entstandenen Filmographien zu Machin und Pathé fließt das Dokument nicht ein. Zudem muß man feststellen, daß die Historiker, die sich mit dem frühen Film beschäftigen, sich erst seit kurzem mit Form und Inhalt jener Wesenheit auseinandersetzen, die eine seltsame Bezeichnung in Form einer Verneinung trägt und aus dem Repertoire der angelsächsischen Archivare stammt: *non fiction*.

In unserem Fall ist es die lokale Geschichtsschreibung – und dies geschieht nicht selten in der Schweiz –, der man dieses Detail verdankt, welches sie im Zusammenhang ihrer eigenen Fragestellungen behandelt hat. Somit wird dann auch eine Nutzung im Rahmen einer breiteren Problematik und der Sprung auf eine andere Ebene möglich.<sup>2</sup>

## 2. Geschäftsgeheimnisse

Dem Prinzip der kommentierten Edition folgend, die bereits in *KINtop* auf einen Text aus dem Jahr 1900 angewendet wurde,<sup>3</sup> liefern wir hier eine weitere historische Quelle, die einer der Hauptkategorien des europäischen Kinos vor der Einführung des »Langfilms« angehört: dem sogenannten Reise- oder Naturbild, oft auch als Dokumentarfilm bezeichnet.<sup>4</sup>

Davids Bericht informiert über eines der beliebtesten Genres, den Expeditionsfilm, der sich damals je nach Verkaufs- oder Verleihkatalog wiederum in verschiedene mehr oder weniger kanonische Abteilungen untergliedert: Naturaufnahmen, Sportfilme (Jagd- wie Flugaufnahmen gehören zu dieser Kategorie), Tierbilder, Industriefilm, Bilder aus dem Leben der Völker.<sup>5</sup>

David liefert Fakten aus erster Hand über die Bedingungen, Umstände und Praktiken der beiden französischen Filmexpeditionen, deren Früchte noch gut dreißig Jahre lang international gewerblich genutzt werden. Zuerst einzeln als gewöhnliche 35mm-Kurzfilme, dann zur Kompilation zusammengefügt, erscheinen sie nach dem Ersten Weltkrieg schließlich im Pathé Baby-Heimformat von 9,5mm.

In kleinerem Maßstab, jedoch nicht weniger interessant, werden diese Filme von Adam David in der Schweiz eingesetzt. Erst im 35mm-Format, dann auf 16mm verkleinert, begleiten sie ihn während seiner Karriere als beliebter Vortragsreisender.

Der 1908 veröffentlichte Bericht von der ersten Pathé-Expedition gehört zu den Texten, die Kenntnisse über das Kino in der Allgemeinheit verbreiten sollen. Diese ›Aufklärungsartikel‹ erscheinen nach und nach außerhalb der Fachkreise, und zwar bereits über längere Zeit, bevor die Filmkritik fester Bestandteil der Kulturseiten wird. Sie begleiten die Phase der Entstehung ortsfester Kinos. Der Bericht Davids zeugt von der unaufhaltsamen Etablierung des Kinos und führt den Leser ›hinter die Kulissen des Kinematographen‹. David ist sich dessen übrigens sehr bewußt, da er bei dieser Gelegenheit mitteilt, er werde nicht alle »Geschäftsgeheimnisse« ausplaudern, die er selbst beobachtet habe.

Unseres Wissens kann nur die zeitgenössische ethnographische Literatur eine konkrete Vorstellung von der Filmarbeit geben, die der Jäger, Photograph, Kameramann und Regisseur Alfred Machin sowie sein Führer Adam David unter den tropischen Bedingungen leisten müssen, denen sie auf ihrer ersten Reise neun Monate, auf der zweiten ebenfalls wieder neun Monate ausgesetzt sind. Auf der späteren der beiden Expeditionen begleitet sie der junge Julien Doux, der Machin bei der Arbeit assistiert.<sup>6</sup>

### 3. Die Jägerei

Wir haben uns gehütet, die Passagen wegzulassen, die David den rein jagdbezogenen Ereignissen widmet, denn sie sind auf mehreren Ebenen wertvoll. Sie erinnern uns einerseits daran, daß wir noch stets eine Kultur sind, die der Jagd anhängt.<sup>7</sup> Sie verdeutlichen die Verwandtschaft, die zwischen zwei Arten von Trophäen herrscht: den getöteten und den gefilmten Tieren. Letztere sind das Ergebnis der ›photographischen Jagd‹, wie man geläufig sagt. Jagen und Photographieren: Diese zwei Leidenschaften werden häufig miteinander kombiniert bzw. nacheinander ausgelebt. Normalerweise folgt die unsterblich

machende der zum Tode führenden Aktivität. Beide mobilisieren, laut Aussagen von Kennern, dieselben Tugenden wie Geduld und Ausdauer, dieselben Kenntnisse über die Beute und ihr Umfeld sowie dieselbe Erregung.

Diese Textstellen geben ebenfalls darüber Auskunft, daß unser Informant vor allem ein professioneller Buschläufer ist. Sie illustrieren die Schwierigkeiten der Jagd, die klimatischen Bedingungen sowie die Kompetenz des Jägers. Damit erlauben sie uns auch einzuschätzen, was für ein Unternehmen eine derartige Filmexpedition in einem Klima darstellt, welches Adam David zu Betrachtungen über das Verhalten des Schießpulvers (also auch der Nitrozellulose und der Emulsion!) oder über das Aufspüren des Löwen – der Beute *par excellence* – veranlaßt. (Hier sei angemerkt, daß es eine beachtliche Anzahl Texte und Bilder über die – wahre oder erschwindelte – filmische Darstellung der Löwenjagd zusammenzutragen gäbe.)

So betrachtet, liefert Davids Bericht auch eine Liste der filmbaren bzw. als filmwürdig erachteten Sujets. Erstere ergeben sich aus dem Machbaren, letztere sind Sache der Intention, für die man unter Umständen auch auf die Inszenierung, die »Komödie«, wie David sich ausdrückt, zurückgreifen muß.

Unser Führer eignet sich übrigens sehr gut für diese Komödie. Die Rolle des großen weißen Jägers scheint ihm nicht zuwider, auch wenn er dabei anonym bleibt. Die Zweckbestimmung des Schauspiels, bei dem er mitmacht, ist ihm durchaus bekannt. Diese Bilder sind für das »liebe Publikum« bestimmt; sie füttern es mit Spektakulärem und Sensationellem. Hierbei nimmt David eine eher beschwichtigende denn kritische Haltung ein. Seiner Meinung nach wird der generelle Wahrheitsgehalt durch Schwindeleien im Detail nicht beeinträchtigt, obgleich er weiß, daß die filmische Darstellung auf der Leinwand eine Kontinuität herstellt, die weit vom tatsächlichen Ablauf der Jagd entfernt ist.

Nichtsdestoweniger zeigt er seine Vorliebe für ein Bild, dessen Authentizität die didaktische Tugend und damit die Akzeptanz seitens eines anderen Publikums garantiert; hierbei handelt es sich um die »Naturfreunde«, für die seine Vorträge bestimmt sind. Er zieht diese den normalen Zuschauern vor, die von einem kommerziellen Nummernprogramm beispielsweise erwarten, daß nach LA CHASSE À L'HIPPOPOTAME (Die Jagd auf das Nilpferd) der Komiker Max Linder in LE PETIT JEUNE HOMME (Der kleine junge Mann) kommt, gefolgt von dramatischen Szenen aus LA GUEUSE (Die Bettlerin) oder L'ASSOMMOIR (DER TOTSCHLÄGER) nach dem Roman von Emile Zola.

In diesem Sinne teilt David die Meinung der zeitgenössischen Kinoreformer über die wesentlichen Qualitäten der Kinematographie – man muß nur Diederichs lesen, um sich davon zu überzeugen.<sup>6</sup>

David kommt über einen eigenen Weg zum Film. Er erklärt dies, wenn er über die Entstehung der kinematographischen Expedition spricht. Allerdings berichtet er darüber 1908 etwas anders als 1916, doch im Wesentlichen wider-

sprechen die zwei Fassungen einander nicht. Wir übergehen die Behauptung Davids, Charles Pathé habe spontan bei einer Initiative mitgemacht, die er, David, höchstpersönlich in Paris vorgeschlagen habe. Denn auch wenn diese Frage von Bedeutung ist, können wir doch den Wahrheitsgehalt seiner Aussage nicht nachweisen. Wir wollen allein zwei Punkte kommentieren, auf die David hinweist, während er darüber berichtet, wie er sich die kinematographischen Mittel zu eigen gemacht hat.

In Davids Artikel ist die Rede davon, welche Bedeutung Carl Georg Schillings Momentphotographien für ihn gehabt haben. Die beispiellosen Bilder der tropischen Fauna Ost-Afrikas, die Beute und Jäger – nachts mit Blitzlicht aufgenommen – an der Tränke zeigen, sind 1905 in einem sehr schönen Werk mit dem Titel *Mit Blitzlicht und Büchse* erschienen. Sie riefen nicht nur beim Fachpublikum der Jäger, Naturliebhaber und Photographen, sondern auch beim allgemeinen, kulturinteressierten Leser Begeisterung hervor.<sup>9</sup>

Statt als Nachahmer einer Leistung Konkurrenz zu machen, die nicht zu erreichen ist, beansprucht David die Idee für sich, durch den Einsatz des lebenden Bildes auf originelle Weise Lebendiges in die Tierdarstellung zu bringen, um diese endlich davon frei zu machen, wie »photographisch ausgestopft« auszusehen.

Nur eine vertiefte Studie der Entwicklung des Tierfilms würde uns erlauben, die Bedeutung Davids auf einem Gebiet einzuschätzen, auf dem er Pionier gewesen sein will. Tatsächlich liegt die Idee damals in der Luft, denn es finden sich mehr Zeugnisse von der Art wie das des naturalistischen Photographen Oliver G. Pike. Dieser präsentiert seinen ersten Film über das Leben der Wildvögel im August 1907: »Der erste Film, den ich sah, zeigte eine Anzahl Pferde, die ins Meer liefen und an denen sich die Wellen brachen. Dies schien zu wunderbar um wahr zu sein. Man konnte also ab diesem Moment die wirklichen Bewegungen der wilden Geschöpfe einfangen. Die Geheimnisse und alle Wunder der Natur konnten wie im Leben erscheinen. Ich beschloß, mich damit zu beschäftigen.«<sup>10</sup>

Der Titel der Reihe, die in den *Basler Nachrichten* erscheint, »Mit Kinetograph und Büchse im Busch«, kann zweifellos als Hommage an Schilling gelesen werden. Diese Bezugnahme soll den Akzent der ersten Expedition auf Fauna und Jagd setzen. Dies entspricht einem Wunsch Davids und stellt den Grund seiner Initiative dar, selbst wenn anschließend andere Aspekte im Pathé-Katalog auftauchen. Wir werden sehen, daß das Ergebnis der zweiten Expedition, die in die Gebiete der Chilluken und der Dinka jenseits des Sudd führt, Themen von betont mehr »ethnischer« Natur aufweist.

#### 4. Die Filmographie

Wir versuchen in der Filmographie, eine Verbindung herzustellen zwischen Davids Berichten über die Dreharbeiten und den Filmen, die Pathé auf den

Markt bringt. Als äußerst nützliches Instrument erwies sich dabei Henri Bousquets Kompilation der Pathé-Kataloge, die wir dazu herangezogen haben.

Sieben der neun angegebenen Titel lassen sich mit Gewißheit der ersten Expedition von David und Machin zuschreiben. Zieht man die Meteranzahl der Zwischentitel (die erst *nach* der Reise hinzugefügt wurden) von der Gesamtlänge ab, erkennt man, daß diese Filme zusammen etwas weniger als einem Zehntel des Negativmaterials entsprechen, welches die Gruppe mitnahm. Laut David sind dies 10.000 Meter Rohfilm.

Dieses Verhältnis von belichtetem zu herausgebrachtem Filmmaterial ist glaubhaft. Nichtsdestoweniger vermeiden wir, zwischen Davids Erzählung – die den Eindruck vermittelt, daß viele Themen gefilmt wurden –, und der Präsenz der fertigen Filme im Katalog eine Äquivalenz herzustellen.<sup>11</sup>

Trotz dieses Vorbehalts kann man sich nur glücklich schätzen, daß dank des Leiters der Expedition die seltene Gelegenheit besteht, die Filme mit recht großer Präzision zu identifizieren und darüber hinaus wertvolle Hinweise auf ihre Herstellungspraxis und ihre Struktur zu gewinnen.

Keine der Filmographien zu Pathé und Machin, die sich auf die zwei Expeditionen beziehen, genügen den kritischen Anforderungen, weder Lacassins Arbeit noch die Pathé-Kataloge von Bousquet. Sie beruhen größtenteils auf durch Vergleich aufgestellte Zuschreibungen, die zudem niemals als hypothetisch gekennzeichnet sind. Wie die Arbeit von Sabine Lenk zeigt, liefert das Kreuzen von – mit Vorsicht zu behandelnden – Sekundärquellen und Angaben aus Vertriebskatalogen oder direkt aus Archivkopien die größte Chance, verifizierte und daher sichere Daten zu erhalten.

### 5. *David & Machin*

Noch einige Worte über die Situation der beiden Reisegefährten gegen Ende 1907, Anfang 1908.

Als Agronom mit einer Promotion in Zoologie an der Universität Zürich ist Adam David mit Afrika vertraut. Er arbeitet dort seit 1897, zunächst in Ägypten. Ab 1906 organisiert er Safaris, die von Khartum ausgehen. Er beliefert Tiergärten, besonders den Zoo in Basel, mit lebenden Tieren. Naturhistorische Museen versorgt er mit ausgestopften Exemplaren. Sein älterer Bruder, Jean Jacques David (1871-1908), ein Zoologe und Geologe, ist von 1902 bis 1906 für die Compagnie belge des Chemins de Fer du Congo supérieur (belgische Eisenbahngesellschaft des Oberen Kongo) an den großen afrikanischen Seen tätig.

Im Jahre 1908, mit 38 Jahren, unternimmt Adam David bereits seine zweite Expedition. In der Schweiz spricht der Amateurphotograph über Afrika und illustriert seine Worte mit Hilfe des Filmprojektors. Endgültig heimgekehrt, hält er noch über Jahrzehnte Vorträge dieser Art, sowohl vor Publikum



wie im Radio. Auch veröffentlicht er Abenteuergeschichten für die Jugend (damit sind die Buben gemeint).

David führt Alfred Machin in bekannte Gegenden. Von den beiden Hauptaufnahmeorten aus sieht man, wie sich die Stadt Omdurman (Januar 1908) am westlichen Ufer des Weißen Nils erhebt, gegenüber von Khartum. Dort besaß David eine Karawanserei für seine Tiere. Von hier aus hat er auch Gelegenheit, die Region des Dinder, eines Nebenflusses des Blauen Nils ca. 350 km südöstlich von Khartum, anlässlich einer Expedition von April bis Mai 1907 zu erforschen.

Seit einer Generation begnügt man sich im Fall Machin damit, die nicht gesicherten Informationen einiger Autoren einfach zu übernehmen und ungeprüft weiterzugeben. Deshalb kennt man das Leben von Alfred Machin heute nicht besser als 1968. Damals schrieb Francis Lacassin, daß »man über die dreißig ersten Lebensjahre so gut wie nichts weiß«. <sup>12</sup> Er soll als Retoucheur in einem großen Pariser Photographenatelier tätig gewesen sein, dann als Photoreporter – damals ein neuer Beruf – für die Zeitschrift *L'Illustration* gearbeitet haben. Das Durchsehen der Jahrgänge 1900 bis 1907 erbrachte jedoch keinen Hinweis auf eine Mitarbeit.

Die ersten und einzigen Photographien, die von ihm 1908 in *L'Illustration* veröffentlicht werden, zeugen jedoch von einer gewissen Beherrschung der Photographie. Einige Aufnahmen weisen bei der Bildkomposition einen piktorialen Zug auf, der damals sehr geschätzt wird (vgl. die Bibliographie). Das Pariser Wochenblatt zeigt großes Interesse an einem photographischen Doku-

ment, das ein spektakuläres 1,5 m langes Teleobjektiv mit Stativ wiedergibt, jedoch nicht am kinematographischen Teil der Expedition, den es nur am Rande erwähnt.<sup>1)</sup>

Die Umstände des Engagements von Machin durch Charles Pathé wären eine eigene Untersuchung wert. Denn über eine Tätigkeit als Filmemacher ist bei Machin bis zu dem Zeitpunkt nichts bekannt, da ihm das äußerst riskante Unternehmen anvertraut wird, mehrere Monate lang einige tausend Kilometer von der Pariser Konzernzentrale entfernt zu drehen.

Aus dem Französischen von Sabine Lenk

### Anmerkungen

1 Vgl. Catherine A. Surowiec, *The Lumière Project. The European Film Archives at the Crossroads*, Projecto Lumière, Lissabon 1996, S. 53-55. Vgl. vor allem auch die von Sabine Lenk zusammengestellte Filmographie in: Eric de Kuyper, *Alfred Machin Cinéaste / Film-maker*, Cinémathèque Royale de Belgique, Brüssel 1995, S. 189-228.

2 In der Monographie von Meier-Kern über die Geschichte des Kinos in Basel wurden wir auf das Zeugnis aufmerksam: Paul Meier-Kern, *Verbrecherschule oder Kulturfaktor? Kino und Film in Basel 1896-1916*, Helbing & Lichtenhahn, Basel 1993, S. 53f. Wir danken Paul Meier-Kern, der uns mehrere Dokumente über David zur Verfügung stellte. Unsere Untersuchung war Thema eines ersten Artikels (vgl. die beigelegte Bibliographie) und eines Vortrags auf dem 4. Domitor-Kongress im Dezember 1996 in Paris. Zu methodischen und programmatischen Fragen beim Studium des Dokumentarfilms aus der Frühzeit vgl. Roland Cosandey, »Some Thoughts on »Early Documentary«, in: Daan Hertogs, Nico de Klerk (Hg.), *Uncharted Territory. Essays on Early Nonfiction Film*, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997, S. 37-50.

3 Vgl. »Delia im Kinematographen und der Burenkrieg«, *KINtop* 6, 1997, S. 10-27.

4 Der zeitgenössische französische Begriff »film de plein air« bedeutet wörtlich

übersetzt »im Freien aufgenommener Film«. Die Verkaufskataloge der Filmfirmen benutzten zu jener Zeit u. a. die Begriffe »Landschaftsbild«, »Landschafts-kinematographie« bzw. »Naturaufnahme«. (Anm. d. Übers.)

5 Aufnahmen aus der Luft wurden in Deutschland teilweise auch als »Naturaufnahmen« bezeichnet. (Anm. d. Übers.)

6 Die ethnographische Literatur, von der wir sprechen, war dazu bestimmt, den neuen Einsatz des Kinematographen zur Materialsammlung zu präsentieren. Ihr fehlt folglich die kommerzielle Sicht sowie die Werbeabsicht, die gewöhnlich in den Texten der Fachbranche enthalten ist. Sie ist der Wissenschaft zuzuordnen und bleibt dem akademischen Rahmen verhaftet.

Zur Lektüre seien empfohlen: Rudolf Pöch, »Reisen in Neu-Guinea in den Jahren 1904-1906«, *Zeitschrift für Ethnologie* (Berlin), Band 39, 1907, S. 382-400, mit 15 Abbildungen im Text und außerhalb davon (Vortrag vom 19. Januar 1907); ders., »Reisen im Inneren Südafrikas zum Studium der Buschmänner in den Jahren 1907 bis 1909«, ebenda, Band 42, 1910, S. 357-363 (Vortrag vom 19. Februar 1910, mit »Licht- und Bewegungsbildern«); Richard Neuhauss, »Neuere photographische Hilfsmittel für den Forschungsreisenden«, ebenda, Band 39, 1907, S. 966-972 (Vortrag vom 16. November 1907, mit Filmprojektion); ders., »Brief des Herrn R. Neuhauss aus

Neu-Guinea«, ebenda, Band 41, 1909, S. 962f., datiert »Sissanu, den 1. September 1909« (Vortrag vom 18. Dezember 1909); ders., »Kinematographische und phonographische Aufnahmen aus Deutsch-Neuguinea«, ebenda, Band 42, 1911, S. 136-138 (Vortrag vom 28. Januar 1910, mit Projektion von 800 Metern Film); Otto Stoll, »Die Entwicklung der Völkerkunde von ihren Anfängen bis in die Neuzeit«, *Mitteilungen der Geographisch-Ethnographischen Gesellschaft Zürich*, Band 18, 1917/18, S. 1-120, besonders S. 113-115.

Richard Neuhaus, der Herausgeber der *Zeitschrift für Ethnologie*, war »Kustos der Photographien-Sammlung« der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte.

7 Die Jagderzählung ist immer noch ein fruchtbares Genre der Dokumentarliteratur. Doch am besten sieht man sich die Abhandlungen an. Wir lasen ein Werk, das Machin möglicherweise konsultiert hat: Maurice Rondet-Saint, *La chasse moderne. Encyclopédie du chasseur*, vollkommen durchgesehene Auflage, Larousse o.J., Paris (vermutlich aus den zwanziger Jahren), (1. Ausgabe 1900). Die Seiten 397-419 sind der »Großwildjagd in West-Afrika, auf Madagaskar, in Indochina« gewidmet.

8 Vgl. Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Fischer + Wiedleroiher, Stuttgart 1986.

9 C[arl] G[eorg] Schilling, *Mit Blitzlicht und Büchse. Neue Beobachtungen und Erlebnisse in der Wildnis inmitten der Tierwelt von Äquatorial-Ostafrika*, Voigtländer, Leipzig 1905, mit 302 Photographien. Die zweibändige englische Ausgabe erscheint 1906 in London unter dem Titel *With Flashlight and Rifle: a record of hunting adventures and of studies in wild life in Equatorial East Africa* bei Hutchinson Co. In Frankreich werden die Aufnahmen von der Pariser Wochenzeitschrift *L'illustration* verbreitet, die damals über die beste Drucktechnik für Photographien verfügt. Vgl. auch Emil Berr, »Les aventures d'un

chasseur-photographe en Afrique«, *L'illustration*, Nr. 3307, 14. 7. 1906, S. 25-32, mit 20 Photographien.

Man begreift, daß die Momentaufnahmen von Schilling für die Betrachter wie eine Offenbarung gewirkt haben müssen, wenn man sie mit den Abbildungen vergleicht, die den Bericht jener Jagdexpedition illustrieren, die damals am meisten durch die Medien verbreitet wird: Theodore Roosevelt, *Afrikanische Wanderungen eines Naturforschers und Jägers*, Paul Parey, Berlin 1910. Mit Photographien von Kermit Roosevelt, Theodore Roosevelt, Hedmund Heller, R.J. Cuninghame, Carl E. Akeley und J. Alden Loring sowie Zeichnungen von Philip R. Goodwin. Bei Schilling ist der illustrative Aspekt der Bilder von geringerer Bedeutung als der heuristische. Die Jagd mit dem Photoapparat soll nicht mehr die Trophäe vervollständigen, sondern dient als Dokumentationsmittel.

Dauids Werke bebildern seine eigenen Aufnahmen. Die Spuren dieser Aktivität sind im Naturhistorischen Museum in Basel bei Professor Urs Rahm bewahrt.

10 O.G. Pike, *La nature et ma ciné-caméra*, Prisma, Paris 1947, S. 10f. Die englische Originalausgabe erschien 1946 unter dem Titel *Nature and my Cine-Camera* bei Focal in London. Die Geschichte der Tierphotographie und Tierkinematographie bleibt noch zu schreiben. Eine erste Annäherung an das Thema liefert das Buch von C.A.W. Guggisberg, *Early Wildlife Photographers*, Taplinger, New York 1977.

11 Es gibt eine Quelle, von der wir nicht wissen, ob sie noch existiert: Davids Tagebuch, auf das dieser in seinen Artikeln hinweist. Diese persönlichen Notizen hätten sicher mehr Details zu Angaben geliefert, die der Expeditionsbericht zwangsläufig nur in synthetischer Form bringen kann.

12 Francis Lacassin, *Alfred Machin 1877-1929, L'Avant-scène du cinéma*, Paris 1968 (Reihe: *Anthologie du cinéma*), Nr. 39, November 1968, S. 435.

13 Vgl. *L'illustration*, 17. 10. 1908, S. 254.



## Bibliographie

Die Bibliographie umfaßt Veröffentlichungen von David und Machin über die erste Expedition von Pathé nach Afrika sowie Sekundärquellen, die nützliche Informationen über die beiden Personen enthalten. Letztere werden in einer Bibliographie, die in einer späteren Nummer von *KINtop* folgt, noch ergänzt.

### Adam David (1872-1959)

Adam David, »Mit Kinematograph und Büchse in der afrikanischen Wildnis«, *Basler Nachrichten*, in 10 Teilen vom 14. bis 18. und vom 20. bis 24. Oktober 1908 erschienen.

Adam David, *Jagden und Abenteuer in den Gebieten des Oberen Nil*, Friedrich Reinhardt, Basel 1916, mit 80 Abbildungen und 2 Karten. Die Pathé-Expedition ist in den Kapiteln 5 (S. 103-135) und 7 (S. 169-213) beschrieben.

Hans Werner Debrunner, *Schweizer im kolonialen Afrika*, Basler Afrika Bibliographien, Basel 1991, S. 84ff.

Urs Rahm, *Dr. Adam David (1872-1959)*, Naturhistorisches Museum, Basel 1984.

(Unveröffentlichte Notizen sowie ein Text für eine kleine Ausstellung des Museums zu David.)

Ewald Billerbeck, »Adam David – ein Filmpionier zur Zeit von Joye (Filme aus der Sammlung Joye wieder in Basel, 7)«, *Basler Zeitung*, Nr. 224, 25. September 1993, S. 35.

Roland Cosandey, »D'une piste l'autre ou Quand la voix fait corps (A. Machin, A. David et Pathé, 1907-1909)/Körpers timme oder von einer Spur zur anderen (A. Machin, A. David und Pathé, 1907-1909)«, *Ciné-Bulletin* (Zürich), Nr. 246, April 1996, S. 11-14.

### Alfred Machin (1877-1929)

Gustave Babin, »Les grandes chasses africaines. Une expédition cinématographique«, *L'Illustration* (Paris), Nr. 3425, 17. Oktober 1908, S. 254-259, mit 14 Abbildungen von A. Machin. Wiederabdruck in: *Les grands dossiers de l'Illustration. Les expéditions africaines*, SEFAG, Paris 1987, S. 168-173.

[Gustave Babin], »La chasse au crocodile dans le Soudan égyptien«, *L'Illustration*, Nr. 3416, 15. April 1908, S. 112ff., mit 8 Abbildungen von A. Machin.

[Gustave Babin], »La chasse aux vautours«, *L'Illustration*, Nr. 3420, 12. September 1908, S. 180, mit drei Photographien von A. Machin.

[Gustave Babin], »Les Hydriaphores du Haut Nil«, *L'Illustration*, Nr. 3421, 19. Sep-

tember 1908, S. 193, mit einer Photographie von A. Machin.

Francis Bolen, »Des premiers tourneurs de manivelle à Alfred Machin, le grand pionnier (1897-1914)«, *Ciné-Dossiers* (Brüssel), Nr. 3, August 1967, S. 1-16. Wiederabdruck in: Francis Bolen, *Histoire authentique, anecdotique et critique du cinéma belge depuis ses plus lointaines origines*, Memo & Codec, Brüssel 1987, S. 39-51.

Francis Lacassin, *Alfred Machin 1877-1929*, L'Avant-scène du cinéma, Paris 1968 (Reihe: *Anthologie du cinéma*, Nr. 39, November 1968).

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

*Filmographie der ersten Kinoexpedition von Pathé nach Afrika  
(Machin und David, Dezember 1907 bis August 1908)*

Wir haben den Originaltext der Kataloge und Programmhefte der Firma Pathé nicht eingesehen und kennen deshalb die Dokumente aus der Pathé-Sammlung der Bibliothèque Nationale nur in Form einer Liste.

Die Beschreibungen wurden so übernommen, wie sie bei Henri Bousquet in seinem *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Band 2: 1907, 1908, 1909 (beim Autor, o.O. 1993) zu finden sind. Der Text wurde in Abschnitte unterteilt, um die verschiedenen Bilder (*tableaux*) oder Einstellungen eines Themas hypothetisch anzudeuten. Die Angaben zur Premiere, zur Länge und zum Genre entstammen derselben Quelle. Die deutschen Titel wurden dem Buch von Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911* (Filmbuchverlag Winterberg, München 1991) entnommen.

Zuschreibung und Identifizierung beruhen soweit möglich auf den Berichten Adam Davids, was der Leser selbst überprüfen kann. Zum ersten Mal wurde diese Quelle zu filmographischen Zwecken herangezogen.

Die eckigen Klammern um die Namen Machin und David zeigen an, daß es sich um eine Information handelt, die nicht der Primärquelle entnommen wurde, d.h. den Filmen selbst in ihrem mehr oder minder gut konservierten Zustand. Das Filmmaterial enthält keine Angaben zum Regisseur, den Protagonisten (David selbst) und natürlich noch weniger zu Datum und Ort der Aufnahme. Die Flexibilität dieses Materials sowie seine »Zeitlosigkeit« erlaubte eine lange Auswertung in verschiedenen Zusammenhängen, was die Identifikation nicht gerade erleichtert.

Die Bezeichnung »Pathés kinematographische Expedition nach Afrika« meint keineswegs eine Serie, die unter diesem allgemeinen Titel vertrieben wurde. Wie man dem Katalog von Henri Bousquet entnehmen kann, scheinen die Filme damals wie unabhängige Produktionen behandelt worden zu sein.

Als Referenzfilmographie kann zur Zeit die von Sabine Lenk zusammengestellte und im Buch von Eric de Kuyper (siehe oben Bibliographie) erschienene Datensammlung angesehen werden. Sie entstand anlässlich der Restaurierungsarbeiten, die die Cinémathèque Royale de Belgique im Rahmen des EU-Programms Media I durchführte, und bezieht sich auf das Gesamtwerk des Filmemachers. Sie enthält Hinweise auf bestehende Kopien und durchgeführte Umkopierungen und gibt sowohl deren Länge wie auch das Archiv an, wo das Material zu finden ist.

Die meisten der Titel, die hier der ersten Pathé-Expedition zugeordnet wurden, sind in Lenks Filmographie nicht aufgeführt. Hoffentlich werden durch die nun folgende Filmographie weitere Filme in den Archiven entdeckt. Unter »Regie« führen wir beide Männer auf, wengleich sich David eigent-

lich weder um die Regie noch um die Kamera kümmerte. Damit soll kein neuer Filmemacher entdeckt werden. Wir wollen nur deutlich machen, daß ein derartiges Unternehmen immer Teamarbeit war.

*Im Pathé-Katalog seit 1908:*

PROMENADE AU SOUDAN (AUSFLUG NACH DEM SUDAN), 105m, März 1908, Pathé-Katalognr. 1921, Regie: [Machin und David], Landschaftskinematographie (*scènes de plein air*).

Wir konnten aus nächster Nähe einige für das Leben im Sudan typische Szenen filmen: einen geschäftigen und belebten Markt, Weber, die Tischdecken herstellen, auf denen man schlafen oder sich setzen kann, Verkäufer von Waffen und Goldgegenständen, Musiker des Landes etc.

Quellen: Bousquet, S. 63; *Motion Picture World*, 27.6.1908; Birett, S. 48; nicht in Lenk enthalten.

Angaben zu den Dreharbeiten: David 15. 10. 1908; David 1916, S. 108.

Drehort: Omdurman (westlich von Khartum, am Weißen Nil).

Teil einer Sendung belichteten Materials, die vor dem Verlassen von Khartum nach Paris abgeschickt wurde; belichtet wahrscheinlich gegen Ende Januar, Anfang Februar 1908 (vgl. David 16.10.1908; David 1916, S. 108).

Kopie: bisher nicht bekannt.

LA VIE INDIGÈNE AU SOUDAN ÉGYPTIEN (LEBEN IM SUDAN), 140m, Juni 1908, Pathé-Katalognr. 2163, Regie: [Machin und David], Bilder aus dem Leben der Völker (*scènes de plein air*).

Filme über Reisen in den Orient oder auf den Schwarzen Kontinent sind immer sehr interessant, denn die Mehrheit der Zuschauer hat kaum je Gelegenheit, sich in diese Regionen zu begeben. Die Sudanesen entladen Boote und transportieren die Ware auf ihren Köpfen. Das Korn wird aufgehäuft, dann zwischen zwei Steinen zermahlen. Andere sind dabei, Decken zu weben. Männer waschen ihre Wäsche und die

Frauen sind mit dem Kochen beschäftigt, um anschließend die ganz Kleinen zu füttern. Sodann kommt der Pascha an und verteilt Nahrung an die Armen. Später wohnen wir einem Fest in einem öffentlichen Park bei: Die Mädchen tanzen Tänze des Landes, während die Männer um sie herum sitzen und Karten spielen.

Quellen: Bousquet, S. 88f.; *Motion Picture World*, 4.7.1908; Birett, S. 386; nicht in Lenk enthalten.

Angaben zu den Dreharbeiten: David 15. 10. 1908; David 1916, S. 107f.

Drehort: Omdurman.

Darsteller: ein mit Elfenbein handelnder Scheich, der mit David befreundet ist (der »Pascha«).

Teil einer Sendung belichteten Materials, die vor dem Verlassen von Khartum nach Paris abgeschickt wurde (vgl. David 16. 10. 1908; David 1916, S. 108).

Kopie: bisher nicht bekannt.

AU PAYS DES PHARAONS, Länge unbekannt, [September] 1908, Pathé-Katalognr. 2438, Regie: [Machin und David].

Quellen: Bousquet, S. 147; nicht in Lenk enthalten.

Angaben zu den Dreharbeiten: Die Bilder könnten von Dreharbeiten stammen, die auf dem Rückweg am Oberen Nil durchgeführt wurden; vgl. David 24. 10. 1908.

Kopie: bisher nicht bekannt.

CHASSE AUX VAUTOURS EN AFRIQUE (GEIERJAGD IN AFRIKA), 180m, November 1908, Pathé-Katalognr. 2507, Regie: [Machin und David], Sportaufnahme (*scènes de sports et acrobaties*).

In acht Bildern (*tableaux*):

1. Die Treiber beratschlagen sich und verschwinden in den Bergen.

2. Ein gut gelegener Beobachtungsplatz. Ein Nest ist entdeckt.
3. Das Nest und die Fütterung.
4. Ein kühner Treiber läßt sich in den Abgrund gleiten.
5. Arme Mutter. Aus ihrem Nest gejagt und ihr Junges gefangen.
6. Von Raubvögeln zehackte Gazelle.
7. Von Gewehrschüssen gestörte Verdauung.
8. Ein hübsches Jagdbild.

Quellen: Bousquet, S. 136; *Phono-Ciné-Gazette*, Nr. 88, 15. 11. 1908; Birett, S. 232; nicht in Lenk enthalten.

Angaben zu den Dreharbeiten: Beschreibungen der Bilder 6 bis 8 finden sich in David 21. 10. 1908; David 1916, S. 124f. Die Bilder 1 bis 5 sind vermutlich im Süden gedreht worden, im Grenzgebiet zwischen dem Sudan und Abessinien, der letzten Etappe der Expedition; vgl. David 23. und 24. 10. 1908; David 1916, S. 130f. und 133f. Das Material gehört zu den Aufnahmen, die von der Reisegruppe selbst nach Paris gebracht wurden.

Drehort: Region des Dinder.

Darsteller: Adam David (der Jäger).

Kopie: Die Einstellungen 1 bis 4 (s.o.) sind vermutlich in der apokryphen 16mm-Kompilation enthalten, die unter dem Titel 1908-1909 JAGDREISEN VON DR. ADAM im Naturhistorischen Museum, Basel, bei Professor Urs Rahm aufbewahrt ist.

LA CHASSE À L'HIPPOTAME DANS LE NIL BLEU (NILPFERDJAGD IN AFRIKA), 150m, Dezember 1908, Pathé-Katalognr. 2662, Regie: [Machin und David], Sportaufnahme (*scènes de sports et acrobaties*).

Unsere Kameramänner haben wirklich photographische Meisterstücke geleistet, da ihnen aus kurzer Entfernung verschiedene Aufnahmen eines der häßlichsten und schrecklichsten Monster, die geschaffen wurden, gelungen sind: dem Nilferd.

Das Monster erscheint, berührt mehrfach die Oberfläche des Wassers und taucht jedes Mal wieder unter, während die Jäger ihren Nachen in seine Richtung lenken und die Harpune schleudern, deren Spitze sich in das Leder bohrt. Die Partie ist gewonnen. Das Tier wird zerteilt und sein Fett liefert einen ausgezeichneten Leckerbissen für die Neger, während seine Zähne, deren Elfenbein schöner ist als das des Elefanten, sorgfältig gesammelt werden.

Quellen: Bousquet, S. 146; *Filma*, Nr. 10, Dezember 1908; *Bioscope*, 17.12.1908, S. 14; Birett, S. 482; Bibliothèque Nationale, Sammlung Pathé, Nr. PP 02662, 2ff. (1db), Titel: CHASSE À L'HIPPOTAME SUR LE NIL BLEU, Datum des Dokuments: 1908.

Angaben zu den Dreharbeiten: David 17.10.1908; David 1916, S. 111ff. Das Material gehört zu den Aufnahmen, die von der Reisegruppe selbst nach Paris gebracht wurden.

Drehort: Sudan, Region des Dinder.

Kopie: Vgl. Lenk, S. 194.

### *Im Pathé-Katalog seit 1909:*

LA CHASSE AUX CROCODILES, 130m, Januar 1909, Pathé-Katalognr. 2395, Regie: [Machin und David], Naturaufnahme (*scènes de plein air*).

Szenen vom Leben in Afrika. Halbnaakte Wilde, die entlang des Flusses auf Bäumen hängen, töten Krokodile mit Gewehrschüssen. Dann ziehen sie sie auf das Ufer und transportieren sie auf Kamelen bis zum Dorf. Dort beginnen sie zu tanzen.

Quellen: Bousquet, S. 147; *Bioscope*,

7. 2. 1909, S. 16; nicht in Lenk enthalten; Bibliothèque Nationale, Sammlung Pathé, Nr. PP 02295, vom Gesamtdossier sind nur die Photogramme erhalten, Datum des Dokuments: 1908.

Angaben zu den Dreharbeiten: David 22. und 23.10.1908; David 1916, S. 127-130. Das Material gehört zu den Aufnahmen, die von der Reisegruppe selbst nach Paris gebracht wurden.

Drehort: Sudan, Region des Dinder.

DANS L'AFRIQUE MYSTÉRIEUSE (IM MYSTERIÖSEN AFRIKA), 145m, Mai 1909, Pathé-Katalognr. 2848, Regie: [Machin und David], Landschaftskinetographie (*scènes de plein air*).

Im Schritt der langsamen und majestätischen Kamele dringen wir mit dem Forschungsreisenden in das Afrika der endlosen Wüsten vor. Die Karawane hält zum Gebet, als sich die Sonne hebt, erreicht die Oase und ruht sich unter den riesigen Affenbrotbäumen mit ihren süßen und erfrischenden Früchte aus.

Quellen: Bousquet, S. 183; *Bioscope*, Nr. 137, 27. 5. 1909; Birett, S. 308; nicht in Lenk enthalten.

Angaben zu den Dreharbeiten: David 20. 10. 1908; David 1916, S. 121. Das Material gehört zu den Aufnahmen, die von der Reisegruppe selbst nach Paris gebracht wurden.

Drehort: Sudan, Region des Dinder.

Kopie: National Film and Television Archive (London), Sammlung Joye.

EXERCICES DES TROUPES SOUDANAISES DANS LE SAHARA (SUDANISCHE TRUPPEN BEIM EXERZIEREN, auch: SUDANISCHE TRUPPEN BEI EINER ÜBUNG IN DER SAHARA), 60m, Juli 1909, Pathé-Katalognr. 2971, Regie: [Machin und David], Militäraufnahme (*scènes militaires*).

Quellen: Bousquet, S. 198; *Kinema*, Nr. 24, 1. 8. 1909; Birett, S. 627; nicht in Lenk enthalten; Bibliothèque Nationale, Sammlung Pathé, Nr. PP 02971, 2 ff. (1db), Datum des Dokuments: 1909; hypothetische Zuschreibung.

Kopie: bisher nicht bekannt.

SUR LA FRONTIÈRE D'ETHIOPIE (AN DER ÄTHIOPISCHEN GRENZE), 140m, davon 133m in Farbe, Oktober 1909, Pathé-Katalognr. 3126, Regie: [Machin und David], Landschaftskinetographie (*scènes de plein air*).

Dieser Film, der eine überaus interessante und pittoreske Studie des Oberen Nil-Gebiets darstellt, zeigt lebensecht die Sitten und Gebräuche der Eingeborenen in der

ganzen Pracht ihres Lokalkolorits.

Titel der Bilder:

1. Der Fleischspieß der Wilden und der Festtagsbraten.
2. Reste eines Flußpferds, die die Raubvögel verschlingen.
3. Ein Gewehrschuß stört das Fest.
4. Zu spät! Der Vogel wird von einem Krokodil weggeschleppt.
5. Ein ungewöhnlicher, aber ertragreicher Fang.

Quellen: Bousquet, S. 222; *Bioscope*, 30. 9. 1909; Birett, S. 20; nicht in Lenk enthalten; Bibliothèque Nationale, Sammlung Pathé, Nr. PP 03126, 2 ff. (db), Datum des Dokuments: 1909.

Angaben zu den Dreharbeiten: Die Bilder könnten zum Filmmaterial gehören, das für LA CHASSE A L'HIPPOTAME DANS LE NIL BLEU und LA CHASSE AUX CROCODILES benutzt wurde.

Kopie: bisher nicht bekannt.

Nota bene:

Die folgenden drei Titel sind Machin zugeschrieben worden, obwohl die erste Expedition von Pathé nicht in diese Regionen führte und sich zudem auch nicht der Pantherjagd widmete, wenn man dem Bericht Davids Glauben schenkt. Eine Untersuchung der Kopien wäre wichtig, da jetzt u. a. bekannt ist, wer die abgebildeten Personen in den identifizierten Filmen sind.

UNE CHASSE AUX BUFFLES DANS L'AFRIQUE CENTRALE (BÜFFELJAGD IN ZENTRALAFRIKA), November 1909, Pathé-Katalognr. 3199; Quelle: Bousquet, S. 230; Birett, S. 97.

Kopie: bisher nicht bekannt.

AUTOUR DES GRANDS LACS D'AFRIQUE (AN DEN GROSSEN AFRIKANISCHEN SEEN), Dezember 1909, Pathé-Katalognr. 3266; Quelle: Bousquet, S. 240; Birett, S. 12.

Kopie: National Film and Television Archive (London), Sammlung Joye.

CHASSE A LA PANTHÈRE (DIE PANTHERJAGD), August 1909, Pathé-Katalognr. 2984; Quel-

len: Bousquet, S. 202; Birett, S. 498; bei Lenk wird dieser Film Alfred Machin zugeschrieben.

Kopie: Archives du Film du CNC (Bois d'Arcy); Cinémathèque Royale de Belgique (Brüssel), Sammlung Alan Roberts.

### *Danksagung:*

Eine Filmographie zu erstellen ist ohne die Unterstützung von Kollegen, die häufig ungenannt bleiben, nicht möglich. Wir möchten ganz besonders folgenden Personen danken: Henri Bousquet (Bures-sur-Yvette, Frankreich), Paul Meier-Kern (Ba-

sel), Emmanuelle Toulet (Ex-Konservatorin an der Bibliothèque des arts et spectacles der Bibliothèque Nationale de France) sowie den Katalogmitarbeitern des National Film and Television Archive (London).



Aus: Gustave Babin, »Les grandes chasses africaines. Une expédition cinématographique«, *L'Illustration*, Paris, 17. 10. 1908.

## Mit Kinematograph und Büchse in der afrikanischen Wildnis

Teil 1 – Basler Nachrichten, 14.10.1908

Beim Lesen des Wortes »Kinematograph« stellt sich das geneigte Publikum wahrscheinlich irgend einen großen, finstern Saal vor, in dem zur allgemeinen Belustigung kinematographische Aufnahmen wiedergegeben werden. Und ganz folgerichtig wird es sich im fernern vorstellen, daß Verfasser dieser Zeilen mit einem Kinematographen-Apparat samt Zubehör nach Afrika gezogen sei, um die Wilden in den Urwäldern mit dem bekannten Hokuspokus der heutigen Kinematographie zu amüsieren. Das ist selbstverständlich nicht der Fall gewesen, sondern ich ging nach Afrika, nicht um kinematographische Aufnahmen zu *zeigen*, sondern um solche *anzufertigen*.

Bevor ich auf das eigentliche Thema eintrete, bitte ich den geneigten Leser, folgenden Erklärungen über Kinematographie gütigst folgen zu wollen, die um so mehr von Interesse sein könnten, als die Kinematographie in letzter Zeit großen Aufschwung genommen hat.<sup>2</sup>

Was das Publikum als Kinematographie zu sehen bekommt, sind Reproduktionen (oder Kopien) einer großen Reihe von aneinandergefügten photographischen Momentaufnahmen, die in dem bekannten finstern Saal auf die Projektionswand geworfen und somit vergrößert werden. Jede solche Momentaufnahme ist eine Photographie für sich und nur in Folge der Geschwindigkeit, mit der sich die einzelnen Photographien folgen, wird der Eindruck der fortlaufenden Bewegung erzeugt. Die abrupten Bewegungen der lebenden Wesen, die oft so lächerlich wirken, sind die Folge der Intervalle zwischen zwei Photos; denn jedes Bildchen wird *besonders* (1/25 Sek.) exponiert und die Reproduktion geht ruckweise, wenn auch sehr schnell, vor sich.<sup>3</sup>

Solche Reproduktionen wiederzugeben, ist keine große Sache, und gewöhnlich versteht derjenige, der das Publikum damit unterhält, von der eigentlichen Kinematographie entweder gar nichts oder nur sehr wenig. Ein solcher Reprodukteur hat gewöhnlich mit einer der großen Firmen, wo die Aufnahmen *gemacht* werden, einen Vertrag geschlossen, wonach er die von derselben angefertigten »Bänder« bezieht, die er vermittelt eines meistens ebenfalls von der Firma bezogenen Projektionsapparates ablaufen läßt und auf die gegenüberliegende Wand wirft. Auf diesen Bändern (langen Filmstreifen) befindet sich die oben erwähnte große Reihe von photographischen Momentaufnahmen. Und *diese* herzustellen ist eine Kunst für sich und verlangt



Uebung, Erfahrung und – Kapital; denn zur Darstellung kinematographischer Szenen ist enormer Aufwand nötig. Aus diesem Grunde sind es Gesellschaften – und keine Privaten – die sich mit der Darstellung kinematographischer Bilder beschäftigen.

Diese Gesellschaften stehen also zu demjenigen, der in irgend einem Lokale seine Bänder ablaufen läßt, in gleichem Verhältnis, wie der Photograph zu demjenigen steht, der einem Besuche fertige Photographien zeigt!<sup>4</sup>

Da der Laie oft nicht weiß, wie er sich das in der Kinematographie Gesehene zu erklären hat, dürfte es von Interesse sein, einiges über genannte Gesellschaften und deren Installationen zu erfahren. Auf die Darstellung kinematographischer Szenen selbst, kommen wir im Laufe unserer Erzählungen wieder zurück.

Die Gesellschaften arbeiten, wie schon erwähnt, mit sehr großem Kapital; sie sind im Besitze von ausgedehnten, freien Plätzen, wo Hecken, Wälle, Hügel, Gerüste usw. errichtet, wo mit Wasser gefüllte Teiche und Kanäle gegraben sind, wo kurzum alles zur Verfügung steht, was zur Inszenierung von kinematographischen Darstellungen im Freien (Wettrennen, Unglücksfälle, Bootfahrten) nötig ist. Sie haben im fernern eigene, mit Glasdächern versehene Theater, deren Inneres sowohl unter Wasser gesetzt, als auch, je nach Bedarf, in luxuriöse Räumlichkeiten oder Armleutekammern verwandelt werden kann. Alles zum Dekor für die Aufnahmen. Auf genannten Plätzen und in dem Theater tummelt sich nun das Personal, das aus engagierten Schauspielern, Cirkusreitern, Akrobaten, Clowns, Droschkenkutschern, Automobilchauffeuren etc. besteht, je nachdem eine Szene betitelt ist »Ein Automobilunfall«, ein »Wettrennen mit sieben Toten« etc. Diese Leute werden von besonderen Direktoren der Firma in strenger Zucht gehalten; denn es befinden sich unter ihnen oft ganz verzweifelte Elemente. Kommt es doch vor, daß zur Aufführung einer Diebstahlsszene richtige Verbrecher herangezogen werden, die von den findigen Direktoren unter den Apachen der Großstädte gesucht werden müssen. Die Hauptrolle unter dem Personal spielen aber die Operateure, d. h. diejenigen, die die *Aufnahmen machen*. Es sind meistens künstlerisch veranlagte Photographen von großer Begabung und vielseitiger Geschicklichkeit. Von ihrem Scharfblick hängt es hauptsächlich ab, ob eine Darstellung gut oder schlecht wird; mit einem Blick müssen sie die ganze Sachlage übersehen, das Licht beurteilen und danach die Blende am Apparat richten, das Objektiv einstellen und überhaupt das Ensemble in allen Details erfassen. Während sie, hinter dem Apparat stehend, mit gleichmäßiger Kurbeldrehung das Filmband ablaufen lassen, dirigieren und korrigieren sie die vor ihnen handelnden Personen, diesem Schauspieler zurufend, er solle nicht zu hastige Bewegungen machen und jenem mitteilend, daß er aus dem Focus des Apparates getreten sei.

Wieder andere Angestellte beschäftigen sich mit der Kreierung von neuen Szenen, was tagtäglich schwieriger wird, da das Publikum immer größere An-

sprüche stellt. Infolge dessen begeben sich nach und nach die Operateure mit ihren Schauspielern aus den eigenen begrenzten Räumlichkeiten hinaus in die Öffentlichkeit, und es kommt in einer gewissen Großstadt nicht selten vor, daß auf offener Straße irgend eine kinematographische Aufführung in Szene gesetzt wird, die natürlich vorher genau einstudiert worden ist. Oder der Operateur begibt sich mit seinen Gehilfen und Gehilfinnen auf liebliche, waldumgrenzte Wiesen und läßt dort Elfen- und Nixentänze aufführen, die er kinematographisch verewigt. Auch geht er mit seinem Anhang ans Meer, führt Szenen am Strande und im Wasser auf, läßt von guten Schwimmern ertrinkende Personen nachahmen oder läßt gewandte Akrobaten sich ins Meer stürzen etc. Hauptsache ist, daß er die richtigen »Typen« hat, mit denen er etwas anfangen kann, und daß er von erfinderischem Geiste ist. Nach den Aufnahmen werden die exponierten Filmbänder in die Fabrik der Firma geschickt, wo sie je nach ihrer Zugkraft einige hundertmal kopiert und in die »Kinematographen« der verschiedenen Weltteile versandt werden.

Auch gehen die Operateure allein auf Reisen, suchen Brandstätten auf, gehen Zeppelins Luftschiff nach, bis es verbrennt und liefern so von allen aktuellen Begebenheiten »lebende Bilder«. <sup>6</sup> Große Firmen senden in neuerer Zeit ihre Operateure übers Meer in die weitentlegensten Gebiete: nach dem Nordpol, nach Japan, nach Afrika etc., und auf diese Weise wird die Kinematographie mit Sicherheit nach und nach das komödenhafte, das ihr anhaftet, abstreifen, durch Aufnahmen von ernsten Dingen einen belehrenden Einfluß ausüben und, wenn auch nicht in den Dienst der Wissenschaft treten, so doch belehrend und bildend wirken. Anschließend an letztere Bemerkung möchte ich erwähnen, daß zu Demonstrationszwecken für Studierende bereits kinematographische Aufnahmen von chirurgischen Operationen gemacht wurden, deren Nutzen jedoch problematisch sein dürfte. <sup>7</sup>

## *Teil 2 – Basler Nachrichten, 15.10.1908*

Nach diesen allgemeinen Erörterungen können wir auf das eigentliche Thema eintreten; nur seien noch kurz die Beweggründe erwähnt, die den Verfasser dieser Zeilen zu seinem Unternehmen veranlaßten.

Viele Leser werden sich noch an das Schillingsche Buch »Mit Blitzlicht und Büchse« erinnern, das Photographien lebenden Wildes in Afrika zur Darstellung brachte. Zur Zeit, als das Buch erschien, hatte sich Verfasser ebenfalls schon seit längerer Zeit mit dem Gedanken an eine größere Reise ins Innere Afrikas getragen, deren Zweck ebenfalls Studien und photographische Aufnahmen der afrikanischen Fauna sein sollten. <sup>8</sup> Nun war durch Schillings Reisen sozusagen »der Rahm oben ab« genommen; denn er hatte das Thema so erschöpfend behandelt, daß die Behandlung derselben Motive nur einfältige Nachäfferei gewesen wäre. Trotzdem wurde eine Reise nach Ostafrika unter-



Aus: Carl G. Schilling, *Mit Blitzlicht und Büchse*, Leipzig 1905.

nommen; aber Befriedigung gewährte sie nicht. Um Erfolg zu haben, mußte etwas »Neues gemacht werden«.

Als Verfasser während jener Reise die Herden von Zebras und Antilopen sah, sagte er sich, daß Photographien, obgleich sie »Naturrunden« genannt werden, eigentlich doch nichts anderes sind als tote, für immer fixierte Bildnisse; daß aber das Schöne und Individuelle eines lebendigen Körpers eigentlich erst während seiner Bewegung zum Ausdruck kommt und daß man also diese, d. h. die Bewegung fixieren sollte. (Also ungefähr dasselbe Verhältnis, das zwischen den in einem zoologischen Museum ausgestopften Tieren und den lebenden Bewohnern eines Tiergartens besteht!)<sup>9</sup> Was lag also näher, als an kinematographische Aufnahmen zu denken, die eben dazu bestimmt sind, »lebende Bilder« wieder zu geben? Es vergingen jedoch noch zwei Jahre, bis die Idee verwirklicht werden konnte; aber immer mehr befestigte sich während dieser Zeit der Gedanke in mir, eine Expedition nach dem Inneren Afrikas auszurüsten, deren Zweck kinematographische Aufnahmen aller Sehenswürdigkeiten des Landes, hauptsächlich aber von Wild und Jagd, sein sollten. Endlich bot sich die Gelegenheit, meinen ausgearbeiteten Vorschlag einer der schon erwähnten großen Firmen zu unterbreiten, die sofort mit Freuden darauf einging, mich mit den nötigen Mitteln ausstattete und mir einen Operateur zur Verfügung stellte.<sup>10</sup> So fuhr ich denn in Begleitung des letzteren und ausgestattet mit Apparaten und zehntausend Metern unexponierten Filmbän-

dern zum zehnten Mal nach Afrika, freudig und voll guter Hoffnung!<sup>11</sup> Das Reiseziel war mein geliebter *Sudan*, wo ich gute Freunde unter den Eingeborenen habe und wo ich Weg und Steg und hauptsächlich die vom Wilde am häufigsten besuchten Gegenden kenne.<sup>12</sup>

Ueber die Reise nach Chartum, der Hauptstadt des Sudans, ist nicht viel zu sagen; man liest deren Beschreibung in jedem Reisehandbuche. Man kommt nach viereinhalbtägiger Meerfahrt in Alexandrien an, gibt mit verbindlichem Lächeln und mit der Frage nach seinem Befinden, dem ägyptischen Zollbeamten seine Visitenkarte ab, passiert ohne große Schwierigkeiten die Zollsphäre, fährt nach dem Bahnhof, ist nach dreistündiger Eisenbahnfahrt in Kairo, steigt in irgend einem Hotel ab und besucht seine alten Freunde, die man nach den neuesten Begebenheiten ausfragt. Dann gibt es während der nächsten Tag viel zu tun; gilt es doch, die Vorbereitungen für eine viele Monate lang dauernde Reise zu treffen! Das alte Zeltlager wird nachgesehen; Bett- und Sattelzeug wird repariert; Provisionen werden gekauft, Kochtöpfe verzinnt; ein Koch wird engagiert, kurzum, man arbeitet, bis alles klappt. Nach dem Erhalten der Eingangserlaubnis in den Sudan sind wir endlich reisefertig, und eines schönen Abends verlassen wir Kairo, fahren 20 Stunden lang durch ganz Aegypten nach Süden, kriechen bestaubt in Assouan aus dem Coupé, wo wir uns sofort auf den bereitstehenden Nildampfer begeben, der uns nilaufwärts nach 42stündiger Fahrt nach Wadi Halfa, der Nordgrenze des Sudan, bringt. Und wiederum Eisenbahn, und wiederum Staub und Hitze; aber diesmal nicht an Fruchteländen vorbei, wie in Aegypten, sondern durch Einöden und Sandwüsten. Mittags sind wir eingestiegen und nun fahren wir bis zum folgenden Morgen, wo wir den Nil wieder erreichen, dessen beginnende Kurve wir in Wadi Halfa verlassen hatten. Aber wir sind noch nicht in Chartum; noch einen ganzen langweiligen Tag haben wir auszuhalten, bis wir endlich in die große Bahnhofhalle Chartums einfahren und den Schienensträngen für lange Zeit Adieu sagen können. Wir haben von Kairo bis hierher 15 Breitengrade zurückgelegt.

In der Nähe des Bahnhofs schlugen wir zum ersten Male unsere beiden Zelte auf und begaben uns am folgenden Tage vermittelt einer Barke nach der alten Derwischhauptstadt Omdurman auf der Westseite des weißen Nils. Hier fanden wir bei einem alten Bekannten, einem Sheihk und Elfenbeinhändler, gastfreundliche Aufnahme und machten auch bei ihm die erste kinematographische Aufnahme. Der gute Alte hatte nämlich die lobenswerte Gewohnheit, jeden Freitag für die Armen zwei Rinder zu schlachten, deren Fleisch zu kochen und es zu verteilen. Den Vorschlag, diese Verteilung bildlich zu verewigen, freute ihn königlich, und es war gar possierlich, zu sehen, wie er am festgesetzten Freitag würdig und doch mit nicht zu versteckender Eitelkeit zwischen den armen Teufeln herumging, hier Brotfladen und dort Fleischstücke austeilend. Die armen Hungrigen hatten sich in seinem große Hofe in Gruppen um große, mit Speisen gefüllte Schüsseln gelagert und langten nun

rüchtig zu. Zum Schluß dankten sie dem Sheihk und küßten ihm sein Gewand. Mein Operateur machte ein vergnügtes Gesicht, das sicherste Zeichen, daß er von seiner Kino-Aufnahme befriedigt war.

Außerdem machten wir in Omdurman verschiedene gelungene Aufnahmen des so bilderreichen Straßenlebens, verewigten die auf der Straße arbeitenden Handwerker, wie Messer- und Lanzenschmiede, Töpfer, Gemüse waschende niedliche Negerinnen am Bach, vorbeisegelnde Barken, Interieurs der Wohnungen und deren Insassen und vieles andere mehr. Bald hatten wir den hübschen Beinamen »Die Bildermacher«, und wir konnten mit einem kleinen Bakschisch alles gewünschte aufnehmen, hauptsächlich, wenn wir dabei noch der Eitelkeit der Leute schmeichelten und ihnen sagten, daß wir von unserem »großen Könige« geschickt seien, der sich für sie interessiere. Auch einen Negertanz mit Trommeln und Pfeifen kinematographierten wir, zu dessen Schluß ich einen Kameelsreiter ganz unerwartet mitten in die Gruppe der Tanzenden hineinrennen ließ, was ein großes Halloh und ein plötzliches Auseinanderstieben der ganzen Bande zur Folge hatte. Diese Szene wird sich auf der »weißen Wand im Saale« sehr hübsch ausnehmen. (Siehe die vom Verfasser in Chartum aufgenommenen Bilder 1-7 im Schaufenster unserer Expedition Gerbergasse 40. D. Red.)<sup>13</sup>

### *Teil 3 – Basler Nachrichten, 16. 10. 1908*

Doch wir sehnten uns nach den Steppen und Savannen, und als die bisher exponierten Filmbänder als Postkollis zum Entwickeln nach Europa gesandt waren, befanden wir uns eines schönen Tages wieder auf dem Nil und fuhren mit einem Ugandadampfer, der mit schwarzen Soldaten vollgepfropft war, nach Süden. In Omdurman hatte ich drei Reitesel gekauft, und meinen alten Boy Said sowie einen zweiten Mann, der mit dem Abhäuten des Wildes Bescheid wußte, engagiert, sodaß wir unsern Stab beisammen hatten. Nach zwei und einhalbtägiger Fahrt landeten wir an der Ostküste des weißen Nils, wohin ich von Omdurman aus 20 Lastkameele mit ihren Treibern hin dirigiert hatte. Zu meinem Erstaunen waren sie schon eingetroffen, und nachdem die Abmachungen mit dem alten Führer Soliman in allen Einzelheiten festgesetzt waren, packten wir auf, füllten die Wassersäcke prall an und zogen in Parforcemärschen durch die sogenannte Gezireh nach dem blauen Nil hinüber, der um diese Zeit leider von Chartum aus nicht mehr schiffbar war. Von dieser Durchquerung selbst ist nicht viel zu erzählen; der Weg geht durch eine vollständig wasserlose Steppe, die man sich beeilt, so schnell wie möglich hinter sich zu bringen. Wir marschierten am ersten Tage von nachmittags 4 Uhr bis abends 8 Uhr, brachen um 2 Uhr nachts wieder auf und marschierten 16 lange Stunden, legten am dritten Tage eine gleich lange Strecke nochmals zurück, bis wir endlich am vierten Tag in dunstiger, weiter Ferne einen dunklen,

am Horizonte sich hinziehenden Streifen erblickten: es war der Wasserlauf des blauen Nils, und so hatten wir die gefürchtete Strecke hinter uns. In die armen Tiere, die drei und einen halben Tag kein Wasser bekommen hatten, kam neues Leben; die Kameele reckten die Häuse und verlängerten den Schritt, und als wir gegen Mittag zum Fluß kamen, gab es kein Halten mehr; sie stiegen mit Kisten und Lasten ins Wasser und tranken lange. Den Operateur, den der lange Ritt und die heißen Sandwinde etwas hergenommen hatten, tröstete ich mit dem Hinweis darauf, daß solche Gewaltmärsche von nun an nicht mehr nötig seien, sondern daß wir in Zukunft stets Wasserläufen folgen würden. Der Ort, wo wir auf den blauen Nil stießen, hieß Senga und war der Hauptstapelplatz für den arabischen Gummi aus der Sennarprovinz.

Doch ich drängte vorwärts; es waren noch drei Tagemärsche bis in mein Jagdrevier und eine nervöse Unruhe war über mich gekommen, so schnell wie möglich dorthin zu gelangen. Die Kamele wurden deshalb am selben Tage per Barke, in die sie teilweise mit Gewalt hereingerissen werden mußten, ans Ostufer des blauen Nils gebracht, wo wir unter Schattenbäumen lagerten. Dann gelangten wir nach anderthalbtägigem Marsche durch teilweise dichten Buschwald an einen Nebenfluß des blauen Nil, den *Dinder*, der mehr oder weniger parallel zu seinem Hauptstrome verläuft und etwas südlich von Chartum in ihn einmündet. Diesem folgten wir nun während Monaten nach Süden bis zur abessinischen Grenze, uns oft wochenlang an ein und demselben Lagerplatz aufhaltend. Der Dinder ist zur Regenzeit ein reißender Strom, sonst aber fast ausgetrocknet. Auf letzteres hatte ich gerechnet, und als wir auf seinen Lauf stießen, war in der Tat das Bett auf lange Strecken trocken, nur hin und wieder waren größere und kleinere Reste Wassers in den Depressionen desselben übrig geblieben. Und dies war gut; denn hier mußte sich das Wild sammeln und trinken, und an diesen Stellen gedachte ich hauptsächlich die kinematographischen Aufnahmen anzufertigen. Im hier gelegenen letzten Dorfe – denn südlich befanden sich keine Niederlassungen mehr – traf ich sechs alte Bekannte von früheren Expeditionen,<sup>14</sup> die gerne sich anschlossen und uns von großem Nutzen waren. Diese Dorfbewohner waren Fischer, Honig- und Gummisucher und sehr vertraut in Wald und Busch. Die Karawane bestand nun aus zweiundzwanzig Kameelen (in Senga waren noch zwei dazugekommen), drei Eseln, einer Ziege, zwanzig Treibern von verschiedenen Beduinenstämmen, dem koptischen Koche Armanios aus Kairo, dem Küchenjungen Said, dem Präparator Mohamed Abd el Kader und den sechs neudazugekommenen Waldläufern. Und so war denn endlich der Augenblick gekommen, wo man aus sich heraustreten und seine Individualität und Fähigkeiten entwickeln konnte, wo Freiheit und unendliche Flächen winkten, wo man sich Herr und Meister fühlt, und wo endlich der Druck der sogenannten civilisierten Welt mit ihren verschrobenen konventionellen Gebräuchen von einem weicht!

Wir machten von nun an fast täglich kinematographische Aufnahmen von Lager- und Jagdszenen, und im Folgenden soll versucht werden, einige derselben den Lesern vorzuführen.

Wir begannen mit der Darstellung einer sehr einfachen Scene, die aber ein schlimmes Ende hätte nehmen können. Vor unserem Camp befand sich im ausgetrockneten Flußbett ein kleiner Tümpel, in dem sich zahlreiche Fische aufhielten, die wir nun vor dem aufgestellten Kino-Apparate nach der Weise der Eingeborenen, d. h. mit Lanzen fangen ließen. Wenn sich die Fische verfolgt sehen, vereinigen sie sich an der tiefsten Stelle des Tümpels, und die Lanze, an deren Spitze eine lange Schnur, die vom Manne gehalten wird, befestigt ist, wird nun aufs Geratewohl an jene Stelle geschleudert, wo man die Fische vermutet. Der Fischer sieht die Fische nicht und schleudert die Lanze zunächst zehnmal vergebens; aber wenn er herausgefunden hat, wo der Fischknäuel sitzt, hat er großen Erfolg. Ist ein Fisch angespießt, so sucht er auszureissen, wird aber an der Schnur verfolgt und sachte herausgezogen. Wir hatten unter beständigem Drehen des Apparates und unter Halloh und Geschrei der Leute, die bis zum Bauch im Wasser stunden, ungefähr zwanzig Fische gefangen, als ein Mann plötzlich ein ausnahmsweise starkes Rucken an der Leine verspürte und dem unter Wasser davoneilenden Getier kaum folgend konnte. Es wurde gemeinschaftlich sachte gezogen und plötzlich schlug ein Schwanzende, in dem die Lanzenspitze saß, klatschend und heftig aufs Wasser, und die Leute flüchteten erschreckt ans Ufer. Es war ein Krokodil, das sich auf dem Grunde des Tümpels aufgehalten hatte und angespießt worden war. Mir schauerte, als ich daran dachte, wie eigentlich reiner Zufall uns vor einem Mißgeschick bewahrt hatte. Wenn auch in solchen Fällen nicht sofort an »Verschlingen mit Haut und Haar« zu denken ist, so genügt doch ein Biß und ein Klemmen dieser mächtigen Kinnladen, auf denen die nadscharfen Zähne sitzen, vollständig, um einen Menschen zeitlebens invalid zu machen.

Unser Fang wurde lebend ans Ufer gezogen und an einem Baume angebunden. Der Operateur freute sich, es andern Tages zu einer hübschen Kinema-Szene verwenden zu können: »on n'a pas toujours des sujets pareils à Paris«, meinte er. Doch die Echse schlug uns ein Schnippchen, denn am andern Tag war sie tot, und wir konnten nur noch Schädel und Haut unserer Sammlung einverleiben. Am Abend wurde im Zelt ein Ende Filmband zur Probe entwickelt, und wir waren von der getanen Arbeit befriedigt.

*Teil 4 – Basler Nachrichten, 17.10.1908*

(Siehe die im Schaufenster der Expedition ausgehängten Photographien.)

An einem andern Tage stießen wir ganz unverhofft auf zwei Nilpferde, die sich lustig im Wasser tummelten, untertauchten und wieder an der Oberflä-

che erschienen und in behaglichem Wohlsein Wasser aus der Nase pusteten. Dies alles wurde mit dem Apparat aufgenommen und es wurde beschlossen, eine Jagd zu inscenieren, um sie ebenfalls unsern Films einzuverleiben. Doch andern Tages waren die Kolosse verschwunden und ausgewandert; wir hatten sie vielleicht doch zu stark beunruhigt. Lange fahndeten wir vergebens nach einer Gelegenheit, unserer Nilpferdaufnahme die Fortsetzung folgen zu lassen, bis wir auf einem Birschgange in einem Restchen Wasser von ungefähr 200 Quadratmetern Oberfläche ein von aller Welt verlassenes, altes Nilpferd entdeckten, das wahrscheinlich hier die Regenzeit abwartete, die ihm durch das dann folgende Steigen des Flusses Befreiung bringen sollte. Wir zogen uns, bevor es uns bemerkte, zurück und arrangierten folgende Jagdscene, die von Anfang bis zu Ende kinematographiert wurde. Zunächst wurde ein Jagdlager zwischen Bäumen hergestellt: dichte Lianen hängen von den Aesten hernieder, in deren Schatten sieben meiner Leute mit ihren Lanzen und Messern und meine Wenigkeit gelagert sind. Plötzlich kommt, aus dem Hintergrunde hervortretend, die Wache auf mich zu und deutet uns, ihr zu folgen. Wir erheben uns, halten Ausguck, und mit allen Zeichen freudiger Erregung verschwinden wir hinter Busch und Riedtgras. Dies ist sozusagen die erste Scene, und nun folgte das Hauptstück. Der Operateur mußte mit größtmöglicher Vorsicht den Apparat so stellen, daß er das Nilpferd und die anschleichenden Jäger miteinander aufnehmen konnte. Als dies geschehen, traten wir wieder in Aktion. Wir kommen in aller Eile und doch vorsichtig, um das Nilpferd nicht zu beunruhigen, zum Flußbord, lassen uns durch Schilf und Gras hinuntergleiten, schleichen um die mächtigen Felsblöcke, besteigen sie, und als ich von oben herab das Nilpferd im Wasser sehe, im Schatten stattlicher Uferbäume, halte ich gut drauf und drücke ab: ein stilles Sinken unter dem Wasserspiegel, einige Luftbläschen an der Oberfläche, das war alles! Ein Opfer der Kinematographie!

Da das Nilpferd verschwunden war, mußten wir mit der Fortsetzung der Aufführung warten, bis es wieder an der Oberfläche erschien. Dies fand nach etwa 20 Stunden auch statt und wir begaben uns wieder an dieselben Plätze, die wir bei Abgabe meines Schusses innegehabt hatten. Der Operateur, der selbstverständlich dort weiterfuhr zu drehen, wo er tagsvorher aufgehört hatte, sodaß die Scene von gestern und diejenige von heute auf dem gleichen Filmband ohne Unterbrechung weiter läuft, gab das Zeichen zum Wiederbeginn, und nun kugelten meine Leute kunterbunt durcheinander ins Wasser, schwammen mit Geschrei auf das Nilpferd zu, bestiegen es, befestigten Seile an seinen Läufen und zerrten die Beute ans Ufer. Hier wird ihm die Schwarte abgezogen, der Kopf abgetrennt und schwer beladen mit Fleischstücken kehren die Leute ins Lager zurück. Hier angekommen (der Apparat wurde natürlich ebenfalls dorthin gebracht), wurde ein großes Essen veranstaltet, und man sieht, wie die Leute in die Töpfe langen und tüchtig zugreifen.



So ist bei kinematographischen Aufnahmen alles vorher präpariert und arrangiert; aber wenn wir auch bei unseren Darstellungen die »Mache« nicht immer vermeiden konnten, so waren im Grunde genommen die Szenen doch echt; die Leute waren ursprünglich, die Gegend ebenfalls, und Handlungen, wie wir sie aufführten, kommen im afrikanischen Buschleben tagtäglich vor.

Doch unser totes Nilpferd hatte noch nicht ausgedient. Schon am ersten Tage bemerkten wir, daß es infolge der Fische und Krokodile, die an ihm herumzerrten, wie ein steuerloses Wrack auf dem Wasser herumfuhr. Am zweiten Tage stellte sich die afrikanische Gesundheitspolizei ein, d. h. die Geier kamen, die mit jedem Aas in kürzester Zeit aufräumen. Nach Verlauf von zwei weiteren Tagen waren sie in solcher Unmenge auf dem Kadaver versammelt, daß von diesem buchstäblich nichts mehr zu sehen war. Und andere hockten auf dem Felsen, vollgefressen oder auch wartend, bis die Reihe an sie kam. Zu Hunderten waren sie da, und viele Arten waren vertreten; die Marabus stellten Schildwache und die Raben riefen mit krächzender Tafelmusik immer neue Gäste herbei. Der Operateur saß in seinem Versteck, das wir ihm in der Nähe errichtet hatten, drehte die Kurbel und sah zu, wie die Vögel früh morgens ankamen, langsam, von scheinbar unerschwinglicher Höhe herab, sich auf den Felsen niederließen, wie sie auf den Kadaver zuflogen, wie sie mit gurgelndem Pfeifen auf demselben herumhüpften und sich gegenseitig die Bissen streitig machten. Von unten zerrten und rissen die Krokodile und Fische; oben saßen Marabus und Geier und bohrten ihre nackten Köpfe tief in die Eingeweide des Tierkörpers. Diese Szene, eingefast von der hohen Uferböschung, den derben Felsen und den alten knorrigen, mit Lianen behangenen Schattenbäumen, wird sich in der Reproduktion herrlich ausnehmen!

Wir waren nach und nach in eins der großartigsten Wildgebiete der Welt gekommen, und es ist besonders ein Abend, an dem sich Verfasser erinnert, ungeheure Mengen von Wild zusammen gesehen zu haben. Ich schrieb jenes Mal folgendes in mein Tagebuch:<sup>15</sup> Wir sind vorgestern an den Khor el Semsir gekommen; es war Mittag, und gleich nach der Ankunft schoß ich die stolze Pferdeantilope. Welch herrliches Jagdgebiet! Gestern war ich mit meinen beiden Schwarzen den ganzen Tag draußen und trotzdem wir Malchance hatten, ist es doch ein wunderbarer Tag gewesen. Früh morgens brachen wir auf, durchquerten den Fluß, und auf der anderen Seite stießen wir sofort auf ganz frische Büffelfährten, die wir aufnahmen und denen wir zuerst durch Riedgras, dann durch Schilf und Busch folgten. In letzterm standen ungefähr dreißig weibliche Wasserböcke mit Jungen, die uns mit ihren niedlichen Gesichtern verwundert anguckten und uns bis auf ca. vierzig Schritte herankommen ließen. Dann wurden sie flüchtig und verhofften in einiger Entfernung neuerdings. Wir traten dann, immer den Büffelfährten folgend in lichten Wald und sahen bald in unbestimmten Umrissen eine Herde Büffelwild vor uns. Den Wind abschneidend gelangten wir in ihre Nähe; doch sie wurden unruhig, und in förderndem Trott gingen sie ab. Als sie sich nach ungefähr einer Stun-

de wieder eingestellt hatten, konnte ich mich einem ziemlich stattlichen Bullen bis auf ungefähr 130 Gänge nähern; doch in dem Augenblicke, wo ich schießen wollte, ging die ganze Herde mit Gepolter ab. Nach kurzer Rast – es war ungefähr eine Stunde vor Mittag und erdrückend heiß – gingen wir wiederum den Fährten nach. Der Boden brannte unter den Füßen und ein unangenehmes Gefühl im Kopf, hervorgebracht durch den trockenen Südwind, der sich erhoben hatte, machte die Jagd sehr unangenehm. Bald bemerkten wir an den Fährten, daß sich die Herde in verschiedene Rudel von drei bis fünf Stücken getrennt hatte. Einem dieser Rudel folgten wir, und noch einmal hatte ich Glück und das größte Pech zugleich. Es lagen nämlich in vollkommener Ruhe drei Büffel unter einem großen Baume auf etwas erhöhtem Platze vor uns, ungefähr 600 Meter entfernt.

*Teil 5 – Basler Nachrichten, 18.10.1908*

(Siehe die im Schaufenster der Expedition ausgehängten Photographien.)

In guter Deckung konnten wir uns bis auf 150 Gänge nähern; ich zielte und drückte ab in dem sicheren Gefühle, daß das Wild auf dem Platze bleiben werde. Doch – die Kugel ging fehl und die drei Büffel gingen in rasender Flucht ab. Erschöpft und enttäuscht sanken wir unter dem Baume, wo sich noch kurz vorher das Wild aufgehalten hatte und wo noch ein intensiver Wildgeruch zu verspüren war, nieder und rasteten etwa zwei Stunden lang. Den hohen Schuß hatte ich dem Pulver zu verdanken, daß wie alle rauchlosen Produkte kolossal von der Temperatur beeinflusst wird und zu verschiedenen Tageszeiten, je nach der Temperatur, ganz verschieden schießt. Der Unterschied kann bis 20 cm Höhendifferenz betragen, wie ich durch angestellte Versuche herausgefunden habe. Wir hatten um die Mittagszeit gewöhnlich eine Hitze von 50° C im Schatten und nun stelle man sich einen langen Marsch und das der Sonne ausgesetzte Gewehr mit den darin befindlichen Patronen vor! Das Gewehr wird so heiß, daß man es tatsächlich am Laufe nicht mehr berühren kann. Nach meiner Ansicht wird nun infolge der Hitze die Expansionskraft des Pulvers erhöht, d.h. die Rasanz wird eine größere und die Kugel, die stets eine Kurve beschreibt, senkt sich nicht so rasch und geht infolge dessen über das Ziel hinweg. Nachdem ich dies herausgefunden hatte, wußte ich, daß während der großen Hitze die Visierklappe auf 50 m zu stellen war, um mit Sicherheit noch ein 150 m entferntes Ziel zu treffen.

Es stellte sich nach und nach der Hunger bei uns ein und wir beschloßen deshalb, uns an einen Tränkeplatz zu begeben, wo wir wußten, daß kleines Wild sich einstellen würde. Nach ungefähr drei Stunden hatten wir den Fluß wieder erreicht und es dauerte nicht lange, bis große Kitts von Perlhühnern bei unserm Ansitze vorbeizogen. Mit einem Schrotschuß erlegten wir 4 Stück, wovon zwei sofort geröstet und verzehrt wurden. Wir blieben hier, bis sich

die Sonne zu senken begann. Unterdessen kamen zwei weibliche Kuhantilopen (Hartebießer) mit drei Jungen, vier Pferdeantilopen und zwei Giraffen ganz nahe an uns vorbei und zogen zum Tränkeplatze. Ich bedauerte sehr, meinen Fernapparat nicht bei mir zu haben, um die trinkenden Giraffen mit ihren ausgespreizten Beinen im Bilde festhalten zu können. Im trockenen, breiten Flußbett standen Gazellen und Riedböcke und in der Luft schwebte der schöne, weißköpfige Adler, mit seinem melodischen Rufe die Stille unterbrechend. Endlich brachen wir auf, durchquerten das Flußbett und gingen diesem entlang, uns etwas inland haltend. Da übersahen wir zwischen zwei lichten Waldkomplexen und aus einem derselben heraustretend, eine offene Fläche, wo so viel Wild war, wie ich es in meinen kühnsten Träumen mir nie hätte vorstellen können. Hunderte von Antilopen lagen und standen herum, Gazellen, Riedböcke, Pferdeantilopen, verschiedene Arten Hartebießer, Warzenschweine und dazwischen Tausende von Perlhühnern und kleine weiße Reiher. Unter den Büschen auf der andern Seite standen fünf Giraffen, ganz ruhig und vertraut zu uns hinäugend. Das war herrlich!

Ueber dem Ganzen lag ein leichter Dunst und das Rosalicht der untergehenden Sonne warf über das Idyll einen goldig-rötlichen Schimmer. Es sah aus wie eines jener Jugendbilder, wo vor der Sintflut alle Tiere der Erde auf einem Fleckchen vereinigt sind, um nach Gottes fürsorglichem Befehl von Noah in die Arche geleitet zu werden! Lange betrachteten wir das schöne Schauspiel und ich entfernte sachte die Patronen aus dem Gewehr, um der Jagdlust nicht zu unterliegen. Als wir uns vorwärts bewegten, erblickte uns ein kleines Riedböcklein, das zusammenschreckte und Reißaus nahm; die nächststehenden wurden stutzig und schreckten ebenfalls und kurz darauf bewegte sich die ganze große Gesellschaft landeinwärts. Wie eine schwere, teigige Masse war es anzusehen, als die Tiere in wiegendem langsamen Trott abgingen und endlich in einer Dunstwolke verschwanden. Spät abends kehrten wir ins Lager zurück, und trotz dem Mißerfolge auf die Büffel, war es einer jener Tage, die man nicht vergißt und nach denen man sich zurücksehnt.<sup>16</sup>

Kurz darauf gelang es mir, an ein und demselben Tage zwei kapitale Büffelbullen zur Strecke zu bringen; und das ging so zu: Fröhlich morgens brach ich mit meinen beiden Schwarzen auf. Wir folgten dem Flußrand gegen Osten, weil der Wind von dorten kam, und trafen bald auf eine starke Büffelährte, die ins Innere zeigte. Wir folgten ihr eine Stunde lang; dann bog sie um und ging wieder zum Fluß hinunter, durch eine Pfütze und wiederum landeinwärts. Es folgte nun eine mühsame Ährtenfolge, und manchmal waren die Tritte nur schwer zu erkennen. Einöden, Steppen und trockener Busch wechselten mit einander ab, bis wir endlich in eine lang sich hinziehende Bodeneinsenkung gelangten, wo wir die Ährte verloren. Um einen Ueberblick zu gewinnen, trat ich aus der Einsenkung heraus, als plötzlich zwei Büffel 100 Schritt vor mir hoch wurden [sic, vermutlich: fuhren] und flüchtig wurden. Es war unser Büffel, der hier einen Kameraden gefunden hatte. Ich sandte den

Flüchtenden vier Schüsse nach und verwundete beide. Nun ging es den Tritten ungefähr zwei Stunden lang nach, bis wir die Beiden in einer Distanz von ca. 400 Metern unter einem Baume stehen sahen. Sie sahen uns und gingen ab. Nach kurzer Rast machten wir uns wieder an ihre Verfolgung und trafen sie wiederum in einer mit Schilf bestandenen Bodenvertiefung. Zu sehen waren sie nicht, nur hörten wir am Rascheln der trockenen Schilfstengel, nach welcher Richtung sie wieder flüchtig wurden. Als sie auf offener Fläche erschienen, beschloß ich beide neuerdings. In der Fährte lang nun massenhaft hellroter Lungenschweiß, und ich wußte, daß die Beute gesichert war. Endlich waren wir ihnen dicht auf den Fersen und sahen die beiden Kolosse einer Holzlisiere entlang ziehen, schwer krank geschossen, mühsam, mit gesenkten Köpfen. Es gewährt einen eigentümlichen Anblick, dieses große Wild, das man sonst nur heimlich spürt und nur auf Augenblicke zu Gesicht bekommt, ganz vertraut – *nolens volens* – auf offener Fläche ziehen zu sehen. In eiligem Laufe schnitt ich ihnen den Weg ab, und als der größere einen Augenblick verhoffte, konnte ich heute zum ersten Male auf nicht flüchtiges Wild zu Schusse kommen. Die Kugel saß denn auch und der Bulle tat sich langsam nieder. Als wir uns ihm näherten, wurde er wieder hoch und äugte zu uns hin, jedoch eine Kugel auf 15 Schritte Entfernung in die Stirne warf ihn endlich um. Er hatte drei Schüsse in der Brust, Blatt und Hochblatt und einen Schuß in der Lende. Nun wandten wir uns dem andern zu, der mit eingezogenem Rücken weiter gezogen war. Bald sahen wir ihn in der Nähe eines Busches im Wundbett liegen, und eine Kugel in den Hals machte seinen Leiden ein Ende.

*Teil 6 – Basler Nachrichten, 20.10.1908*

(Siehe die im Schaufenster der Expedition ausgehängten Photographien.)

Nach der Rückkehr ins Lager teilte mir der Operateur mit, daß er einen Büffel angeschossen, ihn aber nicht gekriegt hätte. Diesem Vorfall hatten wir folgendes Abenteuer zu verdanken. Unsere Karawane zog mit Sack und Pack weiter; voraus ritt der Führer auf einem unserer Esel; dann folgten hochbeladen die Kameele mit ihren Treibern, der Koch mit seinem Stab usw. Ich selbst war mit meinen zwei Schwarzen der Karawane voraus geeilt, um den neuen Lagerplatz aufzusuchen, als ich in der Entfernung ein Schreien und Rufen vernahm. Kurz darauf brach der Koch, gefolgt von zwei andern Tapfern, mit verstörtem Gesicht aus dem Busch und bat mich händeringend, sofort zurückzukommen, ein wilder Büffel sei in die ruhig hinziehende Karawane eingebrochen und habe den Esel samt Führer umgerannt; die Kameele hätten Reißaus genommen und Koffer und Kisten, Apparate und Kochtöpfe seien nur so geflogen und es herrsche ein heillose Verwirrung. Er sagte, er selbst wäre unrettbar verloren gewesen, wenn er nicht mit dem alten Soliman auf einen Baum hätte klettern können. Bei dieser Vorstellung mußte ich unwill-

kürlich lachen; denn sowohl Soliman, als auch Armanios schielten und zwar einer links und der andere rechts, und es muß einen komischen Anblick gewährt haben, die Beiden auf dem Baum zu sehen, wie sie mit verrenkten Augen ins Gras hinunterguckten, vielleicht in der schrecklichen Voraussetzung, daß der Büffel auch klettern und zu ihnen herauf kommen könne. Auf dem Schlachtplane angelangt, zeigte mir ein Junge die Richtung an, die der Büffel genommen hatte. Es dauerte auch nicht lange, so hatten wir ihn ausgemacht; er lag totkrank im Holze. Es war der vom Operateur angeschossene Bulle, der unzweifelhaft eine hundertmal größere Angst vor den Leuten empfand, als sie vor ihm. Wir setzten ihm sofort eine Kugel auf den Hals, die ihn auf dem Platz sterben ließ. Er wurde abgedeckt; Schädel und Haut wurden mit den wieder zusammengesuchten Lasten aufgepackt, und wir zogen weiter.

Als nachts die Hyänen um's Lager belferten, fragte spöttelnd ein Araber den Koch, ob er sich schon einen Baum ausgesucht hätte? Dieser Witz stieg nun jeden Abend vor dem Schlafengehen und wurde jedesmal mit schallendem Gelächter belohnt. Der Koch und der alte Soliman sind übrigens seit der gemeinsam ausgestandenen Angst sehr gute Freunde geworden – unser Kaffee und Zucker hatten aber darunter zu leiden.

Beim Zwecke unserer Reise war es selbstverständlich, daß jedes Vorkommnis und jede Begebenheit, wenn es irgendwie möglich war, kinematographische Verwendung fanden; hauptsächlich suchten wir jede Jagdbeute in dieser Beziehung zu verwerten. Wenn es auch nicht immer möglich war, den Jäger im Augenblicke, als er den Schuß auf lebendes Wild abgab, zu kinematographieren, so konnten wir doch wenigstens mit einer Aufnahme von lebendem Wilde, die an sich schon interessant war, eine Jagdszene aufbauen. Zu letzterem waren wir genötigt, da wir so wenig wie möglich einzelne Begebenheiten, sondern ganze, in sich abgeschlossene Handlungen auf die Filmbänder zu bringen hatten. Eine Aufnahme von lebendem Wilde bildete dann sozusagen die erste Szene einer Jagd; in der zweiten Szene und in den folgenden sah man den Jäger, gewöhnlich den Verfasser dieser Zeilen, mit seinen Leuten vom Lager aufbrechen, sich auf die Birsche begeben, Böschungen hinauf und hinunterklettern, den Schuß abgeben und sich auf ein, oft *vorhergeschossenes*, Stück Wild lostürzen, es ausbalgen und mit Haut und Fleisch ins Lager zurückkehren. Dies war also Komödie, aber den Tatsachen insofern entsprechend, als es eine getreuliche Nachahmung der Wirklichkeit war. Technisch war es eben unmöglich, den Jäger zu gleicher Zeit mit dem Wilde zu kinematographieren, das sich vielleicht 150 m oder mehr von ersterem entfernt befand.<sup>17</sup>

Die Aufnahme von lebendem Wilde, wie Antilopen und Gazellen, war äußerst schwierig und gelang uns nur selten. Viele, viele Male suchten wir Wild vor den Apparat zu bringen, indem wir diesen an guten Wechsellinien versteckten und dann mit unsern Leuten große Treiben veranstalteten, um das Wild nahe an den Apparat zu jagen. Aber selten gelang es; meistens bog die

Tiere aus und nur hier und da kamen einige und flüchteten in einer Distanz von weniger als hundert Metern vor der Linse vorbei. Selbstverständlich hatten wir Teleobjektive. Ja, wenn man auf der Jagd war, da hatte man oft die prächtigsten Schauspiele vorbeiziehenden Wildes auf dreißig Gänge Entfernung. Man hatte sich einfach ruhig zu verhalten. Aber sobald Vorbereitungen zur Aufstellung des schwerfälligen Apparates gemacht wurden, sobald ein besonderes Versteck gemacht wurde, war es mit der Herrlichkeit vorbei und das Wild mied oft tagelang den ihm unheimlich gewordenen Platz.

Ebenfalls harte Arbeit kostete es, bis die Leute unserm Zwecke brauchbar gemacht worden waren. So gut die Keris »in freier Wildbahn« sich bewegten, so abgedroschen benahmten sie sich, sobald sie wußten, daß Kinematographietag sei. Dann bewegten sich selbst solche, die schleichen konnten wie die Katzen, mit steifen Gliedern so einfältig vor dem Apparate, daß wir anfangs dieselbe Szene oftmals wiederholen mußten und auf diese Weise manchen Meter Filmband verloren. Beim Beginn unserer Reise war der Operateur überhaupt einige Male der Verzweiflung nahe. Wenn er z. B. die Karawane aufnehmen wollte und zu diesem Zwecke die Kameele beim Apparate vorbeiziehen sollten, so konnte es eben vorkommen, daß ein Kameel wegen des Apparates plötzlich scheute und die ganze gut einstudierte Szene verdarb, indem dann die hinten nachkommenden ebenfalls ausbogen und aus dem abgegrenzten Plane traten. Oder irgend ein Dummkopf stellte sich während einer Aufführung direkt vor die Linse und fragte grinsend den perplexen Operateur, ob er nicht die Güte haben wollte, den Apparat zu öffnen und ihm sein Wild zu zeigen?

Am besten gelangen Szenen, bei denen die Leuten essen durften. So kamen wir einstmals mit einer geschossenen Gazelle ins Lager und beschlossen, ein Fest zu veranstalten und dasselbe kinematographisch aufzunehmen.

Zum Schlusse sollte dann die Gazelle verspeist und ein Freudentanz damit verbunden werden. Zu diesem Zwecke wurde sie über einem Feuer, um das sich die Leute in Gruppen lagerten, geröstet, während im Hintergrunde die Kamele mit den Treibern sich hin und her bewegten. Als das Fleisch gar war, durfte jeder nach Belieben vom Braten abschneiden und davon essen. Diese Szene begriff die Bande sofort und brachte sie auch meisterhaft zur Darstellung. Nur einige junge Bengels wollten gar zu drastisch arbeiten und wirkten mit ihren vollgestopften Mäulern fast als Karrikatur. Da die künstlerische Begabung des Operateurs ihn zu dieser Darstellung ein liebliches Plätzchen unter Hyphänapalmen hatte wählen lassen, so dürfte dies Bild in der Reproduktion ganz hübsch wirken.

So vergingen die Tage und wir hatten nach und nach das ganze bunte Lagerleben aufgenommen. Wir kinematographierten die Kamelstreiber, wie sie früh morgens ihr Gebet verrichteten, wie sie dann mit den Kamelen zur Weide zogen und abends wieder zurückkehrten. Auch stellten wir den Abbruch des Lagers dar, wie die Zelte und Kisten auf die Kamele verpackt wurden, wie sich der Zug zum Weitermarsche in Bewegung setzte u. s. w. In allen diesen



Aus: A. Machin, »Les Hydriaphores du Haut-Nil«, *L'Illustration*, Nr. 3421, 19. September 1908.

Darstellungen herrscht emsige Tätigkeit, und es wird sehr wahrheitsgetreu »Das Leben im Busch« zur Anschauung gebracht. Auch wurde die Karawane aufgenommen, wie sie mit den hochbepackten Kamelen Uferböschungen hinaufkletterte, wie sie das Flussbett durchquerte und sich durch Wald und Steppe nach dem neugewählten Lagerplatze begab.

*Teil 7 – Basler Nachrichten, 21.10.1908*

(Siehe die im Schaufenster der Expedition ausgehängten Photographien.)

Im Lager selbst kinematographierten wir sehr eifrig die einzelnen Vorkommnisse, wie sie das geschäftige Leben mit sich brachte, z.B. das Zerlegen der Wildbretes, die Herstellung des Trockenfleisches, das Gerben der Leders, die Verfertigung von Sandalen, das Drehen von Packseilen aus Pflanzenfasern u. dgl.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich einiger hübscher Vogelszenen Erwähnung tun, bei denen unser Küchenjunge Said eine Hauptrolle spielen durfte. Ein Jagdlager ist nämlich stets von zahlreichen Raubvögeln der verschiedensten Art umgeben, hauptsächlich von Milanen, den vielen Geierarten und von Marabus. Diese Vögel räumen mit den weggeworfenen Fleischresten in einer Weise auf, die in ihrer Unverfrorenheit fast an Diebstahl grenzt, d. h. sie holen die Brocken in nächster Nähe der Leute vom Boden fort, fahren mit graziösem Ab- und Aufschwunge über eine Schale oder einen Teller mit Fleisch hinweg und lassen hin und wieder einen Brocken davon mitgehen. Diesen verzehren sie dann während des Fluges, ihn mit den Fängen haltend. Und gar zierlich sind die Kopfbewegungen eines so planenden Vogels, wenn er mit dem Schnabel nach dem Fleischstückchen herniedergreift und dasselbe nach und nach aufrißt. Solche Vogelszenen machten wir uns zu nutze und zwar folgendermaßen: Von unserm Küchenjungen, der genau instruiert war, wird der Tisch für uns gedeckt und eine Platte mit Fleischbrocken darauf gestellt; der Junge legt noch das Gedecke zurecht und nach allen Anzeichen der Zufriedenheit mit seiner Arbeit begibt er sich vom Plane weg. Wir selbst sind mit dem aufgestellten Kinematographenapparat in einer Distanz von ca. 40 m gut versteckt und warten der Dinge, die da kommen sollen. Und nicht lange dauert es, so stellen sich die oben erwähnten ungeladenen Gäste ein und holen nun, im Bogen vorbeistreichend, die Fleischbrocken vom Tische weg, einen nach dem anderen. – Nach dieser Szene tritt der Boy wieder auf, stellt sich entsetzt ob des verschwundenen Essens, ballt die Fäuste gegen die Vögel und beschließt, sich an ihnen zu rächen. Zu diesem Zwecke holt er eine Flinte und versteckt sich unter dem Tisch, dessen Tischtuch ihn verhüllt. Plötzlich springt er hervor, wirft in ungestümer Hast Tisch und Stühle um und feuert in die Luft. Ein Vogel fällt tot zu seinen Füßen nieder (hier ist die »Mache«!) und die Szene findet hiemit ihren Abschluß. Wahrheit und Dichtung!



Ein anderes Bild: Im Topfe brodelt die Suppe, vom Boy überwacht, der sie mit Fleischstücken versieht und fleißig umrührt. Man sieht an seinen lässigen Bewegungen, daß er müde ist und gerne schlafen möchte. Diesem Triebe gibt er nach und legt sich abseits nieder. Unterdessen kommen wiederum die Milane und holen die auf den Pfannendeckel niedergelegten Fleischstücke. Der Boy im Hintergrunde wacht auf, kommt zu seiner Küche und findet sich wiederum beraubt. Und noch einmal rächt er sich durch einen Schuß an den Vögeln.

So sind Wahrheit und Machenschaft miteinander verbunden; doch bleibt bestehen, daß solche Tierszenen an sich schon von Interesse sind und den Tierfreund mit Freude erfüllen. Sind es doch lebende Photographien, die die Tiere in Bewegung zeigen und ihrem natürlichen Benehmen. Wenn wir, um die wirklichen Begebenheiten lebhafter zu gestalten, diese mit einem Dekor umgaben, so ist dies damit zu entschuldigen, daß wir für eine kinematographische Gesellschaft arbeiteten, die eben dem Publikum genügen muß, das für sein Geld abgeschlossene Szenen vorgeführt haben will und das sich mit trockenen Naturdarstellungen – im Gegensatz zum Naturfreund, der sich daran genügen ließe – kaum möchte abfinden lassen. Was genannten Dekor betraf, so war dieser selbstverständlich viel leichter zur Darstellung zu bringen, als die wahren Szenen selbst, bei denen man auf das unfreiwillige Mitwirken der Tierwelt angewiesen war. Für die Szene mit den Vögeln, die vom Tische weg die Brocken holten, brauchten wir z. B. acht Tage. Das will selbstverständlich nicht heißen, daß der Apparat acht Tage lang ununterbrochen gedreht wurde, sondern der Operateur wartete hinter seiner Maschine, bis ein Vogel herniederrauchte; dann drehte er und wartete geduldig, vielleicht eine oder auch vier Stunden, oder auch vergebens, bis dieselbe Szene sich wiederholte, worauf wieder gedreht wurde. In der Reproduktion folgen sich dann die zu- und abfliegenden Vögel rasch aufeinander, da ja nur diese und nicht die Intervalle aufgenommen werden. Es verlangt oft riesenhafte Geduld, solche Tierbilder aufzunehmen; handelte es sich dabei doch um kontinuierlich wiederholte Aufnahmen und nicht nur um eine einzige Momentaufnahme. Solche Momentaufnahmen von lebendem Wilde verlangen selbstverständlich ebenfalls Geduld und genaue Kenntnis der Umstände. Doch ist es ohne weiteres klar, daß sie leichter herzustellen sind, als kinematographische Aufnahmen, wo eben das Wild ganz vertraut ankommen und es dem Operateur erlauben muß, viele, sagen wir z. B. tausend Momentaufnahmen nacheinander zu machen, was immerhin eine gewisse Zeit verlangt.<sup>18</sup>

Hier dürfte es am Platze sein, einiges über das Exponieren der Filmbänder beizufügen: das unexponierte, auf einer Rolle in der Kassette befindliche Filmband ist hundert bis hundertzwanzig Meter lang und gelangt bei der Kurbeldrehung durch Transmission hinter der Linse vorbei, wird hier belichtet und in einer zweiten Kassette wiederum aufgerollt. Das einzelne Stückchen auf dem Filmband, das jeweils exponiert wird, ist 2 Centimeter lang und 2½

Centimeter breit und wird durch Griffe bei der Linse vorbeigezogen. Ein solches Stückchen Filmband wird ungefähr  $1/17$  Sekunde belichtet, woraus zu berechnen ist, daß in einer Minute tausend Momentaufnahmen gemacht werden, folglich 20 m Filmband abgelaufen sind. Nachts im Zelt wird die zweite Kassette entleert und ein kleines Stückchen Filmband abgeschnitten und zur Kontrolle entwickelt. Der große Rest wird in einer Blechschachtel verpackt, verlötet und dann in die mit Filz gepolsterten, wasserdichten Kisten getan.

Eine andere hübsche Vogelszene war folgende: Eine geschossene Gazelle wurde in unauffälliger Weise auf den Boden gelegt, nachdem schon tagelang vorher der Apparat im Busche vor der Gazelle aufgestellt worden war. Die Vögel hatten sich so an den Anblick der neuen Umgebung gewöhnt, daß es nicht lange dauerte, bis sich ein großer Aasgeier vorsichtig und doch frech der willkommenen Beute näherte und an dem Kadaver die Augen zu bearbeiten begann. Als seine Kameraden dies sahen, kamen sie sofort von den Bäumen und aus der Luft herunter geflogen und machten sich nun ebenfalls wacker an den Fraß. Fleißig wurde nun der Apparat gedreht, und es waren köstliche Bilder, die wir auf diese Weise festnageln konnten: Ein Vogel schnappt dem anderen den Brocken weg und im Augenblicke, wo er ihn verschlingen will, kommt mit strengem Gesicht und mit langen Schritten ein griesgrämiger Marabu, stößt mit dem spitzen Schnabel nach dem Räuber, der erschreckt zur Seite flattert und den Brocken dem noch Stärkeren überläßt. So hatten wir ungefähr 30 Geier, kleine und große, viele Milane und ungefähr 20 Marabus um das Aas versammelt, die gefräßig, gierig und mit den Flügeln schlagend sich herumalagten und die Szene mit Leben erfüllten. Als des bunten Treibens genug war, erschreckten wir die Vögel, die nun nach allen Seiten flatternd und kreischend auseinanderstoben. All' dies wurde kinematographisch aufgenommen. Nach dieser Naturaufnahme kam nun die Mache – berechnet für das liebe Publikum! In der folgenden Szene sieht man nämlich im Vordergrund den Jäger mit seinen Begleitern, die sich vorsichtig vorwärts bewegen. Plötzlich sehen sie die Vögel, oder tun wenigstens so, als ob sie sie sähen – drei Schüsse krachen und alles stürzt davon. Das Band wechselt und es liegen im Vordergrund des Bildes zwei tote Marabus, vier Geier und drei Milane! Die oben erwähnten Jäger erscheinen im Hintergrunde, kommen rasch nach vorne und begeben sich mit den Vögeln, die sie an Stöcken festgebunden haben, beim Apparat vorbei ins Lager (32). Die Beleuchtung ließ bei dieser Szene nichts zu wünschen übrig und die Umgebung – im Vordergrund alte, mit Schlinggewächsen behangene Bäume, im Hintergrunde, die endlos sich ausdehnende Steppe – war prächtig, dank dem Operateur, der in dem heißen, dünnen Sudan immer die vorteilhaftesten Szenerien zu seinen Darstellungen zu finden verstand.

Im Laufe der Zeit – wir waren seit fünf Monaten unterwegs – hatten wir von allen in unserer Gegend vorkommenden Wildarten je ein oder zwei Exemplare geschossen, nämlich viele verschiedene Antilopen- und Gazellenarten, Nilpferde, Krokodile, Leoparden, Affen, Hyänen, Wildkatzen, Wildschweine, Schakale und etliche Vogelarten. Auch waren wir am Anfang der Reise an Elefanten gekommen; da ich jedoch den alten Bullen nicht erblickt, hatten wir das Rudel unbeschossen gelassen. Aber eine gewisse Antilope fehlte unserer Sammlung noch, nämlich die große Schraubenantilope oder das Kudu. Schon seit einigen Jahren fahndete ich auf diesen Naturaristokraten unter dem Wilde; doch noch nie war es mir vergönnt gewesen, in sein Gebiet zu kommen. Letzteres war nun der Fall, und eines schönen Tages kam ich während eines längeren Birschganges mit meinen zwei Negern auf ein Kudu zu Schuß, das ich aber infolge der freudigen Erregung fehlte, resp. nur leicht verwundete. Trotzdem wir ihm folgten, wie jener Jäger dem weißen, gespensterhaften Hirsch über Felsschluchten und Berge folgte, gelang es uns doch nicht, es zu erlegen. Und als schließlich unser im Ledersack mitgenommener Wasservorrat zur Neige ging und die Hitze und das Vibrieren der Luft so stark wurden, daß das weit vor uns flüchtende Wild in einem weißen Dunste zu verschwinden und infolge der Luftspiegelung *oberhalb* des Erdbodens in der Luft schwebend, davon zu eilen schien, mußten wir die Verfolgung aufgeben, entmutigt und erschöpft, wie es in solchen Momenten immer der Fall ist.

Aber drei Tage nachher ging mein sehnlicher Wunsch in Erfüllung, und ich gelangte mit leichter Mühe in den Besitz eines Kudu. Um 5 Uhr abends zog ich mit den beiden schwarzen Gefährten vom Lager weg, mit der Absicht, auf dem jenseitigen Flußufer zu rekognoszieren. Bald passierten wir ein Rudel Kuhantilopen (Hartebiester), von denen eine für die Küche geschossen wurde. Dann kamen wir in Stangenholz, in das kleine, ziemlich dicht bewaldete Hügel eingesprengt waren. Das Gebiet ähnelte in seiner Heimlichkeit einer europäischen Hirschgegend, und da stand auch plötzlich, um vergleichsweise zu sprechen, der Hirsch jener Regionen, nämlich das Kudu, vor uns, hoch sein gewaltiges Gehörne in die Luft reckend. Diesmal hielt ich gut darauf, und als der Bock den Schuß mit einem hohen Luftsprunge quittierte, wußten wir, daß die Kugel an der richtigen Stelle saß. Und in einer Distanz von ungefähr 100 Metern vom Anschusse entfernt, lag er auch tatsächlich auf der Decke.

Eine der letzten Wildarten, die wir erlegten, war der Buschbock. Es ist dies eine kleine Antilope, von der Größe eines Rehbockes. Die Araber nennen ihn den »Vater des Bellens«, da er, wenn überrascht, einen dem Bellen ähnlichen Schreckton vernehmen läßt. Ist dies der Fall, so hat der Jäger das Nachsehen; denn dieser Strauchdieb, der nur im Gestrüpp und Busch sich aufhält, schleicht dann im dicksten Unterholze so leise und rasch davon, daß an seine

Verfolgung nicht zu denken ist. Um ihn zu bekommen, mußte List angewendet werden. Ich ließ deshalb meine Leute das dicht bewachsene Ufer abtreiben, mich seitwärts und vorne anstellend. Meine beiden Unzertrennlichen verstanden denn auch bald die Absicht und kurz darauf war der schönste Trieb im Gange. Fast am Ende des Gestrüppes brach denn auch ein Buschböcklein bei mir aus, das im Feuer zusammenbrach. Auf den Schuß sah ich jedoch, wie der alte Bock seitwärts entkam; er war so schlau gewesen, sich im Hintertreffen aufzuhalten und seinen jungen Genossen vorausziehen zu lassen, der auch wirklich seine Unvorsichtigkeit mit dem Leben hatte bezahlen müssen. Nach kurzer Rast, während der das Wildbret zerlegt und das beste davon in den Ledersäcken verstaut worden war, begaben wir uns wiederum vorsichtig ins Gebüsch. Es war nun Abend und die Zeit hereingebrochen, wo das Wild seiner Aesung nachgeht und wo auch der Buschbock seine Heimlichkeit verliert und aus dem dichtesten Zeug in übersichtlicheres Gelände austritt. Wenn wir demnach vorsichtig weiterzogen, so war immerhin die Möglichkeit vorhanden, den Alten anzutreffen. Und wirklich – in ziemlich lichtem Busch sahen wir ihn ziehen, und als er verhoffte, schoß ich ihn tot und konnte meine Sammlung um ein schönes Stück bereichern.

Es war ungefähr um diese Zeit, als der Operateur sein Meisterstück ausführte, das in seiner ingeniosen »Mache« alles bis dahin geleistete bei weitem übertraf. Er wollte nämlich ein Krokodil kinematographieren, das unseren am Ufer angebundenen Ziegenbock wegschnappen sollte. Doch das Krokodil tat ihm den Gefallen nicht, trotzdem – oder weil sich der energische Mann tagelang mit seinem Apparate in einer eigens zu diesem Zwecke angefertigten Hütte ansetzte und geduldig wartete. Die Köpfe verschiedener Krokodile erschienen allerdings auf dem Wasserspiegel; aber sie hielten sich stets in respektvoller Entfernung vom Ufer. Als die Absicht nicht verwirklicht werden konnte, beschloß der Operateur kurz und bündig »das Stück aufzuführen«. Zu diesem Zwecke wurde ein großes Schießen auf Krokodile begonnen, die massenhaft in den an der Uferböschung sich hinziehenden Tümpeln vorkamen. Beobachtete man den Wasserspiegel, so sah man kleine, grünlich glänzende Krokodilsköpfe, die beim Näherkommen sachte im Wasser verschwanden. Verhielt man sich ganz ruhig, so erschienen nach einiger Zeit die Köpfe von neuem und nach einem guten Schusse ins Gehirn sanken die Krokodile unter. Man konnte dann überzeugt sein, daß sie nach 24 Stunden mit nach oben gekehrter Bauchseite an der Oberfläche gondelten. In diesem Falle hatte man sich zu beeilen, sie so schnell wie möglich aus dem Wasser zu holen, da sie sonst in liebenswürdigster Weise von ihren Kameraden wären aufgefressen worden. – Waren die Echsen nicht gut, d. h. sofort tödlich getroffen, so schlugen sie mit Schwanz und Läufen heftig um sich und führten wahre Veitstänze im Wasser auf, bald aus demselben emporschnellend, bald untertauchend, um an anderer Stelle wieder zu erscheinen. Solche harpunierten wir mit einer Lanze, an deren Spitze ein dünnes Seil befestigt war, mit dem die Bestien ans

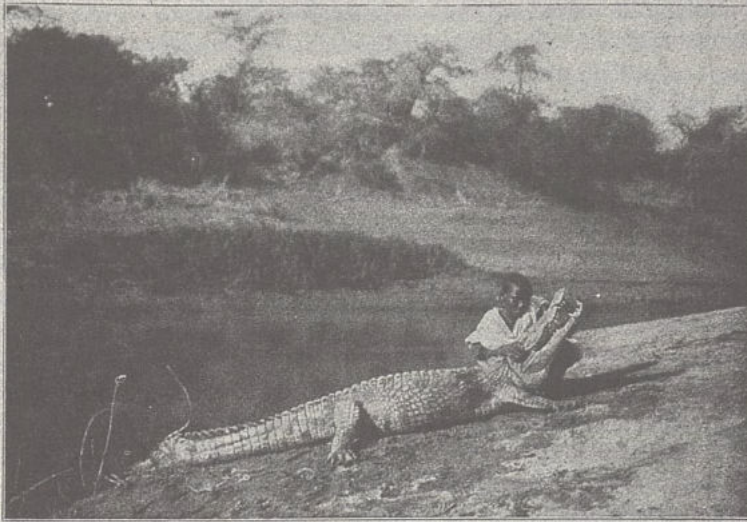
Ufer gezogen wurden. – In kurzer Zeit hatten wir sieben mächtige Krokodile erlegt und nach Aufstellen des Apparates und nach zweimaliger »Probe« konnte die Komödie beginnen:

Am Ufer spaziert der arme Bock, der heute für die hohe Kinematographie sterben sollte. Er tat uns ordentlich leid; willig war er monatelang der Karawane gefolgt und hatte alle Mühsale und Strapazen mitgemacht. Am liebsten hatte er sich bei den Eseln und bei – mir aufgehalten und hatte mich manchmal auf den Birschgängen wie ein Hündlein begleitet und war dann stets eine besondere Attraktion für Gazellen gewesen, die den stammverwandten Schlappohr verwundert angeguckt und ihn ziemlich nahe an sich hatten herankommen lassen. – Also, das Böcklein amüsierte sich am Ufer und wird zunächst kinematographiert. Doch plötzlich wird es in seinem Behagen durch ein mächtiges Krokodil gestört, das auf es zuschwimmt, es packt und fast im selben Moment wieder im Wasser verschwindet! Kurz darauf kommt der Küchenjunge ans Ufer, ist erbost ob des Verschwindens seiner Geiß, wirft Steine nach dem im Wasser jetzt sichtbaren, mit dem Schwanze schlagenden Krokodil und eilt davon, um im Lager die Mannschaft zu holen. Diese kommt, koltert die Uferböschung hinunter, stürzt sich mit Geschrei und in heiligem Zorne ins Wasser, und im Triumph wird die mit Lanzen harpunierte Echse ans Ufer gezogen! Sie wird geöffnet und – großer Hokuspokus – der Ziegenbock wird herausbefördert. Jetzt werden die Leute von einer Berserkerwut ergriffen; sie verfluchen die Missetat des Krokodils, stürzen sich von neuem ins Wasser, stechen mit ihren Lanzen um sich und nach kurzer Zeit haben sie weitere sechs Krokodile aufgespießt! Diese werden zusammengekoppelt und ans Ufer gezogen und somit endet die eigentliche Jagdszene. Auf Einzelheiten dieser Darstellung näher einzutreten verbietet mir das – Geschäftsgeheimnis! Nur so viel darf hier gesagt werden, daß in der *Reproduktion* sich die Szenen zwar Schlag auf Schlag folgen, daß es aber zwischen diesen Szenen Intervalle gibt, wo die Linse *nicht* arbeitet und wo alles mögliche »gemacht« werden kann! Aber mancher Zuschauer wird kopfschüttelnd und voll Erstauen die Szene auf der großen Leinwand im dunklen Saal betrachten...

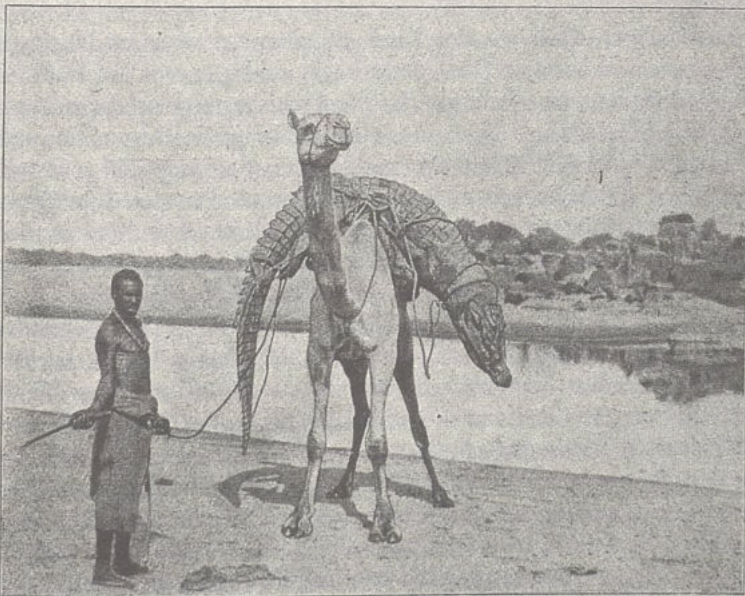
*Teil 9 – Basler Nachrichten, 23. 10. 1908*

(Siehe die im Schaufenster der Expedition ausgehängten Photographien).

Die Krokodilaufführung hat ihren Abschluß jedoch noch nicht gefunden. Die beiden größten Krokodile werden nämlich von Kamelen ins Lager befördert und es gewährt einen eigentümlichen Anblick, diese beiden seltsamen Geschöpfe im Bilde vereint zu sehen. Selbstverständlich wird die Rückkehr ins Lager noch besonders gefeiert und man sieht in der letzten Szene ein mächtiges Krokodil – den Ziegenbockdieb – am Spieße, d. h. an einem Baumstamme braten. Die Leute sind daneben gelagert, essen, plaudern und führen



Der Küchjenunge mit dem ans Ufer gezogenen, erlegten Krokodil. (S. 129)



Die Aufführung fand ihren Abschluß mit dem Transport des Krokodils ins Lager. (S. 129)

Taf. 15.

Aus: Adam David, *Jagden und Abenteuer*, Basel 1916.

zum Schlusse einen Rund- und Kriegstanz um den schmorrenden Kadaver auf. All' dies wurde selbstverständlich kinematographiert.

Wir hatten während acht Tagen an diesen Krokodilsszenen gearbeitet; das Lager war von stinkendem Fleisch verpestet und es war Gefahr vorhanden, von dem Trinkwasser krank zu werden, das wir aus genanntem Tümpel, in dem sich noch tote Krokodile befanden, holen mußten.<sup>19</sup>

Um sich von der Freßgier eines Krokodils einen Begriff zu machen, dürfte vielleicht folgende Aufzählung verschiedener Stoffe, die wir in einem Krokodilmagen vorfanden, von Interesse sein: der Mageninhalt bestand aus zwei Hufen der großen Pferdeantilope, die infolge der eingetretenen Verdauung weißlich angelauten waren, einer 38 Centimeter langen, untern Kinnlade eines anderen Krokodils, einer großen Menge in Verdauung übergegangener Hautfetzen, aus Kiesel- und Quarzsteinen, aus Rippen von Gazellen und Antilopen und aus einer Unmenge von Fischknochen. Es wird dem Jäger oft vorgeworfen, daß er das Wild dezimiere; aber im Vergleiche zu der Menge von Wild, die an der Tränke nachts von den Krokodilen ins Wasser gezogen oder in der Steppe jede Nacht von Löwen gefressen wird, kommt diejenige, die der Jäger zur Strecke bringt, gar nicht in Betracht. – Es ist noch zu erwähnen, daß wir und die Leute das nach Schlammfischen schmeckende Krokodilfleisch zeitweile aßen.

Wir waren alle froh, als wir den Krokodilplatz verlassen und uns weiter nach Süden wenden konnten. Das neue Lager schlugen wir am Fuße eines Felsenhügels auf, der sich mit seinem kahlen Gneisgesteine sehr sonderbar in der flachen Steppe ausnahm. Es war uns eine willkommene Abwechslung hier zu lagern; vom Gipfel des Felsens sah man in scheinbar unendlicher Ferne die bläulichen Berge Abessyniens und in der Nähe stunden zwei andere Felskuppen, von denen die Leute sagten, sie bildeten die Grenze zwischen dem Sudan und Abessynien. Man merkte, daß man in andere Formationen gekommen war; der schwere Tonboden hatte quarzigem Sandboden Platz gemacht und nur an den Ufern des Flusses war noch angeschwemmter Ton vorhanden. – Es gelang uns, hier den seltenen Hyänenhund zu erlegen und in den Besitz seiner beiden Jungen zu kommen, die wir aus einem Erdloche hervorholten. Die noch blinden Tierchen waren auf schwärzlich-grauer Grundfarbe unregelmäßig weiß gefleckt, hatten grauschwarzen Kopf ohne Abzeichen und eine schwarze Rute mit weißer Spitze. Sie wurden unserm Hausstand einverleibt und es gelang mir mit großer Pflege (ich stund ihnen nachts auf, um sie trocken zu legen), sie mit Nestlés kondensierter Milch während einiger Zeit aufzupäppeln. Aber da die Expedition ihrem Ende zuzuging und infolge dessen die Milch auch, gingen die beiden Tierchen, die ich in Gedanken bereits im Zoologischen Garten in Basel währte, ein.

Es dürfte den geneigten Leser vielleicht interessieren, etwas von Löwen zu vernehmen. Bemerkte sei jedoch sogleich, daß auf dieser Reise keiner erlegt wurde, trotzdem Verfasser zwei Mal Löwen zu Gesichte bekam. Die Löwen-

jagd ist die einzige, die eigentlich fast nur vom Zufall abhängt. Jedes andere Wild kann man durch zähes Verfolgen und Ausharren schließlich erlegen; man folgt dessen Fährten, hält sich an guten Aesungs- und Tränkeplätzen auf, ist tagtäglich draußen, und schließlich trifft man das Wild an. Den Löwen nicht oder eben nur durch Zufall. Wir hörten ihn fast jede Nacht, oft an verschiedenen Orten zu gleicher Zeit brüllen, zu zweien vereint oder einzeln, nahe und ferne; wir löschten nachts die Lagerfeuer aus, um ihn nicht zu verschrecken, und aus dem gleichen Grunde wurde lautes Reden verboten. Aber wir bekamen keinen. Er fängt gewöhnlich nach Sonnenuntergang, oder später, zu brüllen an. Bei dieser Gelegenheit erinnere ich mich, daß einst, als wir spät abends mit dem Zerlegen einer Antilope beschäftigt waren, zwischen uns und dem eine halbe Stunde entfernten Lagerplatze das schönste Löwenkonzert anhub. Wegen der eingebrochenen Dunkelheit konnten wir den Löwen nicht nachgehen, sondern mußten *nolens volens* warten, bis sich die Musik nach anderer Richtung verzogen hatte und uns den Durchgang freigab.

Während der ganzen Nacht zieht dann der Löwe umher, in Intervallen sein kräftiges Brüllen ausstoßend, bis er gegen Morgen, wenn der Himmel im Osten sich zu färben beginnt, stille wird. An dem Platze, wo er zum letzten Male vernehmbar war, ist er zu suchen; sehr weit ist er dann nicht mehr gegangen. Er liegt irgendwo im dichtesten Dornbusch im tiefsten Schatten, gewöhnlich mit andern seiner Sippe. Aber meistens vernimmt er das Herannahen des Jägers, bevor dieser ihn erblickt und drückt sich dann gewöhnlich sachte weg, niedergeduckt auf den Boden, gleichsam um sich zu schützen. Er verliert dann seinen Gegner nicht aus dem Auge und wird flüchtig, wenn man sich nähert. Wenigstens konnte ich diese Beobachtung einmal selbst machen. Wir erblickten einen Löwen früh morgens in einer Distanz von ungefähr 500 Schritten. Wie ich durch das Fernglas feststellen konnte, hatte er den Kopf uns zugewendet. Als er sich bemerkte sah, ließ er sich ganz langsam nieder und schlich so leise davon, daß nicht einmal die dürren Gräser sich bewegten. So verloren wir ihn, trotzdem wir ihn sofort verfolgten.

Ein ander Mal sprang ein Löwe, den wir in der Nacht hatten brüllen hören und dessen Standort wir mehr oder weniger kannten, bei unserm Herannahen mit einem mächtigen Satze aus dem Busche in eine neben diesem sich hinziehende Einsenkung und verschwand ebenfalls unsern Blicken und wir bekamen ihn auch nicht. Der Unterschied zwischen ihm und dem andern Wilde liegt eben darin, daß sich letzteres, z. B. Büffel, Antilopen u. s. w. davonmachen und offenes Gelände zur Flucht suchen, wo man folgen kann, währenddem der Löwe sich zu drücken sucht und jede Bodenerhebung hiezu meisterhaft zu benützen versteht. Dies ist sein Benehmen, wenn er nicht gereizt ist; ist dies aber der Fall, oder wird er beim Fraß überrascht oder hat er Junge, die sich, um das Maß seiner Gereiztheit voll zu machen, zufällig zwischen ihm und dem Jäger befinden, dann nimmt er letztern unfehlbar an, und es ist dann eine Chancefrage, wer von beiden auf dem Platze bleibt. Unglücksfälle, bei



denen der Mensch den »Kürzern zieht«, kommen hin und wieder vor; gewöhnlich erfährt man nichts oder nur unvollständiges davon, da der Unterlegene sein Abenteuer nicht mehr weiter erzählen kann.

*Teil 10 – Basler Nachrichten, 24.10.1908*

(Siehe die im Schaufenster der Expedition ausgehängten Photographien).

Einst waren wir einem Löwen frühmorgens so nahe gekommen, daß wir deutlich das tiefe Keuchen, mit dem er sein Brüllen begleitet, hören konnten. Zwischen ihm und uns stund vor dem Dickicht, aus dem die Stimme erscholl, eine Gazelle, ganz ruhig äsend. Ich wunderte mich sehr, dies zu sehen; denn es ist eine allgemein verbreitete Meinung, daß die Tiere durch das Gebrüll der Löwen fasziniert und vor Schrecken halb bewegungslos würden. Doch hier stund die Gazelle vor mir, ganz unbekümmert um den lärmenden Nachbar. Aber im Grunde ist dies doch zu erklären; denn das Wild hat sich »von Kindesbeinen auf« an die Stimme des Löwen gewöhnt, und wenn es einmal die totbringende Bekanntschaft mit dem Träger der fürchterlichen Stimme gemacht hat, so tritt kein »nächstes Mal« mehr ein, wo es sich die gemachte Erfahrung zu nutze machen könnte! Ich möchte die Behauptung wagen, daß das Wild gar nicht weiß, daß der Besitzer dieser gewaltigen Stimmittel sein Totfeind ist; denn sonst würde es doch sehr wahrscheinlich beim ersten Vernehmen des Brüllens sofort die Flucht ergreifen und meilenweit fortziehen, und der Löwe hätte bald nichts mehr zu fressen. Er würde sich demnach mit dem Brüllen selbst schaden. Aber weshalb brüllt er und schleicht nicht, wie alle andern Katzenarten, mit Ausnahme des Tigers, der hin und wieder ebenfalls brüllt, lautlos an die Beute heran? Auf diese Frage muß ich die Antwort schuldig bleiben. Aber daß das Wild vor Schreck starr wird und sich einfach packen läßt, ist sicherlich nicht anzunehmen; denn wo viel Wild ist, hört man die Löwen nachts ununterbrochen, sodaß die Tiere aus dem Entsetzen gar nicht herauskämen und weder Ruhe hätten, noch ihrer Aesung nachgehen könnten! Man gewöhnt sich so an das Brüllen, daß man beim Aufhören desselben aus dem Schlafe erwacht, wie jener Müller, der aufwachte, als sein Mühlenrad nicht mehr lärnte.

Unserem Aufenthalt am Felsenhügel, wo wir noch einige kinematographische Aufnahmen machten, wurde leider durch einen Unfall ein ziemlich jähes Ende bereitet. Einige Leute hantierten nämlich so unvorsichtig mit einem geladenen Gewehre, daß einer von ihnen schwer verletzt wurde. Die ganze Backe des Betreffenden wurde durch den Schuß weggerissen, so daß das Jochbein und der Augapfel sichtbar waren. Da wir die Verantwortung für sein ferneres Schicksal nicht allein tragen wollten, beschlossen wir aufzubrechen, und in Eilmärschen zogen wir zum blauen Nil. Den armen Menschen hatten wir so gut wie möglich auf einem Kamele verpackt. Und so gelangten wir nach



SCENE IN THE PRIVACY OF ANY MOVING-PICTURE ESTABLISHMENT. THE PUBLIC WILL SEE IT LATER ON THE SCREEN.

Karikatur von L. M. Glakens, *Punch* (USA), 11. 11. 1908.

Verlauf einer Woche nach Roseires, wo wir den Kranken zurück ließen. Hier besuchten wir die von einem Engländer neu errichtete Straußenfarm, deren Besitzer sich alle Mühe gab, die Strauße zum reiten abzurichten.<sup>20</sup> Dann zogen wir in langen Märschen nilabwärts nach Senga, durchquerten nach kurzer Rast wiederum die schon erwähnte Gezireh und gelangten an den weißen Nil. Hier nahmen wir von der Mannschaft Abschied und fuhren mit einem aus Süden kommenden Schiffe nach Chartum.

Es war ein wohliges Gefühl, endlich wieder allein und ohne Troß zu sein; denn fast fortwährend war man von ihm beunruhigt worden. Entweder hatte jemand wunde Füße, die man heilen, oder einen verdorbenen Magen, den man kurieren mußte. Oder ein Kamel war vom Packsattel gedrückt worden und konnte nicht beladen werden; dann gab es lange Auseinandersetzungen, wessen Kamel nun noch die Last übernehmen sollte. Oder man kam von einem Birschgange heim und erfuhr, daß sich die verschiedenen Stammesglieder die Köpfe zerschlagen hatten, z.B. wegen – einer religiösen Frage! Die Frage war nämlich die, ob der fromme Muslim, gleichgültig wo er sich befinde, sein Gebet mit nach Osten oder nach Mekka gerichtetem Antlitz verrichten müsse? Wäre letzteres der Fall, so müßte er sich demnach beim Gebet, wenn er sich östlich von Mekka befindet, nach Westen, und nicht gegen die Sonne wenden. Da die andere Partei dies nicht zugab und sie sich nicht einigen konnten, verhauten sie sich gegenseitig. Oder, wenn man sich einmal ausruhen wollte, mußte man für die Leute ein Stück Wild schießen, obschon man ihnen tagsvorher einen Büffel von der Größe eines Simmentalerstieres geschossen und zur Mahlzeit aufgetischt hatte. Oder man mußte

dem Koche den Küchzetteln machen, obschon das Menü stets aus denselben Ingredienzien, nämlich aus Fleisch, Reis und Bohnen bestand. So war man stets belästigt worden und ein Jeder hatte geglaubt, man sei gerade nur für ihn da.

Mit der Ankunft in Chartum endete unsere Expedition »in der Wildnis«; und die Beschreibung der Ausführungen jener kinematographischen Aufnahmen, die wir noch in den Tempelstätten Oberägyptens machten, gehört nicht hierher.

Endlich kehrten wir heim, sorgsam unsere Kisten mit den exponierten Filmbändern bewachend, die dann zur weitem Bearbeitung an die Firma gesandt wurden. Diese fügt die Bänder zusammen, ordnet und kopiert sie, um sie in die weite Welt an die verschiedenen »Kinematographen« zu verschicken. Somit könnte ich meine Erzählungen schließen und tue dies mit der Hoffnung, daß die Aufnahmen auch in Basel auf der weißen Wand der »*Fata morgana*« erscheinen werden, sodaß der geneigte Leser vom bequemen Stuhle aus ohne Mühen und Strapazen sich in die afrikanische Wildnis hineinversetzen kann.<sup>21</sup>

### *Anmerkungen von Roland Cosandey*

1 Zwischen der 1908 veröffentlichten Artikelreihe und ihrem 1916 in Form eines Buchkapitels erfolgten Wiederabdrucks wurden am Text einige Veränderungen vorgenommen. Diese Varianten haben nicht immer dieselbe Bedeutung. Nur wenn sie Nuancen enthielten und nicht auf die Rechtschreibung zurückzuführen waren, haben wir lexikalische oder syntaktische Abweichungen gekennzeichnet. Auf den Inhalt der ausgelassenen oder veränderten Informationen wird hingegen immer hingewiesen. Wie zu sehen sein wird, handelt es sich hierbei nur um eine kleine Anzahl. Bei der Unterteilung in Absätze stimmen die beiden Texte überein (R. C.). Die Urümlichkeit der Schreibweise wurde übernommen, allein einige wenige eindeutige Satzfehler korrigiert.

2 Das Kapitel 5 von *Jagden und Abenteuer in den Gebieten des Oberen Nil* mit dem Titel »Mit Kinematograph und Büchse im Busch« trägt den Untertitel »Wie ich auf den Gedanken kam, kinematographische Aufnahmen von Jagden und lebendem Wilde zu machen, und wie dieser Gedanke im

Jahre 1908 in die Tat umgesetzt wurde«.

In diesem Buch aus dem Jahre 1916 beginnt David seine Erinnerungen anders: »Gegen Ende des Jahres 1907 machte ich einen Besuch in der Schweiz, während dessen ich hauptsächlich der Gems-, Reh- und Hasenjagd oblag. Zu dieser Zeit geschah es auch, daß ich einmal in einem Photographenklub eine Reihe von Projektionsbildern aus Afrika vorführte. Bei der Betrachtung dieser Tierbilder machte einer der Anwesenden die Bemerkung, es wäre hübsch, wenn die Tiere sich bewegten. »Das wäre Kinematographie«, meinte ein anderer, und sofort wußte ich, daß ich versuchen wollte, in der Wildnis kinematographische Aufnahmen von Jagden und lebenden Wilden zu machen. Das war nämlich damals noch etwas vollständig Neues.

Andern Tags fuhr ich nach Paris zum Direktor der größten Kinematographenanstalt [Charles Pathé, R. C.], dem ich meinen Vorschlag unterbreitete. Und letztere [sic] wurde mit Freude angenommen! Bald darauf konnte ich in Begleitung eines Photographen [Alfred Machin, R. C.], den mir die

Firma mitgab, nach Afrika zurückkehren. Bevor ich auf die Schilderung dieser neuen Reise eingehe, seien hier einige Erklärungen über die Technik der Kinematographie vorausgeschickt.« (Adam David, *Jagden und Abenteuer in den Gebieten des Oberen Nil*, Friedrich Reinhardt, Basel 1916, S. 103.)

3 Zur Darstellung der Funktionsweise des Kinos nimmt das Buch die Beschreibung von 1908 wieder auf, doch mit einem wohl für präziser erachteten Vokabular. Die Erklärung des Fehlers – diese »abgerissenen Bewegungen [...], die oft so störend wirken« – (handelt es sich wirklich um einen Beschleunigungseffekt?) bleibt seltsamerweise mit der Unterbrechung, die den durchlaufenden Film anhält, verbunden. »Was das Publikum im Kinematographen zu sehen bekommt, sind Projektionen einer langen Reihe von aneinandergefügten Momentaufnahmen, die in dem bekannten finstern Saal durch den Projektionsapparat auf die Projektionswand geworfen und dabei vergrößert werden. Jede solche Momentaufnahme ist ein Bild für sich, und erst durch die Geschwindigkeit, mit der die einzelnen Bilder auf einander folgen, wird der Eindruck der fortlaufenden Bewegung erzeugt. Die abgerissenen Bewegungen der fotografierten lebenden Wesen, die oft so störend wirken, sind die Folge der kleinen Pause zwischen zwei Bildern, denn jedes Bildchen wird besonders exponiert und die Wiedergabe geht also ruckweise vor sich.« (David 1916, ebenda, S. 103f.)

4 »Aus diesem Grunde sind es Gesellschaften [...] fertige Photographien zeigt!« Diese zwei Sätze sind in der Ausgabe von 1916 nicht enthalten.

5 »Die Hauptrolle unter dem Personal spielen aber die Operateure«: Weit davon entfernt, diese Bemerkung als Meinung eines Laien zu behandeln, sollte man sie als Beobachtung sehen, die die effektive Bedeutung und die zentrale Position des Kameramanns bestätigt, die jener in einer Zeit einnimmt, in der der Verfasser der literarischen Quelle (Vorlage oder Drehbuch), die dem fiktionalen Film zugrunde liegt, als

Autor zeichnet, während auf dem Gebiet des Dokumentarfilms der Kameramann zugleich für Aufnahme und Regie verantwortlich ist. Die Fortsetzung von Davids Text ist hierfür besonders erhellend.

6 Es ist möglich, daß David hier auf einen Unfall anspielt, der am 5. August 1908 den Zeppelin LZ4 zerstörte. Er hätte die filmische Darstellung sehr gut nach seiner Rückkehr aus Afrika im Kino sehen können. Eine partiell nachgestellte »Aktualität« der Berliner Firma Duskes existiert: DIE KATASTROPHE DES ZEPPELINISCHEN LUFTSCHIFFES. Zufälligerweise gehört die einzige überlieferte Kopie zu der aus Basel stammenden Joye-Sammlung (National Film and Television Archive, London). (Vgl. das Programmheft von Roland Sandeay, *Fliegen, filmen, träumen: Fragmente*, Stadtkino Basel, Oktober 2000.)

7 Ist das zweifelnde Urteil von David darauf zurückzuführen, daß er von den Filmen des berühmten Pariser Chirurgen Eugène-Louis Doyen (1859–1916), die mindestens bis zum Ersten Weltkrieg gezeigt wurden, gehört hatte oder sie sogar sah? Dies wäre gut möglich. Zur Vorführung der verfeinerten Operationsmethoden des Doktor Doyen wie auch zur Ausbildung hergestellt, wurden mehrere dieser Filme außerhalb medizinischer Kreise ohne Wissen des Arztes dem Publikum gezeigt. Die technisch-kalte Roheit der Bilder rief oft Mißtrauen, ja sogar die Zensur durch die Autoritäten, die für die Kontrolle der Kinovorstellungen zuständig waren, auf den Plan. (Vgl. Thierry Lefebvre, *Le cas étrange du Dr. Doyen 1859–1916, Archives* (Pérignan), Nr. 29, Februar 1990. Vgl. auch Thierry Lefebvre, »Le Docteur Doyen, un précurseur«, in: Alexis Martinet (Hg.), *Le cinéma et la science*, CNRS Editions, Paris 1994, S. 70–77.)

8 Zu Davids Ausrüstung 1906 gehörte »eine gewöhnliche Klappkamera im Format 9 : 12 und ein schwerer Fernapparat«. (Vgl. David 1916, Anm. 2, S. 83f.)

9 Das Nachdenken über Echtheit und Künstlichkeit der Tier-Vorführung beschäftigt zur selben Zeit die Verantwortli-

chen der großen öffentlichen bzw. privaten Zoos. Das Kino legt davon Zeugnis ab, indem es die neuen Inszenierungen der zoologischen Gärten zum Thema wählt. In der Sammlung Hoffmann der Cinémathèque Suisse (Lausanne) befindet sich beispielsweise ein sehr interessanter Film, der als IL GIARDINO ZOOLOGICO DI ROMA (Cines, 1910) identifiziert werden konnte. (Vgl. Film Nr. FH 52.1, in: Roland Cosandey, *Le fonds films de la collection Hofmann. Un inventaire établi sur mandat de la Cinémathèque Suisse*, 1997, unveröffentlichtes Typoskript, im Archiv einzusehen.) In Birett (Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, München 1991, S. 267) findet sich der Titel HAGENBECKS TIERPARK IN HAMBURG (Eclipse, 1907, 205m), von dem bisher keine Kopie bekannt ist. Der Film stammt aus dem Jahr der Eröffnung des Zoos in Stellingen bei Hamburg (7. Mai 1907), dessen Betonkonstruktion von Carl Hagenbeck und dem Schweizer Bildhauer und Zeichner Urs Egenschwiler (1849-1923) entworfen wurde. (Vgl. Carl Hagenbeck, *Von Tieren und Menschen. Erlebnisse und Erfahrungen*, Vita Deutsches Verlagshaus, Berlin 1909, S. 130-135.) Man sieht Teile des Parks in HERRN HAGENBECKS TIERGARTEN, HAMBURG, einer bereits recht angegriffenen Kopie aus der Sammlung Joye (National Film and Television Archive, London), die nicht datiert ist.

Was Schilling betrifft, unterstreicht er mit großem Nachdruck die Echtheit seiner Bilder: »Keine einzige Aufnahme ist nämlich durch Retouche irgendwie verändert worden, vielmehr sind alle genau so reproduziert, wie sie die Originalnegative ergaben. [...] Hierdurch unterscheiden sich die Abbildungen des vorliegenden Werks von allen bisher erzielten Aufnahmen wilder Tiere im Freileben.« (C[arl] G[eorg] Schilling, *Mit Blitzlicht und Büchse. Neue Beobachtungen und Erlebnisse in der Wildnis inmitten der Tierwelt von Äquatorial-Ostafrika*, Leipzig 1905, S. XI f.) Es scheint, daß Schilling selbst sich anlässlich seiner letzten Ostafrika-Expedition 1903/04 ebenfalls der

Kamera bedient hat, wie man einer Anmerkung aus dem *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik für das Jahr 1906* (Verlag Wilhelm Knapp, Halle a.d. Saale 1906, S. 341) entnehmen kann. Wir danken Wolfgang Fuhrmann, der eine Dissertation zum Thema »Deutsche Kolonialkinematographie« an der Universität Utrecht vorbereitet, für diesen Hinweis.

10 Die Quellen aus dem Filmbereich – Kataloge, Zeitschriften, Jahrbücher, auch die Berichte Alfred Machins – kehren die Perspektive um: Auch wenn erwähnt wird, daß die Expedition von einem Führer und Jäger begleitet wurde, wird derjenige, der diese doppelte Funktion innehatte, kaum je einmal namentlich erwähnt.

11 10.000 Meter Negativ, aufgenommen mit einer Geschwindigkeit von 16 bzw. 17 Bildern pro Sekunde (und nicht 25, wie David in seinem ersten Artikel behauptet), entsprechen ungefähr 9 Stunden Filmmaterial. Das Magazin des Aufnahmeapparats konnte 100 bis 120 Meter aufnehmen (vgl. den Text vom 21. 10.), d. h. Film für 5 bis 6 Minuten. Der Engländer Oliver G. Pike, seit 1907 berühmt für seine Tierfilme, die er besonders den Vögeln widmete, arbeitete in den zehner Jahren für Pathé. Was er über die Kamera sagt, ist für uns nicht ohne Interesse: »Ihre Pathé-Kamera war gegenüber allem, was man bei uns [in England, R.C.] herstellte, überaus fortschrittlich. Ich benutzte immer zwei von ihnen. Sie ließen sich leicht bedienen und waren vollkommen standfest. Einer ihrer wertvollen Vorteile lag darin, daß man sie laden, den Film einführen und die Kurbel drehen konnte, und zwar alles von hinten; und alle, die sich in einem kleinen Unterstand mit anderen Kameratypen herumschlagen mußten, wissen ihren Wert zu schätzen. Der einzige Nachteil dieser alten Pathé-Kamera bestand darin, daß der Film durch einen mit Velour ausgekleideten Schlitz glitt; dies erzeugte im Kontakt mit dem Film unter gewissen Umständen elektrische Funken, die auf den 120 Metern Filmband [ca. 6'30" bei 16 B/Sek., R.C.], die in der Dose waren, genauso viele elektrostatische Spuren hin-

terließen.« (Oliver G. Pike, *La nature et ma ciné-caméra*, Prisma, Paris 1947, S. 13f.)

David verweist zwar auf die Zuhilfenahme des Teleobjektivs, beschreibt jedoch weder die Film- noch die Photoausrüstung der Expedition. So ist nicht festzustellen, auf was sich der Ausdruck »Apparate« als Plural bezieht.

12 In die Ausgabe von 1916 sind die beiden Abschnitte, die sich von »Viele Leser [...]« am Anfang dieses Teils bis zu diesen letzten Worten erstrecken, nicht übernommen.

13 Dieser Einschub findet sich natürlich nicht in der Ausgabe von 1916.

14 Der Ausdruck »von früheren Expeditionen« wird in der Fassung von 1916 korrekterweise zu »vor meiner Reise im Jahre 1907« (David 1916 (Anm. 2), S. 110). Diese Erkundung »in sein[em] Jagdrevier« erfolgt 1907 anlässlich der ersten Forschungsreise, die David organisiert, nachdem er seine Funktion als landwirtschaftlicher Sachverständiger am internationalen Gerichtshof in Kairo aufgegeben hat. Ab diesem Moment kann er sich einem Traum widmen, den er seit einer Reise in den Sudan pflegt, die er mit seinem Bruder, dem Zoologen Jean Jacques David (1871-1908), unternommen hat: sich ausschließlich um die Organisation und die Leitung von Jagdexpeditionen zu kümmern, um in die Region des Oberen Nil zurückkehren zu können.

1907 führt er einen italienischen Graf, als L.B. erwähnt, in die Region des Dinder, einige Tagesmärsche von Abessinien entfernt. Dort fügt er zu seiner Trophäensammlung einen großen Buffel, einen Löwen und einen Leopard (vgl. David 1916, ebenda, S. 91-102).

1906 führt ihn eine Forschungsreise, zu der ihn ein Basler, der promovierte Zoologe und leidenschaftliche Jäger René La Roche (1881-1943) eingeladen hatte, nach Britisch-Ostafrika, in das Gebiet der Wakamba südöstlich von Kenia, um dort »für Tier- und Völkerkunde wertvolle Gegenstände zu sammeln« (David 1916, ebenda, S. 83). Dieses Interesse für die Volkskunde ist

auch anlässlich der zweiten Filmexpedition für Pathé vorhanden.

15 Mehrfach wird dieses Tagebuch im Buch von 1916 erwähnt. David bedient sich daraus reichlich für das 1. Kapitel, in dem er über seine erste Expedition in den Sudan im Jahre 1900 berichtet. Wir wissen nicht, ob dieses wertvolle Dokument noch existiert.

16 Der biblische Bezug auf die Zeit vor der Sintflut, der durch den Überfluß an Tierarten und deren friedliches Zusammenleben hervorgerufen wird, ist ein Topos, der sich mehr und mehr mit dem Gefühl des Verlustes verbindet. Dies ist zwar nicht bei Machin und David der Fall, jedoch z.B. 1905 bei Schilling, der seinen Katalog mit einer langen Liste der Zerstörungen einleitet, die der Kulturmensch der Natur antan hat. Schilling lanciert einen leidenschaftlichen Appell mit Lamarckschen Untertönen: »Ich kann nicht genug hervorheben, um welch' unendlichen Reichtum einer großen herrlichen Tierwelt es sich da handelt, und möchte meine Stimme erheben dürfen, um alle, die die Macht in den Händen haben, zu veranlassen, zu retten und zu erhalten, was noch zu retten ist!« (Schilling (Anm. 9), S. 12)

17 Der Moment des tatsächlichen Schusses entspricht dem Verzicht auf die Retouche, den Schilling als Zeichen der Authentizität verlangt (vgl. die Anmerkung 9). Er fordert im Prinzip ein Absehen von der Montage und man hat sich ja auch nicht zurückgehalten mit Hinweisen auf die »Macherei« bei Filmen, die angeblich die Jagd auf die Raubtiere authentisch darstellen wollen. (Vgl. Stephen Bottomore, *I Want to See this Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 1995, S. 189f. und Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness*, Seeker & Warburg, London 1978, S. 405f.)

Sind die Umstände riskant, ist dieser Moment des Schusses Teil einer fundamentalen Beziehung, die das Kino mit Ereignissen und deren Wiederholung unterhält; einer Beziehung, die auch bei allen Ereignissen

vorhanden ist, die das faszinierende Schauspiel des tödlichen Augenblicks bieten, ob er nun tatsächlich eintritt oder nur im Bereich des Möglichen liegt. (Eine Sammlung solcher gefilmter Augenblicke findet sich in einem Dokumentarfilm von Christophe Muel über Leibwächter, *L'ULTIME REMPART* [Frankreich 2000].)

Neben der Jagd und vor allem dem Zirkus halten wir die während der Pionierzeit gefilmten Flüge für eine der Haupt»bühnen« dieser Faszination. Heute gibt uns das Fernsehen Gelegenheit, sie erneut zu erleben, wie z.B. bei Aufnahmen, die uns polizeiliche Verfolgungsjagden *live* miterleben lassen.

Bei Luigi Pirandello erreicht Serafino Gubbio bei seiner Arbeit als Kameramann Perfektion, indem er sich der Kamera-Maschine zur Verfügung stellt, um das schreckliche Schauspiel aufzunehmen, wie ein Mann von einer Tigerin gefressen wird. (Vgl. das letzte Kapitel von Pirandellos *Si gira* aus dem Jahre 1916.)

18 Die Untersuchung des Filmmaterials zeigt, wie häufig und wie früh schon die Zeit bei dokumentarischen Filmen kondensiert wurde. Die Kondensation taucht bei der einfachen 15m langen »Ansicht« der ersten Jahre auf, deren Kompaktheit täuschen kann oder wo der Anschein eines reparierten Risses an das Zusammenfallen von echter und filmischer Zeit glauben läßt. Beliebt beim Publikum sind alle Arten gefilmter Umzüge, die häufig diese mehr oder minder einheitlich wirkende, synthetische Kontinuität aufweisen, die mittels angehaltener Kamera erreicht wird. Industriefilme, die Maschinen bei sich wiederholenden Bewegungen zeigen, arbeiten auch mit mal wahrnehmbaren, mal unauffälligen Unterbrechungen der Aufnahme.

19 Diese achttägigen Dreharbeiten – laut David handelt es sich hier um Machins »Meisterstück« – resultierten in einem 130m langen, d.h. 7 Minuten dauernden Film. (Vgl. im Anschluß die Filmographie, *LA CHASSE AUX CROCODILES*, Januar 1909.)

20 Die mit Sätteln versehenen und gerittenen Straußenvögel scheinen bei den Zeitgenossen einiges Interesse hervorgerufen zu haben; in einigen Zoos zählten sie zu den Attraktionen. Einige filmische Spuren haben sich noch erhalten, vor allem in der Sammlung Joye, so z.B. *WUNDER DER DRESSUR* (*TAME ANIMALS AT WORK*, England 1909).

21 Der Text von 1916 präsentiert eine veränderte Fassung des letzten Absatzes, und zwar ab dem zweiten Satz: »Diese setzte die einzelnen Bänder mit Hilfe meines Operateurs zusammen und schickte sie in die verschiedenen Kinematographentheater, wo ich nachträglich die Bilder ebenfalls gesehen und in einem davon auch dem Publikum erklärt habe. Das war die Kinematographenreise an den Dinderfluß, vom Dezember 1907 bis zum August 1908.« (David 1916 (Anm. 2), S. 135.)

Das in diesem Artikel von 1908 genannte Kino, Fata Morgana, war am 24.12.1907 von den Brüdern Rosenthal eröffnet worden. In einem vormaligen Laden eingerichtet, war es das erste feste Kino in Basel (1907-1932). Möglicherweise hatten die Kinobetreiber ausgezeichnete Kontakte zur Firma Pathé, denn der Saal übernahm die Aufführungen der Pathé Omnia-Filiale und rühmte sich der Exklusivität der von der Pariser Gesellschaft produzierten Filme. (Vgl. Paul Meier-Kern, *Verbrecherschule oder Kulturfaktor? Kino und Film in Basel 1896-1916*, Basel 1993, S. 28-30.)

## Europäische Filmemigration in die USA vor 1920

Diese Recherche umfaßt nur Personen, die in Europa geboren wurden, in die USA übersiedelten und dort vor 1920 an Filmen mitarbeiteten.

Bei der Zusammenstellung der Liste wurde von der Annahme ausgegangen, daß nahezu alle diese Filmschaffenden inzwischen verstorben sind. Deshalb wurden 1. Nachruf-Indexe aus den Bereichen Schauspiel, Regie, Drehbuch, Kamera etc. nach in Europa Geborenen durchsucht; 2. Europäerinnen und Europäer herausgefiltert, die in den USA verstorben sind; 3. Nachforschungen angestellt, inwieweit die US-Filmographien dieser Personen zurückreichen.<sup>1</sup>

Es muß jedoch mit einer beträchtlichen Dunkelziffer gerechnet werden, weil 1. der Geburtsort vieler früher Filmschaffender unbekannt ist; 2. eine Reihe von Schauspielern sich im Nachhinein zu gebürtigen Amerikanern stilisierten (wie der in Rumänien geborene Johnny Weissmuller); 3. viele europäische Filmschaffende nach einigen Jahren in Amerika auf den alten Kontinent zurückkehrten und somit in den amerikanischen Nachrufen nicht auftauchen; 4. aufgrund mangelhafter Dokumentation früher Filme *US-credits* von vielen Europäern erst ab 1920 bekannt sind, obwohl sie bereits vorher an amerikanischen Filmen mitgewirkt haben; 5. von vielen im Stummfilm Tätigen das Todesdatum unbekannt ist.

Aus der folgenden Liste lassen sich einige schon recht gut belegte Schlußfolgerungen ziehen: Aufgrund der gemeinsamen Sprache und Geschichte stammt mindestens die Hälfte der Europäer, die im frühen US-Film arbeiteten, aus Großbritannien.

Die meisten aus England Übersiedelten hatten bereits in ihrer Heimat auf der Bühne einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt. Ihr Motiv für den Wechsel war nicht wirtschaftliche Not, sondern in der Regel das Streben nach noch größerem Erfolg. Häufig wurden renommierte Londoner Theaterleute in die USA abgeworben, um den dortigen Bühnen Prestige zu verleihen. Dies scheint in den 1880er Jahren begonnen zu haben. Fast ohne Ausnahme erhielten Engländer Engagements als Schauspieler; erst in der neuen Heimat begannen sie, sich für Regie zu interessieren.

Frankreich schickte als einziges europäisches Land filmerfahrene Personen aus den Bereichen Schauspiel, Regie und Kamera nach Amerika. Sie wurden meist von ihren Mutterfirmen Pathé, Gaumont und Eclair entsandt, um deren US-Töchter an der Ostküste zu verstärken. Viele Schauspielerinnen und Schauspieler kehrten wieder zurück, relativ viele Regisseure und Kamerateure schafften dagegen den Übergang nach Hollywood.



Eine – zumindest zeitweilige – Rückkehr aus Amerika war für Engländer und Franzosen wahrscheinlich. Die anderen Europäer blieben fast alle dauerhaft in den USA.

Aus dem übrigen Europa kamen relativ viele Seiteneinsteiger (aus den Bereichen Oper, Tanz, Sport), die sich in Amerika im Film versuchten.

Der neue Beruf des Filmproduzenten wurde wesentlich von aus Osteuropa eingewanderten Juden geschaffen.

Den Beruf des (Stumm-)Filmkomponisten und Arrangeurs dominierten Zentraleuropäer.

Die folgenden Thesen sind noch nicht genügend belegt:

Unter den Einwanderern wurden praktisch nur Engländer Stars im frühen US-Kino, obwohl das Sprachproblem im Stummfilm nicht existierte. Ausnahmen wie Valentino, Moreno und Nissen bestätigen die Regel.

Der Anteil der Nicht-Schauspieler-Berufe bei Ankömmlingen aus Kontinentaleuropa war größer als bei denen aus Großbritannien.

Mit Beginn des Ersten Weltkriegs stieg der Bedarf nach zentraleuropäischen Physiognomien; deshalb stieg die Zahl der von dort stammenden Schauspieler.

Das jiddische Theater in New York holte systematisch Schauspieler aus Polen, Rumänien und Rußland, von denen viele auch im Film auftraten.

Die Filmdebütanten aus Deutschland, Österreich, Italien und Spanien scheinen zu Hause nicht nur keine Film-, sondern auch wenig Theatererfahrung gehabt haben.

Ankömmlinge aus Irland und Schottland kamen offenbar seltener von der Bühne als Engländer, die später im Film arbeiteten.

### Anmerkung

1 Die hauptsächlichen Quellen, die bei der Recherche benutzt wurden, waren die Nachrufe in der Zeitschrift *Variety* sowie Evelyn Mack Truitt, *Who was Who on Screen*, Bowker, New York 1984; David Ragan, *Who's Who in Hollywood*, Facts on File, New York etc. 1992; John Parker (Hg.), *Who's Who in the Theatre*, Pitman, London 1912 ff.; Billy H. Doyle, *The Ultimate Directory of the Silent Screen Performers*, Scarecrow, Metuchen, NJ, London 1995; Paul C. Spehr, *The Movies Begin: Making Movies in New Jersey 1887 - 1920*, Newark Museum, Newark, NJ 1977; Einar Lauritzen, Gunnar Lundquist, *American Film Index 1908-1915: Motion Pictures July*

1908 - Dec. 1915, Film-Index, Stockholm 1976; dies., *American Film Index 1916-1920: Motion Pictures January 1916 - December 1920*, Film-Index, Stockholm 1984; *American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States - F 2: American Feature Films 1911-20*, University of California Press, Berkeley etc. 1988; Jay Robert Nash (Hg.), *The Motion Picture Guide*, Baseline, New York etc. 1985 ff.; Raymond Chirat, *Catalogue des films français de fiction 1908 à 1918*, Cinémathèque française, Paris 1995; außerdem *International Movie Data Base*, 1990 - 2001. - URL: <http://www.imdb.com>. Mein Dank gilt Geoffrey Donaldson.

- David Abel  
Rußland (oder Amsterdam) 1883 –  
Arcadia/Kal. 1973  
Kameramann  
US-Filme: 109 nachweisbare 1916-45
- William L. Abingdon  
Tewcester (England) 1859 – New York  
1918  
Schauspieler  
US-Filme: 4 nachweisbare 1914-18
- Ivan Abramson  
Wilna (Litauen) 1869 – New York 1934  
Filmregisseur, Drehbuchautor  
Gründer mehrerer jüdischer Publikationen  
in den USA; Opernunternehmer; Gründer  
der Ivan Film Company, die zeitweise Wil-  
liam Randolph Hearst als Teilhaber hatte;  
klagte als Unabhängiger erfolglos gegen die  
Marktpraktiken der großen Studios.  
US-Filme: 31 nachweisbare 1914-33
- Eugene Acker  
Stockholm 1889 – San Francisco 1971  
Schauspieler  
US-Filme: 10 nachweisbare 1915-23
- Jacob Adler  
Odessa 1855 – New York 1926  
Schauspieler  
Patriarch des jiddischen Theaters in Ame-  
rika; in die USA 1887; sein Shylock war so  
beeindruckend, daß er ihn am Broadway in  
Jiddisch gab, während die anderen auf der  
Bühne Englisch sprachen; Gründer der  
Adler-Schauspielerdynastie; Kinder: Fran-  
ces, Jay, Julia, Luther, Stella, Celia, Sophia.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1914
- Sidney Ainsworth  
Manchester 1872 – Madison/Wisc. 1922  
Schauspieler  
Kam als Kleinkind in die USA; Star bei  
Essanay; Filme ab 1909.  
US-Filme: 39 nachweisbare 1911-22
- Spottiswoode Aitken  
Edinburgh 1868 – Los Angeles 1933  
Schauspieler  
Begann mit 13 Jahren auf der Bühne in Shake-  
speare-Rollen; *character actor* im Film, u. a.  
Dr. Cameron in BIRTH OF A NATION.  
US-Filme: 89 nachweisbare 1911-27
- Charles E. »Cap« Anderson  
Schweden 1882 – Los Angeles 1956  
Schauspieler  
US-Filme: 43 nachweisbare 1918-46
- Robert Anderson  
Odense (Dänemark) 1890 – Woodland  
Hills/Kal. 1963  
Schauspieler  
US-Filme: 25 nachweisbare 1917-29
- Lucien Andriot  
Paris 1892 – Riverside County/Kal. 1979  
Kameramann  
Besuch der Ecole Centrale in Paris; von  
Eclair 1914 in die USA geholt; dann bei Art-  
craft, Pathé, Fox, MGM und RKO tätig.  
US-Filme: 158 nachweisbare 1914-57
- Bert Angeles  
London 1875 – New York 1950  
Filmregisseur, Schauspieler  
US-Filme: 2 nachweisbare 1913/15
- Jean Angelo  
Paris 1875 – Paris 1933  
Schauspieler  
Ab 1903 in Frankreich auf der Bühne, ab  
1908 Held von Abenteuerfilmen; seine Be-  
liebtheit überstand auch den Wechsel zum  
Tonfilm; 1917/18 kurzzeitig in den USA.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1918
- Georges Archainbaud  
Paris 1890 – Beverly Hills/Kal. 1959  
Filmregisseur  
Schauspieler in Paris; für Eclair 1915 nach  
Fort Lee/N.J.; bald Regie auch für World,  
Pathé, Selznick, RKO, Paramount, Colum-  
bia; inszenierte B-Filme und viele Western;  
Stiefsohn von Emile Chautard (s. d.).  
US-Filme: 138 nachweisbare 1916-58

Henry Armetta  
Palermo (Italien) 4. Juli 1888 – San Diego/  
Kal. 1945  
italienischer Schauspieler  
Nach Amerika 1902 mit 14 Jahren als blin-  
der Schiffspassagier; zunächst Barbier-Hel-  
fer im Lambs Club, einem Schauspielert-  
treff, wo ihn Raymond Hitchcock entdeck-  
te; blieb drei Jahre bei dessen Company;  
Spezialität: aufgeregte Südländer mit  
dickem Akzent.  
US-Filme: 144 nachweisbare 1915-45

Etienne Arnaud  
Frankreich 1879 – ? [1955]  
Regisseur, Drehbuchautor  
Inszenierte für Eclair in Fort Lee/N.J., in  
den 30er Jahren wieder in Frankreich.  
US-Filme: 12 nachweisbare 1912-13

Camille Astor  
Warschau 1896 – Los Angeles 1944  
Schauspielerin  
US-Filme: 10 nachweisbare 1911-21

Lionel Atwill  
Croydon/London 1885 – Pacific Palisades/  
Kal. 1946  
Schauspieler  
Wurde bekannt in Ibsen-Stücken auf Lon-  
doner Bühnen; 1915 auf Anraten der Schau-  
spielerin Lily Langtry (s.d.) an den Broad-  
way; spielte dort mit Stars wie Katherine  
Cornell, Helen Hayes, Langtry und Nazi-  
mova (s.d.); Filmkarriere begann nach eini-  
gen Stummfilmen 1932 mit der Kinover-  
sion seines Bühnenerfolgs »The Silent Wit-  
ness«; einer der stilvollsten Schurken der  
Leinwand.  
US-Filme: 79 nachweisbare 1918-46

Albert Austin  
Birmingham 1881 – Los Angeles 1953  
Schauspieler, Filmregisseur  
Mit Chaplin 1910 nach Amerika; zeitweilig  
Manager von dessen Studio; Bruder des  
Schauspielers William Austin (1884-1975).  
US-Filme: 36 nachweisbare 1916-35

Carl Axzelle  
Schweden 1881 – Malibu/Kal. 1958  
Schauspieler  
US-Filme: 8 nachweisbare 1917-28

William H. Bainbridge  
England 1853 – ? [1931]  
Schauspieler  
US-Filme: 25 nachweisbare 1916-24

Reginald Barker  
Rothwell (Schottland) oder Winnipeg  
(Kanada) 1886 – Los Angeles 1945  
Filmregisseur, Schauspieler  
Mit 10 Jahren nach Kalifornien; Theater-  
debüt 1901 in Burbank/Kal.; Bühnenschau-  
spieler, -regisseur und -autor; spielte erst in  
Filmen, inszenierte dann für Goldwyn, Tri-  
angle, Ince, Universal und Metro.  
US-Filme: 81 nachweisbare 1910-35

André Barlatier  
Frankreich 1882 – Los Angeles 1943  
Kameramann  
Von Carl Laemmle (s.d.) ca. 1908 nach  
Amerika geholt.  
US-Filme: 50 nachweisbare 1915-41

Herbert Barrington  
(\*Herbert Barrington Hollingsworth)  
England 1872 – Tarrytown/N.Y. 1933  
Schauspieler  
Kam von der Bühne (u.a. in der US-Pre-  
miere von »Cyrano de Bergerac«); leitete  
seine eigene Schauspieltruppe; Nebenrol-  
len für Ostküsten-Studios wie Pilot, Than-  
hauser, Biograph, Metro, Famous Players.  
US-Filme: 22 nachweisbare 1911-20

Lucy Beaumont  
Bristol (England) 1873 – New York 1937  
Schauspielerin (Mutterrollen)  
US-Filme: 56 nachweisbare 1917-37

William Bechtel  
Berlin 1867 – Los Angeles 1930  
Schauspieler  
Als Kind in die USA mit einer englischen  
Repertoire-Gesellschaft; durch Edison  
1907 von der Bühne abgeworben; 1911 zu

Biograph; zog mit der Firma 1912 von New York nach Los Angeles.  
US-Filme: 63 nachweisbare 1910-30

Tula Belle  
Kristiana [= Oslo] 1906 – Newport Beach/Kal. 1992  
Kinderdarstellerin  
US-Filme: 15 nachweisbare 1915-20

Frédéric de Belleville  
Liège (Belgien) 1857 – New York 1923  
Schauspieler  
Armeeeoffizier; Bühnendebüt in London, Auftritte in Paris und Australien; in die USA ca. 1883; viele Theaterhauptrollen.  
US-Filme: 2 nachweisbare 1915

Daisy Belmore  
London 1874 – New York 1954  
Schauspielerin  
USA 1910; Schwester von Lionel Belmore (s. d.).  
US-Filme: 20 nachweisbare 1915-37

Lionel Belmore  
London 1868 – Los Angeles 1953  
Schauspieler, Filmregisseur  
Theaterdebüt in London; nach Amerika kurz nach der Jahrhundertwende; Charakterdarsteller; Bruder von Daisy Belmore (s. d.).  
US-Filme: 167 nachweisbare 1914-45

Georges Benoît  
Paris 1883 – ? [1942]  
Kameramann  
1899 zu Gaumont; filmte in New Jersey für Fox; American 1912, dann Reliance-Majestic und Fox; ab 1930 wieder aktiv in Frankreich.  
US-Filme: 38 nachweisbare 1915-28

Ouida Bergere  
Spanien 1896 – New York 1974  
Drehbuchautorin, Schauspielerin  
Verheiratet mit George Fitzmaurice (s. d.) und dem Schauspieler Basil Rathbone (1892-1967).  
US-Filme: 36 nachweisbare 1915-23

Valerie Bergère  
Metz (Frankreich) 1867 – Los Angeles 1938  
Schauspielerin  
US-Bühnendebüt in San Francisco 1892.  
US-Filme: 5 nachweisbare 1917-37

Minnie Berlin  
Deutschland 1864 – New York 1929  
Schauspielerin  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1915

Paul Bern  
Wandsbek (Deutschland) 1889 – Beverly Hills/Kal. 1932  
Filmregisseur und -produzent, Drehbuchautor  
In die USA 1898; Studium an der American Academy of Dramatic Arts; 1911-15 Schauspieler und Manager von Repertoire-Truppen; Cutter für die Conness-Till Film Co. in Toronto; Ende der 1920er Jahre rechte Hand von Irving Thalberg bei MGM; verheiratet mit Jean Harlow (1911-37).  
US-Filme: 28 nachweisbare 1919-32

Jacques A. Berst  
?? – ??  
Produktionsleiter  
Aus Paris an die Ostküste geschickt, um Pathés amerikanische Aktivitäten zu leiten; Pathé-Repräsentant in der Motion Picture Patents Co. 1908; Manager der Pathé-Studios in Bound Brook und New Jersey bis 1914; Rückkehr bei Kriegsausbruch.

George H. Binns  
England 1886 – Glendale/Kal. 1918  
Schauspieler  
US-Filme: 5 nachweisbare 1917

Herbert Blaché  
(\*Herbert Blaché-Bolton)  
London 1882 – Santa Monica/Kal. 1953  
Filmregisseur  
Gaumont-Chefkameramann; Chef der Gaumont-Büros in London und Berlin; 1907 in die USA als Manager für Gaumonts amerikanische Produktion; gründete 1910 mit seiner Frau Alice Guy-Blaché (s. d.) die

Solax Company und baute ein Studio in Fort Lee /N.J.; nach der Scheidung (1922) als Regisseur nach Hollywood.  
US-Filme: 64 nachweisbare 1912-29

James Stuart Blackton  
Sheffield (England) 1875 – Los Angeles 1941  
Filmregisseur und -produzent, Schauspieler  
Mit 10 Jahren in die USA; Zeitungs- und Bühnenkarikaturist; beeindruckte Edison bei einem Interview mit seinen Zeichnungen, so daß der einen Film über ihn machte; gründete 1897 die Vitagraph Company; einer der innovativsten Pioniere: erster Propagandafilm (1898), früher Trickfilm (1906), begann die Adaption von Theaterstücken (1908), erfand das System der Produktionsüberwachung (1909), experimentierte mit echtem Farbfilm (1922); 1921-23 in England.  
US-Filme: ca. 200 nachweisbare 1896-1934

Kate Blancke  
Cheltenham/Gloucestershire (England) 1860 – East Islip/N.Y. 1942  
Schauspielerin  
Trat mit der von ihr gegründeten und geleiteten Valentine Stock Company schon vor der Jahrhundertwende in Ostküstentheatern auf.  
US-Filme: 20 nachweisbare 1915-24

Robert »Bobbie« Bolder  
London 1859 – Beverly Hills/Kal. 1937  
Schauspieler  
Auftritte in Südafrika mit eigener Schauspieltruppe; kam 1899 (vielleicht schon 1894) als Partner der in Kurtisanenrollen berühmt gewordenen Olga Nethersole in die USA.  
US-Filme: 71 nachweisbare von 1913-36

Ferike Boros  
(\*Ferike Weinstock)  
Nagyvarad (Ungarn) 1880 – Los Angeles/Kal. 1951  
Schauspielerin  
US-Filme: 48 nachweisbare 1918-49

Roland Bottomley  
Liverpool 1880 – New York 1947  
Schauspieler  
US-Filme: 11 nachweisbare 1915-25

Charles Brabin  
Liverpool 1883 – Santa Monica/Kal. 1957  
Filmregisseur, Schauspieler  
In die USA um die Jahrhundertwende; kurz als Schauspieler und Regisseur auf der Bühne; 1908 in Edison-Filmen; ab 1911 Regie für Edison und später für Vitagraph, Essanay, Metro, Fox, Goldwyn, Universal, MGM; inszenierte die meisten Filme seiner Frau, des Stummfilmvamps Theda Bara (1890-1955).  
US-Filme: 64 nachweisbare 1911-42

Harry Braham  
London 1850 – Staten Island /N.Y. 1923  
Schauspieler  
In die USA 1874; begann mit der Tony Pastor Co., dann zurück nach England und Australien; ab 1888 erneut in den USA bei der William Cranes Company; Auftritte in Griffith-Filmen.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1915

Lionel Braham  
Yorkshire (England) 1879 – Los Angeles 1947  
Schauspieler  
Mit dem Theaterproduzenten Granville Barker nach Amerika für die erste Inszenierung von Shaws »Androkles und der Löwe«.  
US-Filme: 21 nachweisbare 1915-47

Thomas A. Braidon  
England 1870 – Los Angeles 1950  
Schauspieler  
US-Filme: 10 nachweisbare 1919-38

Herbert Brenon  
Dublin 1880 – Los Angeles 1958  
Filmregisseur  
Sohn eines Londoner Zeitungsredakteurs; 1896 in die USA; Schauspieler / Manager bei Theaterkompanien auf Tourneen; Kinobetreiber; 1909 Autor für Laemmles Im-

perial in New York; ab 1912 Regisseur; drehte häufig in England, Frankreich, Italien; 1934-40 in England.  
US-Filme: 81 nachweisbare 1911-41

Kid Broad  
(\* William M. Thomas)  
Cornwall (England) 1878 – New York  
1947  
Schauspieler  
Im Hauptberuf Boxer.  
US-Filme: 8 nachweisbare 1918-33

Anna G. Brody  
(\* Anna Goldstein)  
Polen 1884 – New York 1944  
Schauspielerin  
Viel jiddisches Theater und Tourneen;  
Filme für Vitagraph.  
US-Filme: 46 nachweisbare 1916-34

John van den Broek  
(\* Johannes Willem van den Broek)  
Rotterdam 1883 – Bar Harbor/Maryland  
1918  
Kameramann  
Filme für Eclair; starb beim Drehen.  
US-Filme: 18 nachweisbare 1914-18

Charles Bryant  
Hartford/Cheshire (England) 1879 –  
Mount Kisco/N.Y. 1948  
Filmregisseur, Schauspieler  
Bühnendebüt 1901 im Londoner Garrick  
Theatre; 1912 in die USA; vom romanti-  
schen Liebhaber zu Shakespeare-Rollen;  
gemeinsame Filme mit seiner Frau Alla  
Nazimova (s.d.), die er auch inszenierte.  
US-Filme: 15 nachweisbare 1915-22

Charles J. Burbridge  
England 1849 – Amityville/N.Y. 1922  
Schauspieler  
In der englischen Marine; als Schauspieler  
in die USA 1886.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1916

Augusta Burmester  
(\* Augusta Bürgermeister)  
Hamburg 1860 – Los Angeles 1934  
Schauspielerin  
Stämmige, schwarzhaarige Schauspielerin;  
bei Sun Photoplay Co.  
US-Filme: 11 nachweisbare 1914-29

Laura Burt  
Ramsay/Isle of Man (England) 1872 –  
New York 1952  
Schauspielerin (hauptsächlich auf der Büh-  
ne)  
US-Filme: 3 nachweisbare 1905-19

Ernest Butterworth sr.  
Lancashire (England) 1876 – Pearblos-  
som/Kal. 1950  
Schauspieler  
Vater der Kinderdarsteller Ernest jr., Frank  
und Joe Butterworth (\* 1911 USA).  
US-Filme: 19 nachweisbare 1916-32

Ernest Butterworth jr.  
Lancashire (England) 1905 – Hollywood/  
Kal. 1986  
Kinderdarsteller  
US-Filme: 15 nachweisbare 1911-22

Frank Butterworth  
Lancashire (England) 1903 – Burbank/  
Kal. 1975  
Kinderdarsteller  
US-Filme: 4 nachweisbare 1918-22

Derwent Hall Caine  
Keswick (England) 1892 – Miami/Fl. 1971  
Schauspieler  
Sohn des Romanautors Sir Hall Caine; auf  
Bühne und Leinwand oft in Stücken des  
Vaters; wechselte wiederholt zwischen  
England und Amerika; auch 3 Filme in  
England.  
US-Filme: 3 nachweisbare 1917-18

Colin Campbell  
Schottland 1859 – Los Angeles 1928  
Filmregisseur  
In den 1870ern in die USA; Bühnenschau-  
spieler und -regisseur; Pionier aufwendiger

Filme zu Beginn der 1910er Jahre für Selig und Mutual.

US-Filme: 90 nachweisbare 1911-24

Colin Campbell

Falkirk (Schottland) 1883 – Woodland Hills/Kal. 1966

Schauspieler

US-Filme: 52 nachweisbare 1915-65

Eric Campbell

Dunoon (Schottland) 1879 – Los Angeles 1917

Schauspieler

Arbeitete lange mit Fred Karno; häufig Partner Chaplins in dessen Mutual-Komödien.

US-Filme: 12 nachweisbare 1916-17

Albert Capellani

Paris 1870 – Paris 1931

Filmregisseur

Bühnenschauspieler; ab 1905 Regie für Pathé; erwarb sich einen Ruf mit Buchadaptionen (LES MISÉRABLES, 1912); auf Einladung 1914 in die USA; dort Filme für World, Selznick, Metro und seine eigene Firma; Rückkehr 1923; Bruder des Schauspielers Paul Capellani (s. d.).

US-Filme: 26 nachweisbare 1914-22

Paul Capellani

Paris 1877 – Cagnes-sur-Mer (Frankreich) 1960

Schauspieler

Meist in Filmen des Bruders Albert (s. d.); folgte ihm auch nach Amerika; Rückkehr schon 1918 über Argentinien.

US-Filme: 9 nachweisbare 1915-18

William P. Carleton

London 1872 – Los Angeles 1947

Schauspieler

Auf der Bühne in London und New York, Hollywood.

US-Filme: 38 nachweisbare 1919-40

Alexandra Carlisle

(\*Alexandra Swift)

London 1886 – New York 1936

Schauspielerin

Bedeutende Bühnenactrice; Debüt London 1903; Debüt New York 1908; zurück nach England; 1913 endgültig nach Amerika.

US-Filme: 2 nachweisbare 1917-1934

Francis Carlyle

England 1870 – Hartford/Conn. 1916

Schauspieler

US-Filme: 3 nachweisbare 1913-14

Ben Carré

Paris 1883 – Los Angeles 1978

Produktionsdesigner

Einer der ersten Filmarchitekten, ab 1906 für Emile Cohl tätig; mit Maurice Tourneur 1914 zu Eclair nach Fort Lee/N.J.; später zu World, Artcraft-Famous Players und nach Hollywood; kurz vor seinem Tod Retrospektive im New Yorker Museum of Modern Art.

US-Filme: 50 nachweisbare 1915-36

Marcelle Carroll

(\*Marcelle Hontabat)

Biarritz (Frankreich) 1897 – New York 1936

Schauspielerin

Frau des Broadway-Produzenten und Nachtclub-Impresarios Earl Carroll (1891-48).

US-Filme: 4 nachweisbare 1916-20

Enrico Caruso

Neapel 1873 – Neapel 1921

Opernsänger

Debüt 1894 in seiner Heimatstadt; Durchbruch 1898 in Mailand; ab 1899 Gastspiele durch die ganze Welt; ab 1903 vor allem an der Met / New York.

US-Filme: 3 nachweisbare 1917-19

Vernon Castle

(\*Vernon Blythe)

Norwich (England) 1887 – Fort Worth/Tex. 1918

Tänzer

Bildete mit Frau Irene (1893-1969) das berühmte Ballroom-Tanzpaar, dessen Frisuren kopiert wurden, nach dem eine Zigarre

benannt wurde und das eine eigene Kosmetik-Linie kreierte; 1939 von Fred Astaire und Ginger Rogers in *THE STORY OF VERNON AND IRENE CASTLE* verkörpert; er starb bei einem Absturz als Fluglehrer der US-Armee.

US-Filme: 2 nachweisbare 1914-15

Lina Cavalieri

Viterbo (Italien) 1874 – Florenz 1944

Sängerin

Ab 1893 Revuestar an den Folies-Bergère Paris; ab 1900 auch gefeierter Opernstar von St. Petersburg bis Monte Carlo; 1906-08 an der Met / New York; ab 1908 wieder Europa; 1915/16 auch Filme in Italien; Gina Lollobrigida verkörperte sie 1957 in *LA DONNA PIU BELLA DEL MONDO*.

US-Filme: 7 nachweisbare 1914-19

Paul Cazeneuve

Frankreich 1871 – Los Angeles 1925

Filmregisseur, Schauspieler

In die USA 1880; 1890 zur Bühne.

US-Filme: 14 nachweisbare 1919-24

Nora Cecil

Irland 1879 – Hollywood/Kal. 1951

Schauspielerin

Verkörperte Haushälterinnen, Gouvernanten, Dienerinnen, alte Jungfern und Tanten.

US-Filme: 170 nachweisbare 1915-47

Percy Challenger

England 1858 – Los Angeles 1932

Schauspieler

Charakterrollen in vielen frühen Western.

US-Filme: 40 nachweisbare 1917-30

Charles Chaplin

London 1889 – Corsier-sur-Vevey

(Schweiz) 1977

Schauspieler, Filmregisseur

Erste Touren nach Amerika mit der Komikertruppe von Fred Karno 1910 und 1912; Hollywood 1913-52; vertrieben durch McCarthyismus und katholische Moralapostel; ließ sich in der Schweiz nieder.

US-Filme: 89 nachweisbare 1913-46

Sydney Chaplin

(\*Sydney Hawkes)

Kapstadt (Südafrika) 1885 – Nizza

(Frankreich) 1965

Schauspieler

Charlies älterer Halbbruder; mit ihm 1913 nach Amerika; handelte für ihn Multi-Millionen-Dollar-Verträge aus; zehn Jahre lang Star in eigenen Filmen; seit dem Ende der 1920er Jahre regelmäßig wieder in Europa.

US-Filme: 31 nachweisbare 1914-28

Mary Charleson

Dungannon (Irland) 1890 – Los Angeles

1961

Schauspielerin

*Leading lady* in den 1910er Jahren.

US-Filme: 55 nachweisbare 1912-20

Emile Chautard

Avignon (Frankreich) 1864 – Westwood/

Kal. 1934

Schauspieler, Filmregisseur

Bühnenschauspieler und -regisseur in Paris; 65 französische Filme in beiden Funktionen 1909-14; von Eclair in die USA geholt; weiter zu World, Selznick, Pathé, Famous Players-Lasky; eigene Produktionsfirma; Stiefvater von Georges Archainbaud (s. d.).

US-Filme: 97 nachweisbare 1915-34

Charles Cherry

Greenwich (England) 1872 – ? [1931]

Schauspieler

US-Filme: 2 nachweisbare 1915-16

Rudolph Christians

Deutschland 1869 – Pasadena/Kal. 1921

Schauspieler

Charakterdarsteller bei Universal.

US-Filme: 5 nachweisbare 1919-21



Eduardo Ciannelli  
Neapel 1889 – Rom 1969  
Schauspieler  
Als Bariton auf Tournee durch Europa;  
nach der Entlassung aus der italienischen  
Armee nach Amerika; Filmdebüt 1917; er-  
ste Theaterrollen 1920; Broadway-Debüt  
1925; 1933-48 permanent in Hollywood; ab  
1949 wieder in Italien.  
US-Filme: 65 nachweisbare 1917-51

(George) Downing Clarke  
Birmingham 1859 – New Haven/Conn.  
1930  
Schauspieler  
Ca. 1890 in die USA; fast vier Jahrzehnte  
Bühnenmanager für David Belasco.  
US-Filme: 14 nachweisbare 1919-25

H(enry) Cooper Cliffe  
Oxford (England) 1862 – New York 1939  
Schauspieler  
Debüt mit der D'Oyly Carte Company  
1879; blieb 1894 nach einer US-Tour bei  
Henry Irving's Lyceum Company; haupt-  
sächlich Theaterarbeit.  
US-Filme: 20 nachweisbare 1915-24

Gertrude Coghlan  
Hertfordshire (England) 1876 – Bayside/  
N.Y. 1952  
Schauspielerin  
Nichte von Rose Coghlan und Tochter des  
Bühnenautors Charles Coghlan; Broad-  
way-Debüt 1897; bei Selig ab 1913.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1914

Rose Coghlan  
Peterborough (England) 1851 – Harrison/  
N.Y. 1932  
Schauspielerin  
Bühnenstar; begann im Kino in einer »As  
you like it«-Verfilmung  
US-Filme: 11 nachweisbare 1912-34

Constance Collier  
(\*Laura Constance Hardie)  
Windsor (England) 1878 – New York 1955  
Schauspielerin, Bühnenautorin  
Tochter von Shakespeare-Wanderschau-

spielern; wurde berühmt ab 1902 in Sir  
Herbert Beerbohm Tree's Truppe am Lon-  
doner His Majesty's Theatre; Broadway-  
Debüt 1908; danach ständiger Wechsel zwi-  
schen England und den USA; Lehrerin von  
u. a. Katharine Hepburn, Shelley Winters,  
Marilyn Monroe.  
US-Filme: 35 nachweisbare 1916-49

Jose Collins  
(\*Josephine Collins)  
London 1887 – London 1958  
Schauspielerin  
Star von Musikkomödien; 1911-16 auf  
New Yorker Bühnen; dann weitere 20 Jah-  
re Bühne und Film in England.  
US-Filme: 3 nachweisbare 1915-16

William G. Colvin  
Irland 1877 – Los Angeles 1930  
Schauspieler  
Bei Keystone.  
US-Filme: 9 nachweisbare 1918-30

Frank Conlan  
(\*Peter Murphy)  
Irland 1874 – East Islip/N.Y. 1955  
Schauspieler  
Charakterdarsteller und Komiker; Broad-  
way-Debüt 1914.  
US-Filme: 22 nachweisbare 1916-50

Emmett Corrigan  
(\*Antoine Zilles)  
Amsterdam 1871 – Los Angeles 1932  
Schauspieler  
Bühnendebüt 1885; viele Hauptrollen am  
Broadway.  
US-Filme: 20 nachweisbare 1915-32

Armand Cortez  
Nîmes 1880 – San Francisco 1948  
Schauspieler  
US-Filme: 29 nachweisbare 1914-44

John Hay Cossar  
London 1858 – Los Angeles 1935  
Schauspieler (Charakterrollen)  
US-Filme: 65 nachweisbare 1913-29

Pierre M. Couderc  
Paris 1896 – Santa Monica/Kal. 1966  
Schauspieler  
US-Filme: 12 nachweisbare 1914-56

William J. Counihan  
Irland 1871 – New York 1923  
Schauspieler, Theateragent und -manager  
Nach Amerika 1881.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1914

George Cowl  
Blackpool (England) 1878 – Los Angeles  
1942  
Schauspieler, Filmregisseur  
US-Filme: 33 nachweisbare 1914-37

(Albert) Edward Coxen  
London 1884 – Los Angeles 1954  
Schauspieler  
Früher Star bei American.  
US-Filme: 85 nachweisbare 1912-43

Constance Crawley  
London 1879 – Los Angeles 1919  
Schauspielerin  
Shakespeare-Rollen auf beiden Seiten des  
Atlantiks sowie Auftritte in Literatur-Ver-  
filmungen; 1917 aus Gesundheitsgründen  
nach Los Angeles.  
US-Filme: 12 nachweisbare 1913-16

Daniel Crimmins  
(\*Alexander M. Lyon)  
Liverpool 1863 – Los Angeles 1945  
Schauspieler  
In die USA 1874.  
US-Filme: 24 nachweisbare 1914-36

Donald Crisp  
London 1880 – Woodland Hills/Kal. 1974  
Schauspieler, Filmregisseur  
Verwundet im Burenkrieg; in den USA ab  
1906; nach zwei Jahren Bühne 1908 zu Bio-  
graph; Griffiths Assistent bei BIRTH OF A  
NATION; 1914-30 Regisseur von Fairbanks,  
Barrymore, Keaton; danach nur noch  
Schauspieler.  
US-Filme: 204 nachweisbare 1908-63

Henry Cronjager  
Deutschland 1877 – Los Angeles 1967  
Kameramann  
Arbeitete für Edison und Biograph, Vater  
der Kameramänner Henry Cronjager jr.  
(1906-91) und Edward Cronjager (1904-  
60), Bruder von Jules Cronjager (s.d.).  
US-Filme: 41 nachweisbare 1908-33

Jules Cronjager  
Deutschland 1872 – Los Angeles 1934  
Kameramann  
Bruder von Henry Cronjager (s.d.).  
US-Filme: 90 nachweisbare 1916-33

Juan de la Cruz  
Kopenhagen 1881 – Orange County/Kal.  
1953  
Schauspieler  
US-Filme: 20 nachweisbare 1915-53

Charles Dalton  
England 1864 – Stamford/Conn. 1942  
Schauspieler  
Auf englischen Bühnen ab 1883; permanent  
in den USA ab 1896; spielte Theater mit  
Stars wie Ethel Barrymore, Sir Herbert  
Beerbohm Tree, Helen Hayes.  
US-Filme: 3 nachweisbare 1917-21

Orlando Daly  
Leamington (England) 1873 – Boston  
1929  
Schauspieler  
Leibwächter des britischen Kommandeurs  
Lord Roberts im Burenkrieg; vom West  
End in London nach Amerika gebracht von  
James Hackett, dem ersten US-Bühnenstar,  
der in England Anerkennung fand.  
US-Filme: 4 nachweisbare 1915-25

Karl Dane  
(\*Rasmus Thekelsen Gottlieb)  
Kopenhagen 1886 – Los Angeles 1934  
Schauspieler

Bühnendebüt mit 14 Jahren am Kopenhagener Theater seines Vaters; mitten im Krieg nach Hollywood; seit Vidors THE BIG PARADE (1925) einige Jahre ein Star, bis der Ton seinen starken Akzent zutage brachte.

US-Filme: 44 nachweisbare 1918-33

Belle Daube  
(\*Harda Daube)  
Northampton (England) 1887 – Los Angeles 1959

Schauspielerin  
Um die Jahrhundertwende in die USA; am Broadway 1904-25.

US-Filme: 12 nachweisbare 1914-49

Milla Davenport  
Zürich 1871 – Los Angeles 1936  
Schauspielerin  
15 Jahre Vaudeville mit ihrem Mann Harry Davenport (1857-1929), bevor sie ca. 1911 zu filmen begann.

US-Filme: 41 nachweisbare 1918-36

Lawford Davidson

London 1890 – ?

Schauspieler

US-Filme: 44 nachweisbare 1919-30

Max Davidson

Berlin 1875 – Woodland Hills/Kal. 1950

Schauspieler, Komiker

20 Jahre auf amerikanischen Bühnen, bevor er 1913 für vier Jahre zu Griffith ging; später zu Hal Roach.

US-Filme: 116 nachweisbare 1913-45

Howard O. Davies

Liverpool 1879 – Los Angeles 1947

Schauspieler

Nebendarsteller für Bison und Majestic ab 1912.

US-Filme: 54 nachweisbare 1912-46

George T. Davis

Amsterdam 1889 – Woodland Hills/Kal.

1965

Schauspieler

US-Filme: 154 nachweisbare 1919-63

James Gunnis Davis

Sunderland/Durham (England) 1873 – Los Angeles 1937

Schauspieler

1904 nach Amerika als Bühnenmanager für Charles Frohman und Henry Savage; begann bei Vitagraph.

US-Filme: 47 nachweisbare 1913-37

Lewis Dayton

England 1889 – ? (nach 1931)

Schauspieler

Mitte der 1920er Jahre zurück nach Europa.

US-Filme: 12 nachweisbare 1918-25

Nigel De Brulier

Bristol 1877 – Los Angeles 1948

Schauspieler

Charakterdarsteller: Richelieu in THE THREE MUSKETEERS, Dom Claude in THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME, Simonides in BEN HUR etc.

US-Filme: 103 nachweisbare 1914-43

Sydney De Grey

Unn (England) 1866 – Los Angeles 1941

Schauspieler

US-Filme: 44 nachweisbare 1915-37

Reginald Denny

(\*Reginald Leigh Daymore)

Richmond/Surrey (England) 1891 –

Surrey (England) 1967

Schauspieler

Auf englischen Bühnen ab 1899; Filmdebüt beim ersten US-Besuch 1912; 1919 fest nach Hollywood; 15 Jahre Star vom Typ Fairbanks, danach »Engländer vom Dienst«.

US-Filme: 177 nachweisbare 1912-66

Clarence Derwent

London 1884 – New York 1959

Schauspieler

Bühnendebüt 1902 in Weymouth; 1910 auf Londoner Bühnen mit Sir Herbert Beerbohm Tree; in die USA 1915; über 500 Rollen auf US-Bühnen; zeitweise zurück in London.

US-Filme: 8 nachweisbare 1916-58

Gaby Deslys

(\*Marie-Elsie-Gabrielle Caire)

Marseille 1881 – Paris 1920

Schauspielerin

Revuestar der Belle Epoque; Geliebte des Königs von Portugal; Star am Broadway bei Ziegfeld; brachte die ersten Jazz-Bands nach Frankreich.

US-Filme: 1 nachweisbarer 1915

William Desmond

(\*William Mannion)

Dublin 1878 – Los Angeles 1949

Schauspieler

Robuster Held von Bühne (»Quo Vadis«, »Ben Hur«) und Western (THE RIDDLE RIDER, POWDER SMOKE RANGE).

US-Filme: 182 nachweisbare von 1915-47

John Webb Dillon

London 1877 – Los Angeles 1949

Schauspieler

Von Literaturverfilmungen (ROMEO AND JULIA) zu Serials (SPEED); später Grundstücksmakler.

US-Filme: 64 nachweisbare 1913-47

Mark M. Dintenfass

Österreich 1878 – Cliffside Park/N.J.

1933

Filmproduzent

Frühe Produktion (»Actophone«) in Philadelphia; gründete die Champion Film Company 1909 in New Jersey, die 1912 in der Universal aufging; brachte Lewis Selznick (s.d.) zur Universal.

Rose Dione

Paris 1875 – Los Angeles 1936

Schauspielerin

Mindestens 7 Filme in Frankreich 1909-16.

US-Filme: 57 nachweisbare 1919-32

Jenny Dolly

(\*Jancsi Deutsch)

Budapest 1890 – Hollywood/Kal. 1941

Rosie Dolly

(\*Roszicka Deutsch)

Budapest 1890 – New York 1970

Tänzerinnen

Als tanzende Zwillinge ein Übernacherfolg am Broadway 1909; Stars der »Ziegfeld Follies«; nach dem Weltkrieg auch erfolgreich in London und den Pariser Folies-Bergère; portraitiert 1945 von June Haver and Betty Grable in THE DOLLY SISTERS.

US-Filme: 2 nachweisbare 1915-18

Arthur Donaldson

Norholm (Schweden) 1869 – Long

Island/N.Y. 1955

Schauspieler

Studierte an der Königlichen Theater-Akademie Stockholm; Charakterdarsteller für Theaterproduzenten wie Belasco, Brady und Shubert; produzierte den ersten schwedischen Tonfilm DOMEN.

US-Filme: 60 nachweisbare 1910-34

Francis Doublier

Lyon (Frankreich) 1878 – Englewood/N.J. 1948

Filmproduzent

Der Junge auf dem Fahrrad in Lumières LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE (1895); filmte die Krönung von Zar Nikolaus II. 1896 in Rußland; 1901 in die USA; Produzent früher Filme für Eclair, Paragon und Hirligraph in Fort Lee/N.J.

M. Paul Doucet

Frankreich 1886 – New York 1928

Schauspieler

In die USA ca. 1913; vor allem Theater an der Ostküste; Nebenrollen in Filmen.

US-Filme: 20 nachweisbare 1914-27

Johnny Doyle

England 18? – Chattanooga/Tenn. 1919

Schauspieler

Von dem englischen Komiker Billy Reeves 1911 in die USA gebracht.

US-Filme: 1 nachweisbarer 1914

Hubert Druce  
Twickenham/Middlesex (England) 1870 –  
New York 1931  
Schauspieler  
Bühnendebüt in London 1887; mit dem  
Schauspieler Richard Mansfield 1899 nach  
New York.  
US-Filme: 8 nachweisbare 1917-31

William Duncan  
Dundee 1879 – Los Angeles 1961  
Schauspieler, Filmregisseur  
1889 in die USA; einer der ersten Broad-  
way-Stars, der zum Film ging (1910); arbei-  
tete erst für Selig, dann Vitagraph und Uni-  
versal; viele Serials und Western mit seiner  
Frau Edith Roberts (1895-1969).  
US-Filme: 50 nachweisbare 1911-31

Emma Dunn  
Cheshire (England) 1875 – Los Angeles 1966  
Schauspielerin  
Mütterliche Rollen von jungem Alter an,  
insbesondere in der DR. KILDARE-Serie.  
US-Filme: 108 nachweisbare 1914-48

J. Malcolm Dunn  
London 1867 – Beechhurst/N.Y. 1946  
Schauspieler  
Bekannt schon auf der Londoner Bühne; in  
die USA ca. 1916.  
US-Filme: 6 nachweisbare 1917-30

Edouard Durand  
Frankreich 1871 – Port Chester/N.Y. 1926  
Schauspieler  
In die USA ca. 1896.  
US-Filme: 10 nachweisbare 1914-25

Elwyn Eaton  
England 1864 – Los Angeles 1937  
Schauspieler  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1916

Florence Edney  
London 1879 – New York 1950  
Schauspielerin  
In die USA kurz nach der Jahrhundertwen-  
de.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1916

Snitz Edwards  
Budapest 1862 – Los Angeles 1937  
Schauspieler  
Lange auf Bühnen in Europa; auf US-Thea-  
tern Rollen mit deutschem Akzent.  
US-Filme: 60 nachweisbare 1915-31

Carli D. Elinor  
Bukarest 1890 – Los Angeles 1958  
Komponist, Arrangeur, Dirigent, Schau-  
spieler  
In die USA 1911; Violinist in Filmorche-  
stern, später deren Dirigent; Arrangeur und  
Komponist für frühe Griffith-Filme.  
US-Filme: 16 nachweisbare 1915-56

Edmund Elton  
England 1871 – Los Angeles 1952  
Schauspieler  
US-Filme: 17 nachweisbare 1916-41

Harold Entwistle  
London 1865 – Los Angeles 1944  
Schauspieler  
Studium in Heidelberg und Paris; Bühnen-  
auftritte in London (Henry Irving); der  
Theaterunternehmer Charles Frohman  
holte ihn 1906 als Manager für die Schau-  
spielerin Billie Burke in die USA; später  
Manager für Mrs. Patrick Campbell und  
Walter Hampden; ab 1910 im Film.  
US-Filme: 33 nachweisbare 1914-40

Herbert Evans  
London 1882 – San Gabriel/Kal. 1952  
Schauspieler  
Amerikanische Filme ab 1914.  
US-Filme: 104 nachweisbare 1916-49

Max Factor  
Lodz (Polen) 1872 – Beverly Hills/Kal.  
1938  
Maskenbildner  
In die USA 1904; Experte für Makeup und  
Perücken; baute eine große Kosmetikfirma  
auf, die Tausende amerikanischer Theater  
belieferte; in »Hooray for Hollywood«,  
der inoffiziellen »Nationalhymne« der  
Filmhauptstadt, lautet eine Zeile: »To be an  
actor see Mr. Factor ...«

Frank Farrington  
London 1873 – Los Angeles 1924  
Schauspieler  
Lange Jahre Büroangestellter; dann  
Charakterdarsteller.  
US-Filme: 17 nachweisbare 1911-24

William Faversham  
(\*William Jones)  
London 1868 – Bay Shore/N.Y. 1940  
Schauspieler  
Soldat in Indien; 1887 nach Amerika, wo er  
als Schauspieler begann; populäres *matinee*  
*idol* an New Yorker Bühnen.  
US-Filme: 12 nachweisbare 1915-37

Max Figman  
Wien 1868 – Bayside/N.Y. 1952  
Schauspieler, Filmregisseur  
Zuerst bei Augustin Daly, dann bei Charles  
Frohman; sieben Jahre Bühnenpartner und  
Regisseur von Minnie Maddern Fiske vor  
allem in Ibsen-Stücken; Filmeinstieg bei  
Lasky.  
US-Filme: 11 nachweisbare 1914-25

Flora Finch  
Sussex (England) 1869 – Los Angeles 1940  
Schauspielerin  
Spielte in England mit den Ben Greet Play-  
ers elisabethanisches Repertoire; ab 1908  
bei Biograph; groß und mager bildete sie  
1910-15 mit dem dicken John Bunny das  
erste große Comedy-Team.  
US-Filme: 319 nachweisbare 1908-39

John Findlay  
England 1858 – New York 1918  
Schauspieler  
Spielte 25 Jahre Butler und Pfarrer an  
New Yorker Bühnen.  
US-Filme: 2 nachweisbare 1915/1918

Harry Fischbeck  
Hannover 1879 – ? [1968]  
Kameramann  
US-Filme: 99 nachweisbare 1914-40

Alfred C. Fisher  
Bristol 1849 – Glendale/Kal. 1933  
Schauspieler  
Auf englischen Bühnen ab 1869; 1883 nach  
Amerika als Charakterdarsteller und Ko-  
miker; 1918 Debüt in Hollywood.  
US-Filme: 20 nachweisbare 1915-28

Harry E. Fisher  
England 1868 – New York 1923  
Schauspieler  
Nach Amerika ca. 1888; erfolgreiches  
Comedy-Paar Fisher & Carroll.  
US-Filme: 8 nachweisbare 1914-17

Maggie Fisher  
Manchester 1854 – Glendale/Kal. 1938  
Schauspielerin  
Ankunft in Amerika 1884.  
US-Filme: 12 nachweisbare 1915-20

Cissy Fitzgerald  
England 1873 – Ovingdean/Sussex  
(England) 1941  
Schauspielerin  
Beanspruchte, die erste Frau in einem Film  
mit Handlung gewesen zu sein (gedreht für  
Edison 1896 in Boston); kreierte das »Gaiety  
Girl«, aus dem das »Ziegfeld Girl« ent-  
stand.  
US-Filme: 45 nachweisbare 1896-1937

George Fitzmaurice  
Paris 1885 – Los Angeles 1940  
Filmregisseur  
Kunstschule; in die USA ca. 1906; Theater-  
maler; Filmautor ab 1908; kommerziell er-  
folgreicher Star-Regisseur (Negri, Valenti-  
no, Colman, Garbo, Harlow); verheiratet  
mit der Drehbuchautorin Ouida Bergere  
(s. d.).  
US-Filme: 82 nachweisbare 1914-40

Emily Fitzroy  
London 1860 – Gardena/Kal. 1954  
Schauspielerin  
US-Filme: 97 nachweisbare 1916-43

- Max Fleischer  
Wien 1883 – Los Angeles 1972  
Trickfilmer  
Sohn einer jüdischen Familie, die 1887 nach Amerika ging; Karikaturist für den New Yorker *Daily Eagle*; erfand 1915 das Rotoskop, mit dem gefilmte Bewegungen Bild für Bild in Zeichnungen umgesetzt werden können; im Krieg Ausbildungs-Cartoons für die US-Armee; 1919 mit seinem Bruder Dave (1894-1979) erste Animationsfilme; die einzigen, die in den 1930er Jahren außer Disney abendfüllende Trickfilme machten.  
US-Filme: 610 nachweisbare 1918-56
- Courtenay Foote  
Harrogate/Yorkshire (England) 1877/1882  
– Italien 1925  
Schauspieler  
US-Filme: 32 nachweisbare 1912-24
- Arthur Forde  
(\*Arthur Hanna-Forde)  
Plymouth (England) 1876 – Culver City/  
Kal. 1952  
Schauspieler  
US-Filme: 2 nachweisbare 1917
- Hal Forde  
Irland 1877 – Philadelphia 1955  
Schauspieler  
Viele Broadway-Musicals.  
US-Filme: 9 nachweisbare 1912-32
- Ann Forrest  
(\*Anna Kroman)  
Dänemark 1895 – San Diego/Kal. 1985  
Schauspielerin  
Auch bekannt als Ann Kroman.  
US-Filme: 26 nachweisbare 1915-25
- William Fox  
(\*Wilhelm Fried)  
Tulchva (Ungarn) 1879 – New York 1952  
Filmindustrieller und -produzent  
Mit neun Monaten in die USA; ältestes von 13 Kindern; stellte zunächst Kleider her; 1904 Kauf eines Brooklyner Kinos, das zum Ausgangspunkt einer Kette wurde; Produzent ab 1912; 1915 Gründung der Fox Film Corporation, die produzierte, verlieh und zeigte; auf dem Weg zum mächtigsten Mann der Filmindustrie, als 1929 der Börsenzusammenbruch und Anti-Monopol-Maßnahmen der Regierung seinen Niedergang einleiteten; 1936 bankrott.
- Alec B. Francis  
Suffolk (England) 1867 – Los Angeles 1934  
Schauspieler  
In England Rechtsanwalt und Bühnenschauspieler; 1910 bei Vitagraph; meist in Vater- oder Großvater-Rollen.  
US-Filme: 176 nachweisbare 1911-34
- Alexander E. Frank  
England 1866 – Long Island/N.Y. 1939  
Schauspieler  
»Political secretary« für Parlamentsmitglied und Zeitungverleger Sir William James Ingram; Bühnenausbildung bei Sir Henry Irving; USA frühe 1900er.  
US-Filme: 7 nachweisbare 1913-20
- Martha Franklin  
(\*Martha Cohn)  
Deutschland 1868 – Los Angeles 1929  
Schauspielerin  
US-Filme: 18 nachweisbare 1916-29
- Richard Fryer  
England 1894 – Washington/D.C. 1953  
Kameramann  
In den 1910er Jahren in New York und Fort Lee für Mutual, Biograph, Thanhouser und Pathé tätig; 1922 nach Hollywood, um Western zu drehen; dann 14 Jahre bei der Universal.  
US-Filme: 28 nachweisbare 1914-44
- Alfred E. Gandolfi  
Italien 1885 – New York 1963  
Kameramann  
Arbeitete für Fox, World und Goldwyn.  
US-Filme: 22 nachweisbare 1914-32
- Mary Garden  
Aberdeen 1874 – Aberdeen 1967  
Sopran, Schauspielerin

1880 in die USA; 1896 zur Gesangsausbildung zurück nach Europa; Debüt 1900 in Paris; als Star 1907 an die Manhattan Opera; ab 1910 für 20 Jahre in Chicago.  
US-Filme: 2 nachweisbare 1917-18

Cyril Gardner  
(\*Carl Gottlieb)

Paris 1898 – Los Angeles 1942  
Schnittmeister, Filmregisseur  
Begann als Kinderdarsteller; später bei Ince, Universal, United Artists, Paramount.  
US-Filme: 26 nachweisbare 1913-34

Richard Garrick

Irland 1878 – Los Angeles 1962  
Schauspieler, Filmregisseur  
US-Filme: 34 nachweisbare 1914-56

Louis Gasnier

Paris 1875 – Los Angeles 1963  
Filmregisseur  
Bühnenregisseur und -schauspieler; ab 1905 Regie von Kurzkomödien für Pathé, darunter Filme Max Linders (s.d.); 1912 nach Amerika, um Pathés US-Tochter zu leiten; Regisseur der Serial-Klassiker THE PERILS OF PAULINE (1914) und THE EXPLOITS OF ELAINE (1915); als Pathé seine Filiale verkaufte zu Astra; später viele B-Filme für Paramount.  
US-Filme: 74 nachweisbare 1914-47

Eugene Gaudio

Italien 1886 – Los Angeles 1920  
Kameramann  
Bruder von Tony Gaudio (s.d.).  
US-Filme: 21 nachweisbare 1915-20

Tony Gaudio

(\*Gaetano Gaudio)  
Rom 1885 – Burlingame/Kal. 1951  
Kameramann  
Sohn einer Photographen-Familie; 1906 in die USA, um die Vitagraph-Labors in New York zu leiten; ab 1910 Chefkameramann für Laemmles Independent, die ihn 1911 an die Westküste schickt; Mitbegründer der Kameraleutengewerkschaft ASC; Bruder

von Eugene Gaudio (s.d.).  
US-Filme: 137 nachweisbare 1909-49

Howard Gaye

Hitchin/Hertfordshire (England) 188? – London 1955  
Schauspieler  
Griffith besetzte ihn als General Robert E. Lee in BIRTH OF A NATION und Christus in INTOLERANCE; kurzzeitig nach England deportiert, nachdem eine 14-jährige ihn unzüchtiger Avancen beschuldigt hatte; in den 1920er Jahren zurück in Hollywood.  
US-Filme: 27 nachweisbare 1914-24

Carl Gerard

(\*Carl Gerhard Petersen)  
Kopenhagen 1885 – Los Angeles 1966  
Schauspieler  
US-Filme: 24 nachweisbare 1915-32

Douglas Gerrard

(\*Douglas Gerrard Kavanaugh)  
Dublin 1887 – Los Angeles 1950  
Schauspieler, Filmregisseur  
US-Filme: 76 nachweisbare 1913-48

Arvid Gillstrom

Göteborg (Schweden) 1889 – Los Angeles 1935  
Filmregisseur  
Kinodebüt 1911 für Christie, dann Educational, Universal, Paramount.  
US-Filme: 52 nachweisbare 1916-33

Etienne Girardot

London 1856 – Los Angeles 1939  
Schauspieler  
Bühnendebüt in England 1873; US-Debüt 1893 in »Charleys Tante«; erste Filme bei Vitagraph.  
US-Filme: 72 nachweisbare 1911-40

Wyndham Gittens

Barbados/Westindische Inseln (Großbritannien) 1885 – Dunedin/Florida 1967  
Filmregisseur, Drehbuchautor  
US-Filme: 66 nachweisbare 1917-46



Gaston Glass  
Paris 1895 – Santa Monica/Kal. 1965  
Schauspieler  
Bühnenausbildung u.a. bei Sarah Bernhardt; 2 nachweisbare Filme in Frankreich 1915/16; spätestens 1919 in Hollywood; ab 1937 Verwaltungsmanager bei Twentieth Century Fox.  
US-Filme: 99 nachweisbare 1919-54

Ernest Glendinning  
Ulverston/Lake District (England) 1884 – South Coventry/Kal. 1936  
Schauspieler  
New Yorker Bühnendebüt 1903 in »Mice and men«; leichte Komödien.  
US-Filme: 2 nachweisbare 1915-22

Ellis P. Glickman  
Kiew 1869 – Chicago 1931  
Schauspieler  
Kam Ende der 1880er Jahre nach Chicago, wo er als Theaterunternehmer und Schauspieler das jüdische Theater aufbaute.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1915

Dagmar Godowsky  
Petrograd (Rußland) oder Wilna (Litauen) 1897 – New York 1975  
Schauspielerin  
Tochter des Pianisten und Komponisten Leopold Godowsky; Filmtyp: schwarzhaariger Vamp; nach dem Kinoabschied 1926 Mitglied des internationalen Jet Set.  
US-Filme: 25 nachweisbare 1919-26

Samuel Goldwyn  
(\*Shmuel Gelbfisz)  
Warschau 1882 – Los Angeles 1974  
polnischer Filmproduzent  
1894 allein nach England; mit 13 allein und mittellos in die USA; mit 18 reisender Handschuhverkäufer; 1910 Heirat mit der Tochter des Theaterproduzenten Jesse Lasky; 1913 gemeinsame Filmfirma mit Cecil B. DeMille als Regisseur; nach diversen Partnerschaften ab 1923 erfolgreicher Alleinproduzent.

Campbell Gollan  
Cults (Schottland) 1866 – New York 1916  
Schauspieler, Filmregisseur  
Nicht zu verwechseln mit dem schottischen Schauspieler/Drehbuchautor Campbell Gullan (Glasgow ? – New York 1939), der im englischen Film aktiv war.  
US-Filme: 2 nachweisbare 1915-16

Fred Goodwins  
London 1891 – London 1923  
Schauspieler, Filmregisseur  
Nach Hollywood 1915 als zweiter Komiker in Chaplin-Filmen; zurück in England ab 1919 als Regisseur.  
US-Filme: 19 nachweisbare 1915-19

Kitty Gordon  
(\*Constance Blades)  
Folkestone/Kent (England) 1878 – Brentwood/N.Y. 1974  
Schauspielerin  
Music Halls in London; ab 1904 in New York Theater und Vaudeville.  
US-Filme: 21 nachweisbare 1916-19

Vera Gordon  
(\*Vera Nemirow)  
Jekaterinoslaw (Rußland) 1886 – Beverly Hills/Kal. 1948  
Schauspielerin  
1904 in die USA; jüdisches Theater in New York; Vaudeville-Tourneen auch nach London; spielte die archetypische »jiddische Mama«.  
US-Filme: 29 nachweisbare 1919-46

Ferdinand Gottschalk  
London 1858 – London 1944  
Schauspieler  
Erste Theaterrolle 1887 in Toronto (Kanada); erster US-Erfolg 1891 in »The silver shield« in New York; nach 6 Jahren Broadway 1897 wieder London, ab 1899 ständig in den USA (außer einer Saison in England 1908).  
US-Filme: 72 nachweisbare 1917-38

Edmund Goulding

London 1891 – Los Angeles 1959

Filmregisseur, Drehbuchautor, Schauspieler

Auf Londoner Bühnen ab 1903; kleinere Erfolge bis zur Einberufung 1914; zwei englische Filme 1911/14; nach der Armeenterlassung 1916 in die USA; über Drehbücher und Bühnenstücke zur Regie bei MGM; beliebter Frauenregisseur (Garbo, Davis, Fontaine).

US-Filme: 75 nachweisbare 1916-58

Gibson Gowland

(\*T.H. Gibson-Gowland)

Spennymoor/Durham (England) 1872 –

London 1951

Schauspieler

Bühne in England und den USA; Hauptrollen in Stroheims BLIND HUSBANDS und GREED; 1934-40 wieder England.

US-Filme: 61 nachweisbare 1915-46

Albert Gran

Bergen (Norwegen) 1862 – Los Angeles 1932

Schauspieler

US-Filme: 43 nachweisbare 1915-32

Lawrence Grant

(\*Percy Lawrence-Grant)

Bournemouth (England) 1870 – Santa

Barbara/Kal. 1952

Schauspieler

Spielte in einer 1915 in Italien gedrehten US-Produktion; speziell nach Hollywood importiert, um 1918 Kaiser Wilhelm II. in TO HELL WITH THE KAISER darzustellen; danach weitere Kaiser-Rollen sowie Pfarrer, Generäle, Staatsanwälte.

US-Filme: 96 nachweisbare 1918-45

Charlotte Granville

London 1860 – Los Angeles 1942

Schauspielerin

Viel eingesetzt in aristokratischen Rollen.

US-Filme: 13 nachweisbare 1917-36

Bertram Grassby

Lincolnshire (England) 1880 – Scottsdale/

Ari. 1953

Schauspieler

Nebenrollen; ab 1915 bei Selig.

US-Filme: 80 nachweisbare 1915-27

Cesare Gravina

Neapel 1858 – ? [1954]

Schauspieler

US-Filme: 53 nachweisbare 1915-29

Evelyn Greeley

(\*Eva Huber)

Österreich 1888 – West Palm Beach/Fl.

1975

Schauspielerin

Tournee mit der Poli Players Stock Company; Filmdebüt in Kleinstrollen mit Esanay in Chicago; über Quality Pictures und Dixie zu World Film, wo sie drei Jahre Hauptrollen spielte; nach Beendigung ihres Vertrages einige Filme in England.

US-Filme: 29 nachweisbare 1915-20

Dorothy Green

Petrograd (Rußland) 1892 – New York 1963

Schauspielerin

Filme für World Picture Studio, International, Fox, Metro.

US-Filme: 17 nachweisbare 1914-20

Olga Grey

(\*Anna Zachak)

Budapest 1897 – Los Angeles 1973

Schauspielerin

US-Filme: 28 nachweisbare 1915-20

Herbert Grimwood

Walthamstow (England) 1875 – England

1929

Schauspieler

US-Filme: 6 nachweisbare 1919-26

Lawrence Grossmith  
London 1877 – Los Angeles 1944  
Schauspieler  
Aus der weitverzweigten Grossmith-Schauspielerdynastie; Debüt in London 1896; mit Lillie Langtry (s.d.) 1898 erstmals nach Amerika; pendelte bis 1938 zwischen alter und neuer Welt; siedelte sich dann fest in Hollywood an.  
US-Filme: 24 nachweisbare 1914-44

Anton Grot  
(\*Antocz Franzizek Groszewski)  
Kelbasin (Polen) 1884 – Stanton/Kal. 1974  
Filmarchitekt  
Studium an der Krakauer Kunstschule; Illustrator in Polen, dann in New York ab 1909; 1913 von Sigmund Lubin (s.d.) zum Bau von Kulissen engagiert; ca. 1918 nach Hollywood, wo er Sets für Douglas Fairbanks schuf; ab 1927 bei Warner.  
US-Filme: 107 nachweisbare 1916-50

René Guissart  
Paris 1888 – Monte Carlo 1960  
Kameramann, Filmregisseur  
Als Kameramann nach Amerika für Eclair, dann weiter zu Fox, World und Tourneur; 1931-38 als Regisseur 28 Filme in Frankreich.  
US-Filme: 39 nachweisbare 1916-31

Alice Guy-Blaché  
Paris 1873 – Mahwah/N.J. 1968  
Filmregisseurin und -produzentin  
Sekretärin bei Gaumont 1896; bald darauf erste Filme; 1905 künstlerische Oberaufsicht über die Gaumont-Produktion; 1907 Heirat mit Herbert Blaché und Übersiedlung in die USA, um in Cleveland ein Gaumont-Büro zu eröffnen; 1910-17 eigene Firma (Solax) in Fort Lee/N.J.; nach der Scheidung 1922 zurück nach Frankreich; trotz langer Bemühung keine Regiearbeiten mehr.  
US-Filme: 50 nachweisbare 1911-20

Philip Hahn  
Amsterdam 1884 – New York 1976  
Schauspieler, Filmregisseur

Regie für All Star, Fox, Equitable, Metro, International.  
US-Filme: 11 nachweisbare 1914-17

Creighton Hale  
(\*Patrick Fitzgerald)  
Cork (Irland) 1882 – Pasadena/Kal. 1965  
Schauspieler  
Früher Serial-Held; Partner von Lillian Gish, Florence Vidor, Colleen Moore etc.  
US-Filme: 204 nachweisbare 1914-59

Fred Hamer  
Lancashire (England) 1873 – Los Angeles 1953  
Schauspieler, Filmregisseur  
*Casting director* für Griffith bei *INTOLERANCE* und *BIRTH OF A NATION*; später Grundstücksmakler; Filme ab 1910.  
US-Filme: 20 nachweisbare 1913-20

Lumsden Hare  
Cashel (Irland) 1875 – Los Angeles 1964  
Schauspieler  
Lange am Broadway; 1916 nach Hollywood; spielte britische Majore, Inspektoren, Prinzregenten etc.  
US-Filme: 136 nachweisbare 1916-59

Winifred Harris  
England 1880 – Evanston/Ill. 1972  
Schauspielerin  
US-Filme: 57 nachweisbare 1916-54

Jean Hathaway  
(\*Lillie de Fiennes)  
Ungarn 1876 – Los Angeles 1938  
Schauspielerin  
Star des ersten an der Westküste gedrehten Serials bei der American Film Co. in La Mesa/Kal.; Mutter des Regisseurs Henry Hathaway (1898-1985).  
US-Filme: 22 nachweisbare 1912-25

Lillian Hathaway  
Liverpool 1876 – Englewood/N.J. 1954  
Schauspielerin  
Als Kind in die USA; hauptsächlich Broadway-Auftritte.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1916

- Ulrich Haupt  
Preußen 1887 – Santa Maria/Kal. 1931  
Schauspieler  
In die USA während des Weltkriegs, um am Deutschen Theater in Chicago zu inszenieren; später nach New York zur Theatre Guild.  
US-Filme: 28 nachweisbare 1916-31
- H. Dudley Hawley  
Styal/Cheshire (England) 1879 – New York 1941  
Schauspieler  
Als Kind in die USA; Theaterdebüt in New York 1895; mehr als 600 Bühnenrollen.  
US-Filme: 4 nachweisbare 1917-31
- Victor Heerman  
London 1893 – Los Angeles 1977  
Filmregisseur, Drehbuchautor  
In die USA um die Jahrhundertwende; schon als Kind auf der Bühne in New York; Regisseur für Sennett, Famous Players, Paramount; Komödienspezialist.  
US-Filme: 35 nachweisbare 1917-49
- Anna Held  
Paris 1873 – New York 1918  
Schauspielerin  
Vater Handschuhmacher; Debüt im Chor eines Londoner Musicals; populär in Pariser und Londoner Music Halls; Florenz Ziegfeld brachte sie in die USA, wo sie schnell bekannt wurde; 1897-1913 mit Ziegfeld verheiratet.  
US-Filme: 4 nachweisbare 1901-16
- Violet Heming  
Leeds 1895 – New York 1981  
Schauspielerin  
Kam aus einer englischen Theaterfamilie; 1907 in die USA; Bühnendebüt als Kind 1908 in New York; gründete 1926 das »Institute of the Woman's Theatre«.  
US-Filme: 11 nachweisbare 1915-32
- Alfred Hemming  
London 1851 – New York 1942  
Schauspieler  
Vater von Violet Heming (die ein »m« ein-
- sparte); spielte in England 30 *Pantomime*-Weihnachtssaisons; 1907 in die USA.  
US-Filme: 9 nachweisbare 1914-17
- Holmes Herbert  
(\*Edward Sanger)  
Mansfield (England) oder Dublin (Irland) 1878 – Los Angeles 1956  
Schauspieler  
Bühnendebüt in England 1890; hochgewachsene, würdige Statur; erst Co-Star, dann Charakterrollen.  
US-Filme: 209 nachweisbare 1915-52
- Joseph Herbert  
Liverpool 1867 – New York 1923  
Schauspieler  
In die USA (zuerst Chicago) ca. 1888; auch führender Operetten-Librettist.  
US-Filme: 8 nachweisbare 1917-19
- Karl Herlinger  
Wien 1880 – Los Angeles 1949  
Maskenbildner  
Einer der Makeup-Pioniere der Filmindustrie.  
US-Filme: 3 nachweisbare 1918-48
- Jean Hersholt  
Kopenhagen 1886 – Los Angeles 1956  
Schauspieler  
Sohn prominenter Schauspieler; Tourneen durch ganz Skandinavien; zwei dänische Filme 1906; Auswanderung nach Amerika 1914; *character star*; viel karitative Arbeit; seit 1956 wird ein Sonder-Oscar – der Jean Hersholt Award – für humanitäre Aktionen in der Filmindustrie vergeben.  
US-Filme: 132 nachweisbare 1915-55
- Ralph Herz  
Paris 1878 – Atlantic City/N.J. 1921  
Schauspieler  
Bühnendebüt 1900; 1902 in die USA; beliebt in Musicals.  
US-Filme: 4 nachweisbare 1916-17

- Alfred Hickman  
England 1872 – Hollywood/Kal. 1931  
Schauspieler  
Pfarrerssohn; mit 16 auf englischen Bühnen; arbeitete in den bekanntesten US-Companies (Daly, Belasco, Shubert, Mrs. Fiske).  
US-Filme: 33 nachweisbare 1914-31
- Emil Hoch  
Pforzheim 1866 – Los Angeles 1944  
Schauspieler  
Sein preußischer Habitus verschaffte ihm im Ersten Weltkrieg Deutschen-Rollen (Generäle, Spione und zweimal Hindenburg).  
US-Filme: 13 nachweisbare 1915-37
- Thomas Holding  
Blackheath/Kent 1880 – New York 1929  
Schauspieler  
US-Filme: 50 nachweisbare 1915-29
- Cecil Holland  
Gravesend (England) 1887 – Los Angeles 1973  
Schauspieler  
Würdige Charaktere (General Sherman, Maharadschas, Ärzte).  
US-Filme: 19 nachweisbare 1915-24
- Jack Hollis  
(\*T. Beresford Hollis)  
London 1859 – Amityville/N.Y. 1940  
Schauspieler  
US-Filme: 4 nachweisbare 1915-19
- Harry Houdini  
(\*Erich Weiss)  
Budapest 1874 – Detroit 1926  
Magier, Schauspieler  
Als Kleinkind in die USA; Zirkusartist ohne großen Erfolg; Durchbruch in England, wo er sich aus Scotland Yard-Handschellen befreite; weltberühmt als Entfesselungskünstler; Tony Curtis spielte ihn in HOUDINI (1953).  
US-Filme: 6 nachweisbare 1919-23
- Gareth Hughes  
Llanelli (Wales) 1894 – Woodland Hills/Kal. 1965  
Schauspieler  
Auf Broadway-Bühnen ab 1904; Hollywood ab 1918; 1944-56 als »Brother David« Missionar bei den Piute-Indianern in Nevada.  
US-Filme: 45 nachweisbare 1918-31
- George Humbert  
Florenz 1880 – Los Angeles 1963  
Schauspieler  
Begann 1910 im Vaudeville; erste Filme für Metro.  
US-Filme: 132 nachweisbare 1918-55
- Fred Huntley  
(\*Frederick William Huntly)  
London 1864 – Los Angeles 1931  
Schauspieler  
New Yorker Bühnen bis 1925; dann Hollywood (wo er aber nur einen Film machte).  
US-Filme: 67 nachweisbare 1911-27
- Hugh Huntley  
London 1889 – Laguna Beach/Kal. 1977  
Schauspieler  
US-Filme: 29 nachweisbare 1917-49
- Brandon Hurst  
London 1866 – Los Angeles 1947  
Schauspieler  
»Charley« in der Londoner Premiere von »Charleys Tante«; spielte in Hollywood Charaktere von Schurken über Richter bis Clowns.  
US-Filme: 124 nachweisbare 1915-47
- Rex Ingram  
(\*Reginald Ingram Hitchcock)  
Dublin 1893 – Los Angeles 1950  
Filmregisseur und -produzent, Schauspieler  
Zunächst Bildhauer, dann Schauspieler auf britischen Bühnen; Autor für Edison und Vitagraph; bedeutender Stummfilmregisseur (THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE, THE PRISONER OF ZENDA, THE GAR-

DEN OF ALLAH); inszenierte oft seine Frau  
Alice Terry (1899-1987).  
US-Filme: 43 nachweisbare 1913-32

Rosalind Ivan  
London 1880 – New York 1959  
Schauspielerin  
Pianistin und Schauspielerin in London;  
am Broadway Rollen von Shakespeare bis  
Gorki.  
US-Filme: 17 nachweisbare 1916-54

Joe Jackson  
(Josef Franz Jiranek)  
Wien 1875 – New York 1942  
Schauspieler  
Mit österreichischer Radball-Mannschaft  
auf Europa-Tournee; als das Geld ausging,  
versuchte er sich in London als Kunstrad-  
fahrer und fügte komische Elemente hinzu;  
erste Amerika-Tournee 1911; danach im-  
mer wieder Europa (z. B. 1937 in der Berli-  
ner Scala).  
US-Filme: 5 nachweisbare 1915-16

Daniel Jarrett  
Wales 1854 – New York 1917  
Schauspieler  
US-Filme: 8 nachweisbare 1914-17

William Winter Jefferson  
London 1875 – Honolulu/Haw. 1946  
Schauspieler  
Aus einer alten Schauspielerfamilie; wie-  
derholte exakt die Paraderollen seines Va-  
ters Joseph (z.B. »Rip Van Winkle«) sowie  
seine Bühnenrollen im Film.  
US-Filme: 14 nachweisbare 1913-19

Hugh S. Jeffrey  
Belfast 1873 – Los Angeles 1927  
Schauspieler, Besetzungsagent und  
Schauspieler-Manager.  
US-Filme: 19 nachweisbare 1914-19

Edward José  
Antwerpen (Belgien) 1880 – Nizza  
(Frankreich) 1930  
Filmregisseur, Schauspieler

In die USA als Kind; 1923 nach Frankreich,  
führte dort zweimal Regie.  
US-Filme: 48 nachweisbare 1910-23

Richard Jose  
Lanner/Cornwall (England) 1870 – San  
Francisco 1941  
Schauspieler, Tenor  
Spiele in SILVER THREADS AMONG THE  
GOLD (1915), der auf populären Liedern  
beruhte; reiste durch die Lande und sang  
die Lieder live auf der Bühne, während der  
Film aufgeführt wurde.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1915

Charles Jourjon  
Frankreich 1877 – Paris 1934  
Studioleiter  
Von Eclair in die USA geschickt, um den  
dortigen Ableger zu managen; baute eines  
der ersten großen Studios in New Jersey;  
leitete es, bis es Universal aufkaufte; Grün-  
der der französischen Wochenschau ECLAIR  
JOURNAL.

Charles Judels  
Amsterdam 1882 – San Francisco 1969  
Schauspieler, Filmregisseur und -produ-  
zent  
Spezialisiert auf komische Rollen.  
US-Filme: 117 nachweisbare 1915-49

Katherine Kaelred  
England 1882 – ? (nach 1941)  
Schauspielerin  
US-Filme: 7 nachweisbare 1914-21

Bertha Kalich  
Lemberg (Polen) 1874 – New York 1939  
Schauspielerin  
Erfolgreich am Bukarester National-Thea-  
ter; die Edelstein-Agentur (Hauptversor-  
ger des jiddischen Theaters in Amerika)  
holte sie 1894 auf dem Höhepunkt einer  
antisemitischen Kampagne in Rumänien in  
die USA; dort für drei Jahrzehnte die füh-  
rende Schauspielerin des jüdischen Thea-  
ters.  
US-Filme: 6 nachweisbare 1914-17

Armand Kaliz  
Paris 1887 – Los Angeles 1941  
Schauspieler  
1918 in die USA; Charakterrollen am  
Broadway.  
US-Filme: 75 nachweisbare 1917-41

Alfred Kappeler  
Zürich 1877 – New York 1945  
Schauspieler  
Bei Paramount, Fox und Robert T. Kane  
Prod.  
US-Filme: 6 nachweisbare 1915-21

Boris Karloff  
(\*William Henry Pratt)  
London 1887 – Midhurst/Sussex (Eng-  
land) 1969  
Schauspieler  
Statt Diplomat zu werden 1909 Auswande-  
rung als Farmarbeiter nach Kanada; zieht  
mit einer Wanderbühne zehn Jahre quer  
durch Nordamerika; ab 1919 ständig in  
Hollywood.  
US-Filme: 175 nachweisbare 1916-69

Joseph Kaufman  
Rußland oder Washington/D.C. 1882 –  
New York 1918  
Schauspieler, Filmregisseur  
Bühnenstar, dann Hauptrollen bei Lubin.  
US-Filme: 19 nachweisbare 1914-18

Herbert Kelcey  
London 1855 – Bayport/N.Y. 1917  
Schauspieler  
Nach Amerika gebracht von dem Theater-  
manager Lester Wallack (vor 1886); lange  
*leading man* bei der Lyceum Stock Compa-  
ny an der Ostküste.  
US-Filme: 2 nachweisbare 1914-16

John Kellard  
London 1863 – Yonkers/N.Y. 1929  
Schauspieler  
Debüt in London 1873; US-Debüt in Bos-  
ton 1883; berühmt in Shakespeare-Rollen.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1915

George Kelson  
England ? - ?  
Regisseur  
Theater in England; Filme für World.  
US-Filme: 3 nachweisbare 1917-18

Colin Kenny  
(\*Oswald Joseph Collins)  
Dublin 1888 – Los Angeles 1968  
Schauspieler  
US-Filme: 84 nachweisbare 1917-64

Charles Kent  
London 1852 – New York 1923  
Schauspieler, Filmregisseur  
In die USA 1875; auf dortigen Bühnen fast  
50 Jahre; seit 1905 bei Vitagraph; Speziali-  
tät: freundliche alte Gentlemen.  
US-Filme: 92 nachweisbare 1908-23

Crauford Kent  
London 1881 – Los Angeles 1953  
Schauspieler  
US-Filme: 179 nachweisbare 1915-52

Winifred Kingston  
London 1894 – La Jolla/Kal. 1967  
Schauspielerin  
Viele Filme mit ihrem Mann Dustin Far-  
num (1874-1929), einem der ersten We-  
stern-Helden; ihre Karriere endete prak-  
tisch mit der seinen.  
US-Filme: 28 nachweisbare 1913-59

Robert Klein  
Paris 1880 – Los Angeles 1960  
Schauspieler  
US-Filme: 33 nachweisbare 1915-34

Harley Knoles  
Rotherham (England) 1880 – London  
1936  
Filmregisseur, Bühnenschauspieler und  
-manager  
US-Filme: 35 nachweisbare 1912-28

Lee Kohlmar  
Fürth oder Nürnberg 1873 – Los Angeles  
1946  
Schauspieler

In die USA vor 1906; Hollywood-Sekretär der Jewish Theatrical Guild; Vater des Fox-Produzenten Fred Kohlmar (1905-69).  
US-Filme: 45 nachweisbare 1919-41

Theodore Kosloff

(\*Fjodor Michailovich Koslov)

Moskau 1882 – Los Angeles 1956

Schauspieler, Tänzer

Mitglied des Kaiserlichen Russischen Ballets; 1912 in die USA; produzierte und inszenierte dort russisches Ballett; exotischer Filmheld, oft für DeMille tätig.

US-Filme: 19 nachweisbare 1917-49

Ann Kroman

siehe: Ann Forrest

Carl Laemmle

Laupheim (Deutschland) 1867 – Beverly

Hills/Kal. 1939

Filmproduzent

Aus einer jüdischen Mittelklasse-Familie; mit 17 schon erfahrener Büroleiter; ab 1884 in Amerika als Zeitungsjunge, Buchhalter, Geschäftsführer eines Kleiderladens; steckte seine Ersparnisse 1906 in ein Kino, begann einen Verleih und wehrte sich 1909 gegen die Motion Picture Patents Company; gründete 1910 seine eigene Produktion (»Independent«) und schuf das Starsystem, indem er die bis dato nicht namentlich genannten Darsteller heftig bewarb; Independent wurde 1912 zu Universal und zog 1915 um auf das Studiogelände im San Fernando Valley, wo sie heute noch sitzt.

Charles Laite

Warwick (England) 1883 – Cleveland/

Ohio 1937

Schauspieler

US-Filme: 3 nachweisbare 1915

Lillie Langtry

(\*Emilie Le Breton)

Jersey (England) 1851 – Monte Carlo 1929

Schauspielerin

Zahlreiche Tournées in den USA, auch in den »Wilden Westen«; der berühmte texanische Richter Roy Bean war von ihr beses-

sen und benannte den Ort Vinegaroon um in »Langtry«; Lillian Bond spielte sie in THE WESTERNER (1940) und Ava Gardner in THE LIFE AND TIMES OF JUDGE ROY BEAN (1972).

US-Filme: 1 nachweisbarer 1913

Francine Larrimore

Verdun (Frankreich) 1897 – New York

1975

Schauspielerin

In die USA als Kind; 1910 Bühnendebüt in New York; Nichte von Jacob Adler (s. d.).

US-Filme: 7 nachweisbare 1915-39

Stan Laurel

(\*Arthur Stanley Jefferson)

Ulverston/Lancashire (England) 1890 –

Santa Monica/Kal. 1965

Schauspieler, Filmregisseur und -produzent

In England ab 1903 Auftritte in Zirkus und Music Hall; 1910 – wie später Chaplin – mit Fred Karnos Truppe in die USA; Tournées in Vaudeville-Theatern bis 1917, dann Vertrag mit Hal Roach; arbeitete mit Oliver Hardy ab 1927.

US-Filme: 203 nachweisbare 1917-45

Gretchen Lederer

Köln 1891 – Anaheim/Kal. 1955

Schauspielerin

Brünette mit Hauptrollen bei Vitagraph (ab 1909), Universal, Pathé und Ince; verheiratet mit Otto Lederer (s. d.).

US-Filme: 56 nachweisbare 1914-19

Otto Lederer

Prag 1886 – Woodland Hills/Kal. 1965

Schauspieler

Begann bei Vitagraph; Charakterdarsteller; verheiratet mit Gretchen Lederer (s. d.).

US-Filme: 87 nachweisbare 1913-39

Henry »Pathé« Lehrman

Wien 1886 – Los Angeles 1946

Filmregisseur, Schauspieler

Wiener Handelsakademie; K.u.K.-Offizier; in den USA ab 1905 (oder 1908); Busschaff-



ner; kam 1909 zum Film, angeblich, indem er sich als Agent von Pathé ausgab; spielte in frühen Griffith-Filmen; bald die rechte Hand Mack Sennetts; inszenierte die ersten vier Chaplin-Filme; Komödien-Regisseur für Keystone, L-KO und Fox.  
US-Filme: 67 nachweisbare 1909-35

Frank Leigh  
London 1876 – Los Angeles 1948  
Schauspieler  
Lange auf Londoner Bühnen; angeblich (nicht nachweisbare) Filme in England ab 1912; 1915 in die USA, dort hauptsächlich Film-Nebenrollen; Kinocinstieg im World Film Studio, Fort Lee/N.J.  
US-Filme: 78 nachweisbare 1917-46

Henry Leone  
Konstantinopel oder Wien 1858 – Mt. Vernon/N.Y. 1922  
Schauspieler  
Italienischer Herkunft; Musikkomödien und Operetten im Theater; in acht aufeinanderfolgenden Saisons Partner von Lillian Russell im Casino/New York.  
US-Filme: 28 nachweisbare 1915-22

Lila Leslie  
Schottland 1892 – Los Angeles 1940  
Schauspielerin  
US-Filme: 41 nachweisbare 1913-32

Kate Lester  
Souldham Trope/Norfolk (England) 1857 – Los Angeles 1924  
Schauspielerin  
Weißhaarige, viel beschäftigte Charakterdarstellerin.  
US-Filme: 76 nachweisbare 1916-25

Julian L'Estrange  
England 1878 – New York 1918  
Schauspieler  
Wurde in England bekannt mit Salondramen; verheiratet und oft auf der Bühne mit Constance Collier.  
US-Filme: 7 nachweisbare 1915-18

Einar Linden  
Kopenhagen oder Schweden 1886 – Los Angeles 1954  
Schauspieler  
US-Filme: 6 nachweisbare 1915-17

Max Linder  
(\* Gabriel Leuvielle)  
St. Loubes (Frankreich) 1883 – Paris 1925  
französischer Schauspieler, Filmregisseur  
Bühnendebüt in Bordeaux; Filme ab 1905; 1910 bis zum Krieg der bekannteste Komiker auf beiden Seiten des Atlantiks; nach Gasvergiftung im Feld demobilisiert; Ende 1916 in die USA; dort nur drei Filme, bevor eine doppelte Lungenentzündung einen langen Aufenthalt in einem Schweizer Sanatorium bedingte; 1921/22 drei weitere Filme in Amerika.  
US-Filme: 6 nachweisbare 1917-22

Richie Ling  
London 1867 – New York 1937  
Schauspieler  
Debüt in England 1887; Hauptdarsteller in vielen Operetten, bis eine Erkältung seine Stimme schädigte; wichtige Sprechrollen neben Bühnenstars wie Viola Allen und Eva La Galienne; auch Gewerkschaftsfunktionär; initiierte den Theaterstreik von 1919.  
US-Filme: 5 nachweisbare 1915-18

Al Liquori  
Salerno (Italien) 1885 – ?  
Kameramann  
Filme für Famous Players Lasky.  
US-Filme: 17 nachweisbare 1916-27

Frank Lloyd  
Glasgow 1886 – Los Angeles 1960  
Filmregisseur und -produzent, Schauspieler  
Sohn eines Komikers/Sängers; Bühnendebüt 1903; wanderte 1909 nach Kanada aus, wo er im Baugeschäft arbeitete; 1913 nach Hollywood, wo er als Schauspieler begann und ab 1914 inszenierte.  
US-Filme: 160 nachweisbare 1913-55

Cecilia Loftus  
Glasgow 1876 – New York 1943  
Schauspielerin

Tochter von Vaudeville-Künstlern; Bühnendebüt 1891 in Amerika mit Imitationen bekannter Persönlichkeiten (womit sie bald \$ 1000 pro Woche verdiente); dann langsam Übergang zu Operette und Dramen.  
US-Filme: 13 nachweisbare 1913-41

Montagu Love  
Portsmouth (England) 1877 – Beverly Hills/Kal. 1943  
Schauspieler  
Zeitungszeichner; Bühnentourneen in England; 1913 in die USA; in Amerika oft in Shaw-Stücken; klassischer Filmschurke.  
US-Filme: 175 nachweisbare 1916-43

Sigmund Lubin  
Breslau (Deutschland) 1851 – Atlantic City/N.J. 1923  
Filmproduzent  
Als Optiker ausgebildet; in die USA um 1875; Goldsucher, Brillenverkäufer etc.; sein Interesse an Photographie ließ ihn die Chancen des Kinos schnell erkennen; drehte schon 1897 erste Kurzfilme (u. a. eine Kissenschlacht seiner Töchter); Durchbruch mit dem nachgestellten Boxkampf Corbett gegen Fitzsimmons 1897; die in Philadelphia beheimatete Lubin Co. (Markenzeichen: die Freiheitsglocke) war bis zu ihrer Auflösung 1917 erfolgreich mit sensationsheischenden Sujets.

Oscar A.C. Lund  
Stockholm 1885 – ? [1963]  
Schauspieler, Filmregisseur  
Bühnenschauspieler in Schweden; spielte für Eclair, World, Fox; 1933 zurück als Regisseur in Schweden.  
US-Filme: 49 nachweisbare 1913-23

Donald MacKenzie  
Edinburgh 1879 – Jersey City/N.J. 1972  
Filmregisseur, Schauspieler  
Erste US-Bühnenrolle 1903; Filmregisseur für Pathé ab 1914.  
US-Filme: 22 nachgewiesene 1914-31

Arthur Mackley  
Portsmouth (England) 1865 – Los Angeles 1926  
Schauspieler  
US-Filme: 20 nachweisbare 1911-25

Fred Malatesta  
Neapel 1889 – Burbank/Kal. 1952  
Schauspieler, Filmregisseur  
US-Filme: 87 nachweisbare 1916-47

Marcia Manon  
(\*Camille Ankewich)  
Paris 189? – Victorville/Kal. 1973  
Schauspielerin  
US-Filme: 29 nachweisbare 1917-29

Robert B. Mantell  
Irvine/Ayrshire (Schottland) 1854 – Atlantic Highlands/N.J. 1928  
Schauspieler  
Erzogen in Irland; US-Debüt 1878 in Albany in »Romeo und Julia«; ab 1882 ständig in den USA; berühmt in Shakespeare-Rollen.  
US-Filme: 7 nachweisbare 1915-23

Fania Marinoff  
Odessa 1890 – Englewood/N.J. 1971  
Schauspielerin  
Mit 6 Jahren in die USA; mit 9 Bühnendebüt in Denver; bekannt am Broadway.  
US-Filme: 6 nachweisbare 1914-17

Percy Marmont  
London 1883 – London 1977  
Schauspieler  
Bühnendebüt 1900 in England; Filmdebüt 1916 in Südafrika während einer Tournee; Broadway-Debüt 1917; in Hollywood 1918-28; zurück nach England; dort 35 weitere Filme bis 1968.  
US-Filme: 50 nachweisbare 1917-28

Charles Marriott  
London 1859 – Los Angeles 1917  
Schauspieler  
In Amerika bei der Belasco Stock Company; Nebenrollen.  
US-Filme: 8 nachweisbare 1914-17

Rosita Marstini  
Nancy (Frankreich) 1887 – Los Angeles  
1948  
Schauspielerin  
Trat auch als Mrs. Paul Bourgeois auf.  
US-Filme: 43 nachweisbare 1913-48

Arthur Martinelli  
Italien 1881 – Los Angeles 1967  
Kameramann  
US-Filme: 87 nachweisbare 1916-48

Dorcas Matthews  
England 1890 – Berkeley/Kal. 1969  
Schauspielerin  
Filme – oft zweite Hauptrollen – hauptsächlich für Triangle und Thomas H. Ince.  
US-Filme: 31 nachweisbare 1916-23

Louis B. Mayer  
(\*Eliezer Mayer)  
Minsk (Rußland) 1885 – Los Angeles 1957  
Studio-Leiter  
1888 mit der Familie nach New York, dann St. John/New Brunswick (Kanada); Altmetallhändler; kaufte 1907 auf eine Anzeige hin ein Kino in Haverhill/Mass.; binnen fünf Jahren wurde daraus die größte Kinokette in New England; ab 1914 Verleiher, ab 1918 Produzent in Los Angeles; 1924 Zusammenschluß mit Goldwyn und Metro zu MGM; Mayer wurde (und blieb bis 1951) *general manager*.

Eric Mayne  
Dublin 1865 – Los Angeles 1947  
Schauspieler  
Fast drei Jahrzehnte auf Londoner Bühnen in Shakespeare-Rollen; ca. 1910 in die USA.  
US-Filme: 98 nachweisbare 1912-46

Molly McIntyre  
Glasgow 1886 – New York 1952  
Schauspielerin  
Spätestens 1914 am Broadway; wurde als »Schottlands größte Schauspielerin« erworben.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1916

Robert McKenzie  
Ballymena (Irland) 1880 – Manunuck/  
Rhode Island/N.Y. 1949  
Schauspieler  
Broadway-Auftritte und Tourneen; dann Filme für Essanay; Vater der B-Western-Heldin Fay McKenzie (\*1920).  
US-Filme: 192 nachweisbare 1915-46

Gaston Méliès  
Paris 1852 – Korsika 1915  
Filmregisseur und -produzent  
1902 von seinem Bruder Georges Méliès in die USA entsandt, um dort die Interessen der Star Film zu vertreten; gründete dort 1908 die Georges Méliès Corp. und begann mit der regelmäßigen Filmproduktion; 1911 Übersiedlung nach Kalifornien; 1912 Reise nach Ozeanien und Asien; 1913 Rückkehr nach Frankreich.  
US Filme: ca. 180 nachweisbare 1903-12

Paul Méliès  
Paris 1884 – ?  
Filmvertrieb  
Sohn von Gaston Méliès (s.d.); folgte seinem Vater 1903 in die USA und kümmerte sich vor allem um Fragen des Vertriebs; leitete ab 1911 die New Yorker Filiale der Firma; nach deren Liquidation 1914 für Gaumont in den USA tätig.

Fuller Mellish sr.  
London 1865 – New York 1936  
Schauspieler  
Bühnendebüt dank Gilbert & Sullivan; Partner von Sir Henry Irving und Sir Beerbohm Tree; spielte Millionäre, Senatoren, Väter.  
US-Filme: 19 nachweisbare 1915-34

Beryl Mercer  
Sevilla 1882 – Santa Monica/Kal. 1939  
Schauspielerin  
Bühnendebüt als Kind in London; Theater in New York; die archetypische leidende Mutter Hollywoods.  
US-Filme: 54 nachweisbare 1916-39

Anthony Merlo  
Italien 1886 – Woodland Hills/Kal. 1976  
Schauspieler  
US-Filme: 49 nachweisbare 1916-47

Thomas R. Mills  
England 1878 – Woodland Hills/Kal. 1953  
Schauspieler, Filmregisseur  
Charakterdarsteller, zuerst bei Vitagraph.  
US-Filme: 49 nachweisbare 1913-38

Edmund Mitchell  
Glasgow 1861 – New York 1917  
Drehbuchautor, Filmregisseur  
US-Filme: 2 nachweisbare 1915/19

Edward J. Montagne  
London 1885 – Los Angeles 1932  
Drehbuchautor, Filmregisseur  
Journalist in New York; erst freier  
Filmautor, dann fest zu Universal.  
US-Filme: 76 nachweisbare 1911-29

Frederick Montague  
London 1864 – Los Angeles 1919  
Schauspieler  
Rollen in frühen Universal- und Fox-Filmen.  
US-Filme: 42 nachweisbare 1914-19

Bull Montana  
(\*Luigi Montagna)  
Vogliera (Italien) 1887 – Los Angeles 1950  
Schauspieler  
Profi-Ringer; spielte brutale Typen.  
US-Filme: 71 nachweisbare 1917-43

Matt Moore  
Fordstown Crossroads/County Meath  
(Irland) 1888 – Los Angeles 1960  
Schauspieler  
Der zweitjüngste der Owen-Brüder (Tom, Owen, Joe, Matt), die wegen ihrer Rollen »The Hero Brothers« genannt wurden; Joe wurde 1895 bereits in den USA geboren.  
US-Filme: 134 nachweisbare 1913-58

Owen Moore  
Fordstown Crossroads/County Meath  
(Irland) 1886 – Beverly Hills/Kal. 1939

Schauspieler  
Begann bei der Reliance-Majestic Film Company; im ersten Film Partner seiner späteren Frau Mary Pickford (1893-1979); berühmtester der Moore-Brüder.  
US-Filme: 193 nachweisbare 1908-37

Tom Moore  
Fordstown Crossroads/County Meath  
(Irland) 1883 – Santa Monica/Kal. 1955  
Schauspieler  
Filmdebüt 1912 mit seiner späteren Frau Alice Joyce (1890-1955); 1921 in den Top Ten der zugkräftigsten männlichen Stars.  
US-Filme: 129 nachweisbare 1912-52

Antonio Moreno  
Madrid 1887 – Beverly Hills/Kal. 1967  
Schauspieler  
Bäckerlehrling bei seinem Vater in Madrid; angeblich von zwei US-Touristen – »beeindruckt von seinem Aussehen« – in die USA mitgenommen und auf eine gute Schule gegeben; kurz auf der Bühne, dann nach Hollywood, wo er als *Latin lover* zeitweilig so beliebt war wie Valentino; mehrere Kurzaufenthalte in Spanien und Mexiko für lokale Filme.  
US-Filme: 138 nachweisbare 1914-56

Charles Mussett(e)  
London 1876 – Bernardsville/N.J. 1939  
Schauspieler  
US-Filme: 10 nachweisbare von 1916-24

Betty Nansen  
(\*Betty Müller)  
Kopenhagen 1873 – Kopenhagen 1943  
Schauspielerin  
Seit 1892 in Theaterrollen, die durch die Duse und Sarah Bernhardt berühmt wurden; zehn Filme in Dänemark 1913/14; 1915 in die USA; nach Dänemark zurück geschickt, als die Fox entdeckte, daß Nansen einen Ehemann und ein Kind hatte und viel älter war als angenommen.  
US-Filme: 6 nachweisbare 1915

Alla Nazimova  
(\*Adelaide Leventon)  
Jalta/Krim 1878 – Los Angeles 1945  
Schauspielerin  
Studium bei Stanislawski in Moskau; Auftritte in St. Petersburg, London, Berlin; Ankunft in New York 1905; von den Shuberts unter Vertrag genommen, wurde sie 1906 mit »Hedda Gabler« zum Star; 1916-23 Hollywood; stark stilisiert in ihren oft selbst produzierten und von ihrem Mann Charles Bryant (s. d.) inszenierten Filmen.  
US-Filme: 23 nachweisbare 1916-45

Roy William Neill  
(\*Roland de Gostrie)  
auf einem Schiff nahe Dublin 1886 – London 1946  
Filmregisseur  
Auf englischen Bühnen seit der Jahrhundertwende; Kriegskorrespondent in China 1912; ab 1915 Regie für Thomas H. Ince; 1937-39 für 14 (!) Filme zurück in England; Meister des atmosphärischen B-Films.  
US-Filme: 109 nachweisbare 1913-46

Carlotta Nilsson  
(wahrscheinlich geborene Nilsson)  
Stockholm 1878 – New York 1951  
Schauspielerin  
Star von Londoner und New Yorker Aufführungen um die Jahrhundertwende.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1913

Anna Q. Nilsson  
Ystad (Schweden) 1888 – Hemet/Kal.  
1974  
Schauspielerin  
Schwedens erster Hollywood-Star; Bühnendebüt in der Heimat; 1905 in die USA; Fotomodell; wurde populär in Kalem-Produktionen.  
US-Filme: 191 nachweisbare 1911-54

Gertrude Norman  
London 1848 – Los Angeles 1943  
Schauspielerin  
Rollen alter Damen in fast jedem DeMille-Film für über 20 Jahre.  
US-Filme: 34 nachweisbare 1912-34

Wilfred North  
London 1863 – Los Angeles 1935  
Schauspieler, Filmregisseur  
Lange Schauspieleragent (Mrs. Fiske, Winthrop Ames, Sothorn & Marlowe); begann als Regisseur 1915 für Vitagraph; später Schauspieler.  
US-Filme: 77 nachweisbare 1912-34

Harry S. Northrup  
Paris 1875 – Los Angeles 1936  
Schauspieler  
US-Filme: 102 nachweisbare 1911-34

Edward O'Connor  
Dublin 1862 – New York 1932  
Schauspieler  
Glatzköpfiger Charakterdarsteller; begann bei Edison.  
US-Filme: 30 nachweisbare 1911-29

Warner Oland  
(\*Johan Verner Olund)  
Nyby/Västerbotten (Schweden) 1880 – Stockholm 1938  
Schauspieler  
1892 in die USA; am Theater tätig als Schauspieler, Bühnenbildner und Strindberg-Übersetzer; schnell als Orientale typisiert; der Beste aller Charlie Chans.  
US-Filme: 96 nachweisbare 1909-37

William Orlamond  
Kopenhagen 1867 – Los Angeles 1957  
Schauspieler  
US-Filme: 65 nachweisbare 1919-38

Cecil Owen  
London 1873 – Rockville Center/N.Y.  
1928  
Schauspieler  
Besetzungsagent für Shows und bei Paramount, Theaterstück-Lektor und Leiter von Repertoire-Truppen.  
US-Filme: 9 nachweisbare 1915-21

Paul Panzer  
(\*Paul Wolfgang Panzerbeiter)  
Würzburg 1872 – Los Angeles 1958  
Schauspieler

Ab 1903 bei Vitagraph; zunächst romantische Hauptrollen; ab dem Pearl-White-Serial THE PERILS OF PAULINE (1914) archetypischer Stummfilmschurke.  
US-Filme: 178 nachweisbare 1904-52

Charles Pathé  
Chevry-Cossigny (Frankreich) 1863 – Monte Carlo 1957  
Filmindustrieller  
Erfolg mit dem Import von Edison-Phonographen ab 1894; nahm 1896 Kino-Projektoren ins Programm; ab 1902 eigene Filmproduktion in einem Studio in Paris-Vincennes; ab 1903 Niederlassungen in der ganzen Welt; 1908 Marktführer in den USA, verkaufte Pathé doppelt so viele Filme wie alle US-Firmen zusammen; hatte in seiner Heimat bald nahezu ein Monopol auf Rohfilm, Labors, Kinos, Farbe und Wochenschauen; mit Kriegsausbruch ging Pathé 1914 in die USA, um seine Position dort zu konsolidieren; Rückkehr 1917.

Stuart Paton  
Glasgow 1883 – Woodland Hills/Kal. 1944  
Filmregisseur, Schauspieler  
Auf Londoner Bühnen ab 1893; begann als Dramaturg 1912 bei Universal; Mitte der 1910er Jahre wichtiger Action-Regisseur.  
US-Filme: 57 nachweisbare 1914-37

Logan Paul  
Ayr (Schottland) 1849 – New York 1932  
Schauspieler  
Väterrollen für Vitagraph.  
US-Filme: 23 nachweisbare 1912-22

Anna Pavlova  
St. Petersburg 1881 – Den Haag (Holland) 1931  
Tänzerin  
Primaballerina in St. Petersburg 1906-13; erster US-Auftritt 1910; bis 1929 Tourneen durch die ganze Welt.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1916

Eileen Percy  
Belfast 1900 – Beverly Hills/Kal. 1973  
Schauspielerin  
Drehte 1917 drei Filme mit Douglas Fairbanks; Klatschkolumnistin für Hearst in den 1930er Jahren; heiratete den Songwriter Harry Ruby (1895-1974; u. a. »I wanna be loved by you«).  
US-Filme: 67 nachweisbare 1917-43

Léonce Perret  
Niort (Frankreich) 1880 – Niort 1935  
Schauspieler, Filmregisseur  
Begann auf der Bühne; Debüt 1907 in von Gaumont in Berlin gedrehten Filmen; Regie ab 1908; Komödien, Melodramen und Kriegspropaganda; 1916 für Pathé als Regisseur in die USA, 1921 zurück; versuchte, eine französisch-amerikanische Filmkooperation zu vermitteln, deren einziges greifbares Resultat 1925 die »Madame Sans-Gêne«-Verfilmung mit Gloria Swanson war.  
US-Filme: 14 nachweisbare 1917-21

Thomas Persse  
Lembrick (Irland) 1862 – Venice/Kal. 1920  
Schauspieler  
Eigentlich Opernsänger.  
US-Filme: 12 nachweisbare 1918-20

House Peters  
Bristol (England) 1880 – Woodland Hills/Kal. 1967  
Schauspieler  
Durch Famous Players von der Bühne abgeworben; Hauptdarsteller bis zum Ende des Stummfilms; Vater des bekannten Filmschurken House Peters jr.  
US-Filme: 55 nachweisbare 1913-52

Olga Petrova  
(\*Muriel Harding oder Minnie Collins)  
Tur Brook/Leicestershire (England) 1884 – Clearwater/Fl. 1977  
Schauspielerin, Bühnen- und Drehbuchautorin  
Als Muriel Harding Chorsängerin in der englischen Provinz; als Olga Petrova Star

am Broadway und im Vaudeville; früher Film-Vamp; 1915 einer der »Großen Vier« bei Metro (neben Francis X. Bushman, Mary Miles Minter, William Faversham); produzierte und schrieb viele ihrer Filme selbst.

US-Filme: 26 nachweisbare 1914-18

Marcel le Picard

Le Havre (Frankreich) 1887 – Los Angeles 1952

Kameramann

US-Filme: 182 nachweisbare 1915-52

Wellington Playter

Rawcliffe (England) 1879 – Oakland/Kal. 1937

Schauspieler

US-Filme: 30 nachweisbare 1913-21

Sol Polito

(\*Salvatore Polito)

Palermo 1892 – Los Angeles 1960

Kameramann

Als kleines Kind nach New York; begann im Film als Standbildphotograph, dann Labor- und Kameraassistent.

US-Filme: 165 nachweisbare 1914-60

Eddie Polo

Italien oder San Francisco oder Los Angeles 1875 – Los Angeles 1961

Schauspieler

Zirkusakrobat; 1913 als Stuntman zum Film; schnell als »Hercules of the Screen« Serial-Star bei Universal; sprang 1915 als erster mit dem Fallschirm vom Eiffelturm; in den späten 1920er Jahren deutsche Filme.

US-Filme: 44 nachweisbare 1913-56

Eugène Pouyet

Frankreich 1883 – Alameda County/Kal. 1950

Schauspieler

US-Filme: 7 nachweisbare 1918-27

David Powell

Glasgow 1894 – New York 1925

Schauspieler

In die USA ca. 1914; PR-Spitzname »The

Military Heart Burglar«, weil er häufig in Uniform Frauenherzen stahl; einer der beliebtesten Paramount-Stars der frühen 1920er Jahre.

US-Filme: 52 nachweisbare 1914-25

Tyrone Power sr.

London 1869 – Los Angeles 1931

Schauspieler

Kam 1885 nach Amerika, versuchte sich als Schauspieler; Bühnen- und ab 1914 Filmstar; Vater von Tyrone Power.

US-Filme: 38 nachweisbare 1914-30

Kate Price

(\*Katherine Duffy)

County Cork (Irland) 1872 – Los Angeles 1943

Schauspielerin

Robuste Komikerin; Filmdebüt um 1902 in der frühen Kinohauptstadt Fort Lee/N.J.

US-Filme: 148 nachweisbare 1911-43

Mark Price

Irland 18? – New York 1917

Schauspieler

In die USA 1865; bekannter Shakespeare-Darsteller.

US-Filme: 4 nachweisbare 1914-16

Bernard Randall

Odessa 1884 – New York 1954

Schauspieler

US-Filme: 34 nachweisbare 1915-33

Anders Randolph

Viborg (Dänemark) 1870 – Los Angeles 1930

Schauspieler

Spielte gemeine Charaktere: Piraten-Anführer, verräterische Barone, gewalttätige Gatten.

US-Filme: 112 nachweisbare 1913-30

E.J. Ratcliffe

(\*Edward J. Radcliffe)

Schauspieler

London 1863 – Los Angeles 1948

Nebenrollendarsteller.

US-Filme: 50 nachweisbare 1915-33

- Jules Raucourt  
Brüssel 1890 – Los Angeles 1967  
Schauspieler  
1919 bis ca. 1925 wieder Filme in Belgien  
und Frankreich.  
US-Filme: 22 nachweisbare 1917-38
- Herbert Rawlinson  
Brighton (England) 1885 – Los Angeles  
1953  
Schauspieler  
Kam als Manager der Belasco Stock  
Company 1910 nach Amerika; dort  
Vaudeville und Theater; 1919 nach  
Hollywood.  
US-Filme: 247 nachweisbare 1911-54
- Frank Reicher  
München 1875 – Playa del Rey/Kal. 1965  
Schauspieler, Filmregisseur  
Sohn des Schauspielers Emanuel Reicher  
(1849-1924), Bruder des in deutschen Serials  
als Detektiv »Stuart Webbs« bekannten  
Ernst Reicher (1885-1936); in die USA  
1899; lange am Broadway – zeitweilig mit  
seinem Vater – als Schauspieler und Regis-  
seur; 1914 von DeMille nach Hollywood  
eingeladen; ständig dort ab 1929.  
US-Filme: 260 nachweisbare 1915-51
- Georges Renavent  
(\*Georges De Cheux)  
Paris 1893 – Guadalajara (Mexiko) 1969  
Schauspieler  
Hauptrollen im Stummfilm; danach  
Charakterdarsteller.  
US-Filme: 118 nachweisbare 1915-66
- Lillian Rich  
London 1900 – Woodland Hills/Kal. 1954  
Schauspielerin  
US-Filme: 62 nachweisbare 1919-40
- Thomas Ricketts  
London 1853 – Los Angeles 1939  
Filmregisseur, Schauspieler  
Bühne in England ab 1882; in USA Thea-  
termanager für die Shuberts; inszenierte  
Komödien für Nestor in Bayonne/N.J. ca.  
1908; mit Nestor-Chef David Horsley 1911  
an die Westküste, wo dieser das erste Hol-  
lywood-Studio gründete.  
US-Filme: 195 nachweisbare 1911-39
- George Riddell  
England 1864 – New York 1944  
Schauspieler  
Kam als Kind in die USA; dort ein halbes  
Jahrhundert auf Tourneen und am Broad-  
way tätig.  
US-Filme: 2 nachweisbare 1918
- Hugo Riesenfeld  
Wien 1883 – Los Angeles 1939  
Komponist  
1901-07 Mitglied der Wiener Philharmoni-  
ker; 1907-11 Konzertmeister bei Oscar  
Hammersteins Manhattan Opera Compa-  
ny; 1917-27 musikalischer Leiter der  
Broadway-Kinos Rivoli, Rialto, Criterion;  
1928-30 Generalmusikdirektor der United  
Artists; komponierte und arrangierte Be-  
gleitmusik für Stummfilme.  
US-Filme: 105 nachweisbare 1915-38
- William »Billie« Ritchie  
Glasgow 1878 – Los Angeles 1921  
Schauspieler  
Komiker nach dem Vorbild Chaplins; aus  
der englischen Music Hall nach Holly-  
wood, wahrscheinlich mit Fred Karno.  
US-Filme: 10 nachweisbare 1914-16
- Edward G. Robinson  
(\*Emmanuel Goldenberg)  
Bukarest 1893 – Los Angeles 1973  
Schauspieler  
In die USA 1903; am Broadway ab 1915;  
erwarb dort die nächsten anderthalb Jahr-  
zehnte einen soliden Ruf; mit dem Beginn  
des Tons 1929 nach Hollywood; berühmter  
Gangster-Darsteller bei Warner Bros.  
US-Filme: 94 nachweisbare 1916-73
- Philip Robson  
Edinburgh 18? – New York 1919  
Schauspieler  
US-Filme: 7 nachweisbare 1914-17



George Romain(e)  
Bordeaux 1878 – Philadelphia 1929  
Schauspieler  
Nach Amerika mit der French Opera  
Company; auf US-Bühnen spätestens 1904.  
US-Filme: 7 nachweisbare 1915-24

Sigmund Romberg  
Nagykaniza oder Szegedin (Ungarn) 1887  
– New York 1951  
Komponist  
Violinenstudium ab 1894; in die USA 1909  
mit einem Empfehlungsschreiben von  
Franz Lehár an den Theaterunternehmer  
Shubert; Auftritt mit Streichquartett in Re-  
staurants, dann eigenes Orchester; kompo-  
nierte 78 Operetten; José Ferrer spielte ihn  
1954 in DEEP IN MY HEART.  
US-Filme: 23 nachweisbare 1919-53

Phil Rosen  
Marienburg/Ostpreußen (Deutschland)  
1888 – Los Angeles 1951  
Regisseur, Kameramann, Produzent  
Als Kind in die USA; Kameramann für  
Edison ab 1912, Regisseur für Paramount  
ab 1921.  
US-Filme: 176 nachweisbare 1914-49

Charles Rosher  
London 1885 – Lissabon 1974  
Kameramann  
1908 in die USA; 1911 mit dem Produzen-  
ten David Horsley nach Los Angeles; ge-  
brauchte als erster Stuntleute und Stand-  
ins; entwickelte Spezialeffekte (Mary Pick-  
ford, die in LITTLE LORD FAUNTLEROY sich  
selbst küßte); Mitbegründer der Kamera-  
leute-Gewerkschaft ASC 1918.  
US-Filme: 128 nachweisbare 1912-55

Arthur Rosson  
London 1887 – Los Angeles 1960  
Filmregisseur, Drehbuchautor  
In die USA vor 1892; Arbeit als Bergmann  
in den Goldminen Nevadas; war kurz am  
Theater tätig und ging 1910 als Stuntman  
zu Vitagraph; Szenarist und Regieassistent  
bei Triangle; später Regie für Artcraft, Uni-  
versal, Allied, Fox, Paramount, Goldwyn;

Brüder: Hal Rosson, Kameramann (1895-  
1988) und Richard Rosson, Regisseur  
(1892-1953), beide schon in New York ge-  
boren.  
US-Filme: 81 nachweisbare 1913-48

Joseph Ruttenberg  
St. Petersburg 1889 – Los Angeles 1983  
Kameramann  
1893 in die USA; 1907-14 Photograph für  
Zeitungen in Boston, dann Wochenschau-  
Kameramann; 1917 Spielfilme für Fox in  
Fort Lee/N.J.; erst Mitte der 1930er Jahre  
nach Hollywood zu MGM.  
US-Filme: 127 nachweisbare 1917-68

Nathaniel Sack  
Libov (Rußland) 1880 – New York 1966  
Schauspieler  
Spielte 25 Jahre lang den Kellner Tony in  
Sigmund Rombergs (s.d.) Aufführungen  
von »The Student Prince« in New York  
und auf Tournee.  
US-Filme: 9 nachweisbare 1914-21

Kate Sargeantson  
Wales 187 – New York 1918  
Schauspielerin  
US-Filme: 4 nachweisbare 1915-17

Hector Sarno  
Neapel 1880 – Pasadena/Kal. 1953  
Schauspieler  
Erst Bühnenrollen, ab 1909 Filme für Bio-  
graph, K & E und Vitagraph.  
US-Filme: 95 nachweisbare 1912-48

Henrik Sartov  
Dänemark 1885 – Glendale/Kal. 1970  
Kameramann  
US-Filme: 12 nachweisbare 1918-28

Carl Sauerman  
Stockholm 1868 – New York 1924  
Schauspieler  
US-Filme: 4 nachweisbare 1917-19

Fritzi Scheff  
(\*Friederike Jäger)  
Wien 1879 – New York 1954

### Schauspielerin

Debüt 1907 an der Münchner Hofoper; drei Jahre Covent Garden London; 1900-04 an der New Yorker Mer; Wechsel ins Operettenfach; seit dem Erfolg von »Mlle. Modiste« 1906 einer der bekanntesten Musical-Stars; US-Bürgerin ab 1908.  
US-Filme: 3 nachweisbare 1915-31

### Joseph Schenck

Rybinsk (Rußland) 1882 – Beverly Hills/Kal. 1961  
Studioliteiler, Filmproduzent  
In den 1880er Jahren nach Amerika; war erst Drugstore-Besitzer in New York; kaufte 1912 einen Freizeitpark in Fort Lee/N.J., kam dadurch in Kontakt mit dem Kinokettenbesitzer Marcus Loew; bis 1917 Manager für Loew, dann unabhängiger Produzent; 1924 Aufsichtsratsvorsitzender von United Artists; 1933 Gründung von 20<sup>th</sup> Century Fox; Bruder von Nicholas Schenck (1881-1969), lange Präsident von Loew.  
US-Filme: 90 nachweisbare 1917-36

### Clarissa Selwyn(ne)

(\*Clarissa Schultz)  
London 1886 – Los Angeles 1948  
Schauspielerin  
US-Filme: 96 nachweisbare 1914-37

### Lewis Selznick

(\*Louis Zeleznik)  
Kiew 1870 – Beverly Hills/Kal. 1933  
Filmproduzent und -verleiher  
Sohn einer armen jüdischen Familie; wurde mit 12 nach England geschickt; kam bald nach Amerika; besaß mit 24 in Pittsburgh eine Kette von Juwelenläden; wechselte 1912 ins Filmgeschäft; produzierte mit der Selznick Company; ging 1923 bankrott; Vater des Produzenten David O. Selznick (1902-65).  
US-Filme: 62 nachweisbare 1916-23

### Gustaf von Seyffertitz

Wien oder Tirol (Österreich) 1863 – Los Angeles 1943  
Schauspieler, Filmregisseur

Lange Bühnenkarriere in Deutschland und Amerika; während des Weltkriegs wegen anti-deutscher Stimmung Namenswechsel in »G. Butler Clonebaugh«; spielte im Krieg sowohl den Uncle Sam (in *Liberty Bond*-Filmen, die für Kriegsanleihen warben) als auch den deutschen Kaiser.  
US-Filme: 117 nachweisbare 1917-40

### William Sheer

Birmingham 187? – New York 1933  
Schauspieler  
US-Filme: 12 nachweisbare 1915-20

### John L. Shine

Manchester 1854 – New York 1930  
Schauspieler  
Theaterschauspieler, -produzent und -autor in England; durch die ganze Welt mit 2000 Vorstellungen von Boucicaults »The Shaughraun«; US-Theaterdebüt 1910.  
US-Filme: 7 nachweisbare 1916-21

### Charles Simone

Castellana (Italien) 1874 – ??  
Filmregisseur  
Geschäftsführer bei Nestor.  
US-Filme: 2 nachweisbare 1910/14

### Ivan Simpson

Glasgow 1875 – New York 1951  
Schauspieler  
Kurz auf der Bühne in England; 1905 von Charles Frohman an New Yorker Theater geholt.  
US-Filme: 97 nachweisbare 1915-44

### Marion Singer

England 1851 – Long Island/N.Y. 1924  
Schauspielerin  
Auf amerikanischen Bühnen vom Beginn der 1870er Jahre an.  
US-Filme: 3 nachweisbare 1916-18

### Olav Skavlan

Oslo 1885 – San Francisco 1949  
Schauspieler  
US-Filme: 4 nachweisbare 1914-18

Edward Sloman  
London 1883 – Los Angeles 1972  
Filmregisseur  
Begann als Bühnenschauspieler.  
US-Filme: 76 nachweisbare 1914-38

C. Aubrey Smith  
London 1863 – Beverly Hills/Kal. 1948  
Schauspieler  
Mitglied der englischen Cricket-Nationalmannschaft; Bühnendebüt 1892 in England; 1896 erstmals in Amerika; häufig zurück nach England; ab 1930 ständig in Hollywood; spielte meist britische Gentlemen.  
US-Filme: 104 nachweisbare 1915-48

Gerald Oliver Smith  
London 1892 – Woodland Hills/Kal. 1974  
Schauspieler  
US-Filme: 44 nachweisbare 1917-55

Harry Sothorn  
London 1883 – Fort Lee/N.J. 1957  
Schauspieler  
1903 in die USA; 1906 nach Chicago zu der Company seines Onkels E.H. Sothorn, eines bekannten Shakespeare-Akteurs, bei dem er neun Jahre blieb; danach Nebenrollen bei Bühne und Film.  
US-Filme: 7 nachweisbare 1916-22

Hilda Spong  
London 1875 – Ridgefield/Conn. 1955  
Schauspielerin  
Bühnendebüt 1890 in Australien; spielte in Amerika ab 1898.  
US-Filme: 2 nachweisbare 1915/19

Gordon Standing  
London 1887 – Los Angeles 1927  
Schauspieler  
Beim Dreh von KING OF THE JUNGLE von einem Löwen aus dem Selig-Filmzoo getötet.  
US-Filme: 9 nachweisbare 1919-27

Herbert Standing  
London 1846 – Los Angeles 1923  
Schauspieler  
Einer der bekanntesten Schauspieler des

viktorianischen Theaters; Vater bzw. Onkel der Schauspieler Wyndham, Sir Guy, Jack, Joan, Gordon, Percy, Aubrey und Herbert Standing jr.  
US-Filme: 77 nachweisbare 1914-23

Jack Standing  
London 1886 – Los Angeles 1917  
Schauspieler  
Filme bei Pathé und Fox.  
US-Filme: 36 nachweisbare 1911-18

Joan Standing  
England 1903 – Houston/Tex. 1979  
Schauspielerin  
US-Filme: 58 nachweisbare 1919-40

Percy Standing  
London 1882 – ?  
Schauspieler  
US-Filme: 36 nachweisbare 1913-34

Wyndham Standing  
London 1880 – Los Angeles 1963  
Schauspieler  
US-Filme: 106 nachweisbare 1915-48

Penrhyn Stanlaws  
Dundee (Schottland) 1877 – Los Angeles 1957  
Filmregisseur  
Illustrator, eines seiner Modelle war Mabel Normand.  
US-Filme: 9 nachweisbare 1919-21

Bert Starkey  
(\*Buckley Starkey)  
Manchester 1880 – Los Angeles 1939  
Schauspieler  
US-Filme: 33 nachweisbare 1914-38

Henry Stephenson  
Granada/Westindische Inseln (Großbritannien) 1871 – San Francisco 1956  
Schauspieler  
Erzogen in Rugby; tourte durch die englische Provinz; New Yorker Debüt 1901.  
US-Filme: 88 nachweisbare 1917-49

John C. Steppling  
Essen 1870 – Los Angeles 1932  
Schauspieler  
1890 in die USA; Mitglied der Truppen von  
Olga Nethersole und Belasco; Filme für  
Edison, Essanay.  
US-Filme: 83 nachweisbare 1913-32

Josef von Sternberg  
Wien 1894 – Los Angeles 1969  
Filmregisseur  
Mit 7 Jahren nach New York, dann Abitur  
in Wien; ab 1912 zurück in New York; Cut-  
ter, Autor und Regieassistent für die World  
Film Co. in Fort Lee/N.J.; 1917 Beitritt  
zum Army Signal Corps, für das er Train-  
ingsfilme drehte; nach Kriegsende Reisen  
in den USA und Europa; in Hollywood ab  
1924; erster Film 1925.

Charles A. Stevenson  
Dublin 1851 – Los Angeles 1929  
Schauspieler  
1871 als Privatsekretär des Bühnenauteurs  
Dion Boucicault in die USA; 1898-1906 fe-  
ster Bühnenpartner von Mrs. Leslie Carter.  
US-Filme: 54 nachweisbare 1914-29

Grant Stewart  
England 1866 – Woodstock/N.Y. 1929  
Schauspieler  
Um die Jahrhundertwende in die USA; ei-  
ner der ersten Aktivisten der 1918 gegrün-  
deten Schauspielergewerkschaft Equity.  
US-Filme: 2 nachweisbare 1916-17

Melville Stewart  
London 1869 – Sea Gate/N.Y. 1915  
Schauspieler, Tenor  
US-Filme: 2 nachweisbare 1915

George E. Stone  
(\*Georg Edward Stein)  
Lodz (Polen) 1902 – Woodland Hills/Kal.  
1967  
Schauspieler  
Mit 12 Jahren in die USA; sang und tanzte  
als Kind im Vaudeville; Statist in William-

Farnum-Filmen, gedreht in Fort Lee/N.J.;  
spezialisiert auf Gangster-Rollen.  
US-Filme: 151 nachweisbare 1916-61

Erich von Stroheim  
Wien 1885 – bei Paris 1957  
Schauspieler, Filmregisseur  
Aufseher in der väterlichen Strohhutfabrik;  
ca. 1908 Auswanderung nach Amerika;  
Ankunft in Hollywood 1913, wo er als  
Stuntman, Schauspieler, Regieassistent und  
militärischer Berater bei Griffiths Triangle  
langsam Fuß fasste; nützte seine Physio-  
gnomie, das erfundene »von« und seine  
(weitgehend) fiktive Militärlaufbahn, um  
während des Kriegs als Darsteller brutaler  
Teutonen Karriere zu machen.  
US-Filme: 41 nachweisbare 1915-50

Charles Stumar  
Budapest 1890 – Triunfo/Kal. 1935  
Kameramann  
Ab 1908 Kameramann für Lubin; seit 1915  
bei Universal; Bruder von John Stumar.  
US-Filme: 101 nachweisbare 1917-35

John Stumar  
Budapest 1892 – Los Angeles County  
1962  
Kameramann  
Bruder von Charles Stumar (s.d.).  
US-Filme: 118 nachweisbare 1917-45

Frederick Sullivan  
London 1872 – Los Angeles 1937  
Schauspieler, Filmregisseur  
Neffe von Sir Arthur Sullivan (von »Gil-  
bert & Sullivan«).  
US-Filme: 35 nachweisbare 1913-35

Amelia Summerville  
(\*Amelia M. Shaw)  
Kildare (Irland) 1862 – New York 1934  
Schauspielerin  
Operettenkomikerin; wurde bekannt, als  
sie unter viel Publicity ihr Gewicht von 240  
Pfund halbierte (und hielt).  
US-Filme: 11 nachweisbare 1915-26

A. Edward Sutherland  
London 1895 – Palm Springs/Kal. 1974  
Filmregisseur, Schauspieler  
Auf der Bühne in England als Kind; ca. 1909 in die USA; bei Keystone ab 1914; Regie – vor allem Komödien – ab 1925; verheiratet von 1926–28 mit Louise Brooks.  
US-Filme: 83 nachweisbare 1914–59

Charles Swickard  
Deutschland 1861 – Fresno/Kal. 1929  
Schauspieler, Filmregisseur  
Übersetzer und Theaterproduzent von deutschen Opern; Nebenrollen im Film; Bruder von Joseph Swickard (s.d.).  
US-Filme: 30 nachweisbare 1914–20

Joseph Swickard  
Koblenz 1866 – Los Angeles 1940  
deutscher Schauspieler  
Charakterdarsteller für alle großen Studios ab 1912; Bruder von Charles Swickard (s.d.).  
US-Filme: 164 nachweisbare 1912–39

Lucien Tainguy  
Paris 1881 – New York 1971  
Kameramann  
Kameramann bei Méliès' *LE VOYAGE DANS LA LUNE* (1902).  
US-Filme: 39 nachweisbare 1912–21

William Desmond Taylor  
(\*William Cunningham Tanner)  
Carlow (Irland) 1867 – Los Angeles 1922  
Filmregisseur, Schauspieler  
Gutaussehender Star früher Filme; beliebter Star-Regisseur bei Famous Players-Lasky; Präsident der Screen Directors Guild; Opfer eines der berühmten ungeklärten Mordfälle Hollywoods; der Fall führte – mit dem Arbuckle-Skandal – zu großem moralischen Druck auf Hollywood, der im Hays-Code resultierte.  
US-Filme: 74 nachweisbare 1913–22

Lou Tellegen  
(\*Louis van Dommelen)  
Oedenrode (Niederlande) 1883 – Los Angeles 1934

Schauspieler, Filmregisseur  
Modell für Rodins Skulptur »Der Kuß«; Bühnendebüt 1903 in Amsterdam; erstmals nach Amerika 1910 als Partner von Sarah Bernhardt, mit der er zuvor in London und Paris gespielt hatte; Filmdebüt mit Bernhardt 1911 in Frankreich; zweite US-Reise 1913 als Star an den Broadway; ab 1916 Frauenschwarm in Hollywood; 1916–21 verheiratet mit dem Opernstar Geraldine Farrar (1882–1967).  
US-Filme: 40 nachweisbare 1915–34

Richard Temple  
England 1873 – New York 1954  
Schauspieler  
Sohn des Gilbert & Sullivan-Premierenschauspielers Richard Temple (1847–1912); vom US-Theaterunternehmer Shubert nach Amerika geholt.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1915

Barbara Tennant  
London 1892 – ?  
Schauspielerin  
Shakespeare-Ausbildung; Hauptrollen für Eclair und World.  
US-Filme: 53 nachweisbare 1912–31

Tom Terriss  
(\*Theodore Herbert Lewin)  
London 1872 – New York 1964  
Filmregisseur  
US-Filme: 45 nachweisbare 1914–35

William H. Thompson  
Glasgow 1852 – New York 1923  
Schauspieler  
Schon 1865 als Bühnenhelfer am Broadway; Charakterdarsteller.  
US-Filme: 8 nachweisbare 1915–23

Zeffie Tilbury  
London 1863 – Los Angeles 1950  
Schauspielerin  
US-Filme: 65 nachweisbare 1917–41

Philip Tonge  
London 1897 – Los Angeles 1959  
Schauspieler

Begann bei Vitagraph.

US-Filme: 27 nachweisbare 1915-59

Maurice Tourneur

(\*Maurice Thomas)

Paris 1873 – Paris 1961

Filmregisseur

Sohn eines Juwelenhändlers; Assistent des Bildhauers Rodin; ab 1900 Schauspieler für die Kompagnien von Réjane und André Antoine; verließ die Bühne nach einem Streit mit Antoine; ab 1911 Regisseur bei Eclair, die ihn 1914 nach Fort Lee/N.J. als künstlerischen Leiter ihrer US-Produktion schickten; von Eclair zu World, Paragon, Equitable, Paramount; 1926 zurück nach Frankreich nach einem Streit mit MGM; in Frankreich 23 weitere Filme bis 1948; Vater des Regisseurs Jacques Tourneur (1904-77).  
US-Filme: 57 nachweisbare 1914-26

Thomas Tracey

(\*Thomas W. Flynn)

County Cork (Irland) 1875 – New York  
1961

Schauspieler

Mitglied der Companies Klaw & Erlanger and William A. Brady; Broadway-Auftritte; Gründungsmitglied der Schauspielergewerkschaft Equity.

US-Filme: 6 nachweisbare 1915-18

George Henry Trader

Sunderland/Durham (England) 1865 –  
East Islip/N.Y. 1951

Schauspieler

Nach Amerika in den frühen 1880er Jahren; Theater an der Ostküste (Grisman-Davies Company am Broadway) und der Westküste (Alcazar/San Francisco).

US-Filme: 1 nachweisbarer 1916

Leo Trotzki

(\*Lev Davidovich Bernstein)

Janovka/Ukraine (Rußland) 1879 –  
Mexico City 1940

russischer Revolutionär

Nebenrolle in Clara Kimball Youngs MY OFFICIAL WIFE (1914), der u.a. in der Schweiz gedreht wurde, wo Trotzki lebte;

die Umstände seiner beiden anderen Filmauftritte sind unklar.

US-Filme: 3 nachweisbare 1914-16

Margaret Turnbull

Glasgow 18? – Yarmouthport/Mass. 1942

Drehbuchautorin

In die USA im Alter von zwei Jahren; ein Dutzend Novellen und mehrere Bühnenstücke.

US-Filme: 51 nachweisbare 1914-39

William H. Turner

Irland 1861 – Philadelphia 1942

Schauspieler

Auf US-Bühnen 50 Jahre tätig bis 1936; Charakterdarsteller für Lubin und Vitagraph.

US-Filme: 47 nachweisbare 1913-32

Joseph Urban

Wien 1872 – New York 1933

Architekt, Bühnen- und Kostümbildner

Gefeierter Architekt; nach Amerika als Innenarchitekt für den Österreich-Pavillon auf der Weltausstellung von St. Louis; Bühnenbildner für Broadway-Revuen und Filme.

US-Filme: 30 nachweisbare 1919-31

Travers Vale

Liverpool 1865 – Los Angeles 1927

Schauspieler, Filmregisseur

Als Kind nach Amerika, Filmdebüt bei Biograph.

US-Filme: 43 nachweisbare 1913-26

Rudolph Valentino

(\*Rodolfo Alfonso Guglielmi)

Castellaneta (Italien) 1895 – New York  
1926

Schauspieler

Landwirtschaftsstudium in Italien; 1912 nach Paris, 1913 nach New York; Tellerwäscher, Kellner, Tänzer; 1917 nach Hollywood, Kleinstrollen; Durchbruch 1921 mit THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE.

US-Filme: 32 nachweisbare 1917-26

Valda Valkyrien  
Kopenhagen oder Rejkjavik (Island) 1895  
– Los Angeles 1956  
dänische Schauspielerin, Tänzerin  
Ab 1912 Statistin bei Nordisk; US-Produzent David Horsley verpflichtete sie für Thanouser; später Star bei Vitagraph, Fox, Metro.  
US-Filme: 10 nachweisbare 1915-19

Robert Vignola  
Trivigno (Italien) 1882 – Los Angeles 1953  
Filmregisseur, Schauspieler  
1885 in die USA; aufgewachsen in Albany/N.Y.; auf der Bühne ab 1900, viele Shakespeare-Rollen; 1907 Schauspieler für Kalem; ab 1911 auch Regisseur.  
US-Filme: 82 nachweisbare 1907-37

Henri de Vries  
Rotterdam 1864 – Amsterdam 1949  
Schauspieler  
Auf niederländischen Bühnen ab 1870; drehte während seiner US-Tournee 1916 mit seiner irischen Schauspieler-Gattin Dorothy Drake; nach der Rückkehr Filme in Deutschland, Niederlande, England bis 1939.  
US-Filme: 2 nachweisbare 1916-17

Ganna Walska  
Polen 1887 – Santa Barbara/Kal. 1984  
Schauspielerin  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1916

Ernest Warde  
Liverpool 1874 – Los Angeles 1923  
Schauspieler, Filmregisseur  
Bühnenmanager für Richard Mansfield; Sohn von Frederick Warde (s.d.), mit dem er vier Filme drehte.  
US-Filme: 37 nachweisbare 1914-23

Frederick Warde  
Deddington (England) 1851 – New York 1935  
Schauspieler  
Bühnendebüt 1867 in England in »Macbeth«; mit dem Bühnenautor Dion Boucicault 1874 nach Amerika; dort viele Shake-

spare-Rollen, Vater von Ernest Warde (s.d.).  
US-Filme: 12 nachweisbare 1912-25

Albert Warner  
(\*Abraham Warner)  
Polen 1882 – Miami Beach/Fl. 1967  
Harry Warner  
Polen 1881 – Bel Air/Kal. 1958  
Filmproduzenten  
Familie Warner zog 1883 nach Baltimore, später nach Ohio; die Brüder besaßen je einen Schuster-, Fleischer- und Fahrradladen; 1903 Kauf eines Kinos, 1905 Filmverleih, ab 1912 Produktion; 1914 eigenes Studio in Santa Paula/Kal.; 1917 erster großer Erfolg mit dem Kriegspropagandafilm MY FOUR YEARS IN GERMANY; Brüder der Filmproduzenten Sam (1888-1927) und Jack Warner (1892-1978)

H.B. Warner  
London 1875 – Woodland Hills/Kal. 1958  
Schauspieler  
Sohn des bekannten Bühnenschauspielers Charles Warner (1846-1909); Debüt mit 7 Jahren am Theater des Vaters; 1900 ein Filmauftritt in England; berühmt als Christus in DeMilles THE KING OF KINGS (1927).  
US-Filme: 136 nachweisbare 1914-58

Paul Weigel  
Halle (Deutschland) 1867 – Los Angeles 1951  
Schauspieler  
US-Filme: 90 nachweisbare 1916-44

Charles Wellesley  
Dublin 1873 – Amityville/N.Y. 1946  
Schauspieler  
Nach Amerika als Mitglied der Olga Nethersole Company.  
US-Filme: 57 nachweisbare 1913-28

Billy West  
(\*Roy B. Weissberg)  
Rußland 1892 – Los Angeles 1975  
Schauspieler, Filmregisseur  
Beginn bei der King-Bee-Company; später

bei Columbia; eigene Comedy-Serie »Billy West Comedies«.  
US-Filme: 72 nachweisbare 1914-35

Frank Westerton  
London 1870 – New York 1923  
Schauspieler  
Nach Amerika 1902 mit der ersten Tournee von Sir Ben Greet, dem großen Shakespeare-Theaterproduzenten; in den USA lange bei der David Belasco Company.  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1914

Leopold Wharton  
Manchester 1870 – ? [1929]  
Filmregisseur und -produzent  
Vor 1876 in die USA; Bühnenschauspieler; Darsteller für Pathé; Regisseur für Essanay in Chicago; ca. 1913 eigene Produktion in Ithaca/N.Y.  
US-Filme: 45 nachweisbare 1910-22

Mrs. Thomas Whiffen  
(\*Blanche Galton)  
London 1845 – Montvale/Virg. 1936  
Schauspielerin  
Debüt in London 1865; nach Amerika 1868; schon im Alter von ca. 35 Jahren spezialisiert auf Mütter; mehr als 400 Bühnenrollen.  
US-Filme: 2 nachweisbare 1914-15

Thomas Wise  
Faversham/Kent (England) 1865 – New York 1928  
Schauspieler  
US-Debüt 1883 in Kalifornien; auf New Yorker Bühnen ab 1888; zeitweise (1899) zurück in London; gefeierter Falstaff.  
US-Filme: 4 nachweisbare 1914-24

Louis Wolheim  
Rußland (oder New York) 1880 – Los Angeles 1931  
Schauspieler  
Mathematik-Lehrer an der Cornell-Universität; Spezialist für Sadisten, Henker, Folterer.  
US-Filme: 53 nachweisbare 1914-31

Margaret Wycherly  
London 1881 – New York 1956  
Schauspielerin  
Bühnendebüt in England 1898; Broadway ca. 1908; oft in Shakespeare- und Shaw-Stücken.  
US-Filme: 23 nachweisbare 1915-56

Bruno Zirato  
Italien 1884 – New York 1972  
Musikmanager  
1917 Privatsekretär Carusos; später Geschäftsführer für Toscanini, Bruno Walter Stokowski, Strawinsky und die New Yorker Philharmoniker; spielte in Carusos MY COUSIN Carusos Sekretär!  
US-Filme: 1 nachweisbarer 1918

Adolph Zukor  
Risce (Ungarn) 1873 – Los Angeles 1976  
Filmproduzent  
1888 in die USA; in 15 Jahren zum wohlhabenden Pelzhändler in Chicago; 1903 Kauf eines Kinos; Schatzmeister der großen Loew-Kino-Kette; 1912 reich durch den US-Vertrieb des Sarah Bernhardt-Films LA REINE ELISABETH; Gründung von Famous Players, die populäre Stücke mit bekannten Theaterschauspielern verfilmten; 1930 Umbenennung der Firma in Paramount; noch mit 103 Jahren im Paramount-Vorstand.



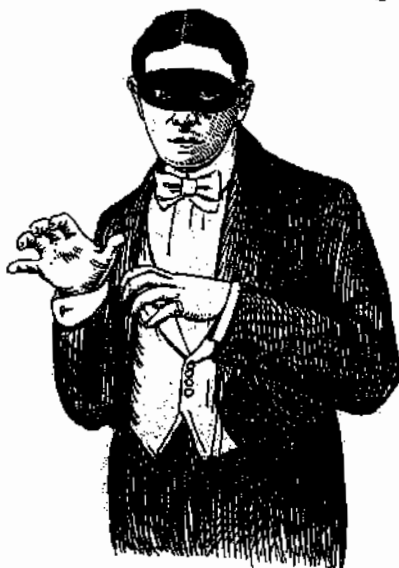
# GAUMONT'S GREATEST DETECTIVE DRAMAS

OF ALL CRACKSMAN vs. DETECTIVE SERIES, THE GREATEST

## FANTOMAS

No. 1  
"FANTOMAS  
UNDER  
THE  
SHADOW  
OF THE  
GUILLOTINE"

ORDER NOW



No. 1  
"FANTOMAS  
UNDER  
THE  
SHADOW  
OF THE  
GUILLOTINE"

ORDER NOW

### THE PHANTOM CROOK

#### Statesrights Buyers and Exhibitors:



Get in first on this great new series. Fantomas film is crammed full of novelty and excitement. The name of Gaumont is sufficient guarantee of excellence in production and photography. **ORDER NOW.**

**GAUMONT CO.** FLUSHING  
NEW YORK

## Dellucs Unrecht: Die Forschung zu Louis Feuillade und seinem Werk

Louis Feuillade (1873-1925) war von 1907 bis zu seinem Tode der fruchtbarste und prominenteste Filmemacher der Pariser Produktionsfirma Gaumont. Die genaue Zahl seiner Filme ist im Nachhinein nicht mehr festzustellen, wird aber neuerdings auf mindestens 638 geschätzt.<sup>1</sup> Relevanter als die Zahl der Filme aber ist die Vielfalt der Genres, derer er sich bediente, sowie die große Popularität seiner Arbeit beim Kinopublikum der zehner Jahre. Vor dem Ersten Weltkrieg drehte er unter anderem komische Kurzfilme mit Kindern und mit beliebten Bühnenkomikern sowie Dramen nach biblischen oder antiken Motiven; während des Krieges dann auch patriotische Filme und Melodramen. Dieser – eigentlich umfangreichste – Teil seiner Arbeit war aber gerade nicht der Grund für das, wenn auch marginale und spärliche, filmhistorische Interesse, das ihm lange Zeit zuteil wurde. Denn das auffallendste – und schon zu seinen Lebzeiten umstrittenste – Genre seines Œuvres bilden die Episoden-Filme, zwölf Serien in zwölf Jahren, die größtenteils neben seiner regulären Produktion entstanden. Von Georges Sadouls *Histoire du film générale* in den Fünzigern bis zu der amerikanischen Zeitschrift *The Velvet Light Trap* in den Neunzigern: Immer wieder stand Feuillades Arbeit an den Serien im Mittelpunkt, und zwar vor allem die fünf früheren: FANTÔMAS (1913/14), LES VAMPIRES (1915/16), JUDEX (1916), TIH MINH (1918) und BARABAS (1919).

Daß die Bedeutung Feuillades so lange auf gerade diesen Aspekt seiner Arbeit reduziert wurde, ist zurückzuführen auf Kontroversen, die die Episoden-Filme schon unter den zeitgenössischen Filmkritikern ausgelöst haben. Diese haben in der Folge auch die Debatte um das Œuvre des Regisseurs unter den Historikern, vor allem in Frankreich, weitgehend bestimmt, und zwar offensichtlich bis heute. Feuillades frühe Serien waren beim Publikum sehr erfolgreich, doch die französische Filmkritik, insofern sie Mitte der zehner Jahre bereits existierte, hatte vor allem moralische Bedenken, weil in FANTÔMAS und LES VAMPIRES die Verbrecher die Helden waren und nicht irgendeine gesellschaftliche Autorität. Dies erregte schon deshalb Anstoß, weil man zur Verteidigung des Kinos dieselben Argumente anführte, die auch bei anderen Formen der populären Kultur (zum Beispiel bei den Revuen) herangezogen wurden: Das Dargebotene sollte nicht nur unterhaltsam sein, sondern auch geschmackvoll sowie sittlich und gesellschaftlich erbaulich. Nachdem sich dann nach dem Ersten Weltkrieg eine neue Generation von Filmkritikern und

Filmemachern herausgebildet hatte, die sogenannte Erste Avantgarde, die dafür plädierte, Film als Kunst zu verstehen und weiterzuentwickeln, kamen Bedenken filmästhetischer Art hinzu. Die Einwände galten vor allem dem Seriengenre an sich, das als Massenprodukt verketzert wurde. Wie oft zitiert, beklagte vor allem der einflußreiche Kritiker und Filmemacher Louis Delluc öffentlich, daß Feuillade sein künstlerisches Talent verschwende und daß seine Filme die Arbeit eines Handwerkers seien. So wurde Feuillades Werk in den Zwanzigern festgeschrieben als unambitioniert, schnulzig und altmodisch – bis dann gegen Ende der Dekade die französischen Surrealisten anfangen, vor allem für *LES VAMPIRES* zu schwärmen. Im phantastischen Realismus dieser Serie fanden sie die Realität ihrer vom Krieg geprägten Jugend sowie ihre pubertären Träume wieder.

Wie ich an anderer Stelle gezeigt habe,<sup>2</sup> kam auch der Filmhistoriker Georges Sadoul auf diesem Weg dazu, Feuillade in seinen filmgeschichtlichen Pantheon aufzunehmen, aber eben wieder nur wegen seiner Filmserien. Auch aus den Schriften von Francis Lacassin, seit den frühen Siebzigern der Autor, der mit der wohl größten Hingabe Leben und Werk des Filmemachers erforscht, spricht eine Überbewertung der Episodenfilme gegenüber den anderen Arbeiten Feuillades.<sup>3</sup> Denn auch diese Studien zeugen von dem Problem, die Kurzfilme und frühen Komödien nicht nur als Nebensache und primitive Übungen zu sehen. Dazu kommt, daß der größte Teil dieser Gaumont-Produktionen bislang verschollen ist, so daß sich neue Perspektiven auch nicht ohne weiteres entwickeln lassen. Der Diskurs zu Feuillade wurde in Frankreich somit lange von den durch Delluc in den Zwanzigern aufgestellten Maßstäben dominiert, das heißt von der Frage nach Feuillades Kunst und Autorschaft im Hinblick auf seine frühen Episodenfilme. Doch um die filmhistorische Bedeutungsvielfalt seines umfangreichen Gesamtwerks im zeitgenössischen Kontext der zehner Jahre zu erfassen, wäre es zudem notwendig, andere Fragen zu stellen: zum Beispiel zum ausgesprochen populären Charakter seiner Arbeiten, was nicht nur für die Serien, sondern auch für die eingangs erwähnten komischen oder melodramatischen Filme gilt. Dazu aber fehlten der Filmgeschichtsschreibung lange sowohl das Material als auch die Ansätze, wie aus dem 1988 erschienenen Heft der *Cahiers de la cinémathèque* hervorgeht, das Feuillade gewidmet ist. Allerdings findet man in dieser Publikation zumindest zwei Aufsätze, die den Blick insofern erweitern, als sie die filmhistorischen und zeitgenössischen Debatten um Feuillades Serien sowie die Stellungnahmen des Filmemachers selbst untersuchen. In einem Bericht über die Diskussionen während eines vom Institut Jean Vigo organisierten Kongresses, der auch den Anlaß für das Heft bot, wird zum Beispiel die Rezeptionsgeschichte der Serien in den vorangegangenen vier Jahrzehnten rekonstruiert, die seit Sadoul die Form einer Rehabilitation von Feuillades Werk als Autorenkino annimmt. Die hier vorgeschlagene Alternative befaßt sich dagegen mit jenen Elementen, auch aus späteren Serien, die etwas über die

Zeit und die Gesellschaft, in der sie entstanden sind, aussagen.<sup>4</sup> Ein weiterer Beitrag zeigt auf, wie breit die Kluft zwischen Feuillades eigenen Ambitionen und denen seiner Kritiker in den zwanziger Jahren eigentlich ist.<sup>5</sup> Offenbar war es dennoch zu früh, um Feuillades Beharren auf einem wirklich populären statt intellektuellen oder künstlerischen Kino als Leitfaden für eine neue filmhistorische Untersuchung seines Œuvres zu wählen. Und das, obwohl der amerikanische Filmkritiker und Forscher Richard Roud schon etwa zehn Jahre früher versucht hatte, gerade damit einen Anfang zu machen. Während das von ihm herausgegebene Standardwerk *Cinema. A Critical Dictionary. The Major Film-Makers*<sup>6</sup> dem Titel nach anderes vermuten läßt, hebt Roud in seinem Beitrag zu Feuillade gerade hervor, wie sehr dessen Filme mit der populären Kultur ihrer Zeit verknüpft sind, vom komischen Theater bis zum Kriminalroman und der melodramatischen Form. Den Surrealisten folgend gelingt es ihm somit zumindest ansatzweise, eine Perspektive auf Feuillades Filme zu eröffnen, welche die kulturellen und sozialen Erfahrungen des damaligen Publikums mit einschließt. Und das sogar, obwohl auch er hauptsächlich die Serienfilme betrachtet.

Einige von Rouds Ansätzen wurden in dem eingangs erwähnten, 1996 erschienenen Heft Nr. 37 »Feuillade and the French Serial« der amerikanischen Filmzeitschrift *The Velvet Light Trap* weitergeführt. Vor allem Richard Abel, amerikanischer Experte in Sachen französischer Filmgeschichte, sowie der Serial-Forscher Ben Singer beziehen die gesellschaftlichen Bedingungen und Funktionen der Episodenerzählungen, sowohl der gedruckten wie der verfilmten, in ihre Analysen von Feuillades Serien mit ein. Zudem befaßt Jean-Jacques Meusy sich mit einer Frage, die auch schon von Roud aufgeworfen wurde: Wie waren die Vorführbedingungen der Serien und wie beeinflusste dies die Rezeption? Darüber hinaus enthält diese Publikation als erste eine feministische Studie zu Feuillades Serien. Vicki Callahan untersucht in ihrem Beitrag »Zones of Anxiety: Movement, Musidora, and the Crime Serials of Louis Feuillade« die Filmserien zwar rein textanalytisch, zeigt aber dabei auf, wie sie zwischen den von jüngeren Historikern postulierten Standardformen des frühen Kinos, also zwischen dem »Kino der Attraktionen« und dem »Kino der narrativen Integration«, oszillieren und zugleich über beide Formen hinausgehen. So definiert Callahan Feuillades Werk als »Cinema of Uncertainty« – Kino der Ungewißheit. Diese Ungewißheit konstatiert sie nicht nur auf den Ebenen der narrativen Form und des visuellen Stils, sondern auch – durch alle Serien hindurch – in den ständig aufeinander folgenden Tarnungen der kriminellen Figuren. Sie liest darin eine Spiegelung der gesellschaftlichen Unsicherheiten der zehner Jahre, die vor allem vom Ersten Weltkrieg und dem Erscheinen der »Neuen Frau« bedingt wurden, und die in *LES VAMPIRES* und *JUDEX* im Bild der sexuellen Differenz, das die Schauspielerin Musidora verkörpert, komprimiert wird. Callahan nennt ihre Arbeit »[...] im Grunde eine umgekehrte Autorenstudie [...]«, da sie Feuillade zudem als

Ausgangspunkt nimmt, um bisher nicht gestellte Fragen zur frühen Filmgeschichte zu erläutern.<sup>7</sup>

Die neueste Publikation zu Feuillade erschien Ende letzten Jahres anlässlich einer großen Retrospektive seiner erhaltenen Filme während der Giornate del Cinema Muto 2000 in Sacile, darunter mehrere der Kurzfilme. Hierzu wurde von Feuillades Enkel, dem Dokumentarfilmer und Feuillade-forscher Jacques Champreux, sowie dem Filmhistoriker Alain Carou ein Sonderheft der Zeitschrift *1895* herausgegeben.<sup>8</sup> Der Band imponiert vor allem wegen seines Umfangs (391 Seiten, 23 Beiträge) und seines historischen Dokumentationswerts.<sup>9</sup> Manche Recherche wurde hier auf den letzten Stand gebracht, unter anderem, wie eingangs zitiert, die von Gaumont erstellte Filmographie sowie eine Bibliographie, die zwar aktuell und international, aber leider nicht erschöpfend ist. Viele bekannte Themen der Feuillade-Forschung wurden wieder aufgegriffen und erweitert, während andere – darunter feministische – fehlen.

Immer noch will ein Großteil der Filmhistoriker Delluc's Unrecht beweisen. So auch François de la Bretèque, dessen Analyse von *VENDÉMIAIRE* zwar schon in *The Velvet Light Trap* in einer ersten Fassung erschien, aber durchaus aufschlußreich ist. Dieses patriotische Melodram, 1918 entstanden und von Roud noch als Anfang vom Ende der Karriere Feuillades charakterisiert, wird hier als ein genuin meridionaler und feuilladetypischer Film zwischen zwei Epochen gesehen: gesellschaftlich angesiedelt zwischen der stabilen, prosperierenden Vorkriegszeit und einer ungewissen Zukunft, und filmisch-narrativ zwischen der Serienform der zehner Jahre und den eher kompakten Dramen der Zwanziger. Ein anderer Delluc-Gegner ist Alain Masson – hier rächt sich das Fehlen von Angaben zu den Autoren in diesem Band: zu ihren Hintergründen ist mir nichts bekannt –, der anhand einer Analyse von *JUDEX* Feuillades Stil analysiert. Er weist dabei auf die Klarheit und Wirksamkeit der visuellen Organisation, des schlichten Spiels und der narrativen Logik hin, denen alles andere in Feuillades Filmen unterworfen ist und die es ihm ermöglichen, Gegensätzliches – Phantasie und Realismus, Innen- und Außenraum – ohne Vermittlung nebeneinander zu stellen.

Auch das Thema »Feuillade und die zeitgenössische Filmkritik« wird behandelt. Leider konzentriert sich der Beitrag zur französischen Kritik dabei erneut auf die zwanziger Jahre, das heißt auf die negativen Reaktionen der ersten Generation von Cinephilen um Delluc sowie die Schwärmerei der dann folgenden Generation der Surrealisten. Zudem bleibt der Text meist im Anekdotischen stecken, dies im Gegensatz zu dem Artikel von Laurent Guido und Pierre-Emmanuel Jaques, die die kritische Rezeption von Feuillades Serienfilmen in der Schweiz rekonstruieren. Sie arbeiten die verschiedenen Kriterien heraus, nach denen Kritiker zu jener Zeit Filme beurteilten, und welchen Stellenwert Feuillade und seine Serien demzufolge bekamen. Dadurch wird klar, daß das Spektrum der Reaktionen breiter war als gemeinhin ange-

nommen: Neben den kulturellen Eliten, die den Serien vehement ihren außerfilmischen und gattungsmäßigen – sprich kolportagehaften und melodramatischen – Ursprung vorwarfen, wobei Feuillades Filme immer wieder als Beispiel aufgeführt wurden, gab es auch Stimmen, die das Genre verteidigten. Letztere sahen das Kino einerseits als komplexes und vielschichtiges Phänomen, das unterschiedliche Publikumsgruppen bedienen sollte; andererseits wußten sie die Entwicklungen innerhalb des Genres, auch bei Feuillade, zu schätzen. Dabei wurde überdies der kommerzielle Wert von Feuillades Filmen anerkannt, nämlich in dem Sinne, daß keine Produktionsfirma es sich leisten könne, künstlerische Filme zu produzieren, wenn deren Finanzierung nicht von Publikumsfilmen mitgetragen würde.

Weitere Artikel in diesem Band befassen sich, unter anderem, mit Feuillades Interessen bevor er anfing, für Gaumont Filme zu drehen, also mit seiner journalistischen Tätigkeit und insbesondere seiner Begeisterung für den Stierkampf, dem er zahlreiche Kolumnen widmete. Außerdem findet man Beiträge zu den wenigen noch erhaltenen Dokumenten seiner Filmproduktion, wie zum Beispiel Drehbüchern und Kassenbüchern, zu den Schauspielern und Schauspielerinnen bei Gaumont, die immer wieder in seinen Filmen auftreten, sowie zu der Verehrung von FANTÔMAS durch Leonid Trauberg und Sergej Eisenstein. Dies sind – mehr oder weniger – ergänzende Beiträge zu dem Kult um Feuillade als unterbewertetes Talent und verkannter Autor, aber sie bieten keine innovative Perspektive für neue filmhistorische Ansätze. Das gilt ebenfalls für die Aufsätze zu den anderen Genres, deren Feuillade sich in den zehner Jahren bediente, wie zum Beispiel den antiken und biblischen Dramen – die hier, wie der Autor Laurent Aknin erklärt, eigentlich anachronistisch als »Peplum-Filme« bezeichnet werden – sowie den komischen Kurzfilmen. Diese Beiträge sind zwar vom Inhalt her informativ, aber sie versuchen nicht, über das herrschende Paradigma hinauszugehen.

Erfreulicherweise gibt es aber auch drei Aufsätze in diesem eklektischen Sammelband, die einen Aufbruch in andere Forschungsrichtungen versprechen. In ihnen wird die Frage gestellt, wie die Filme zu ihrer Zeit funktionierten, das heißt in den zehner Jahren – statt in den Zwanzigern oder später. In seinem Beitrag »Art et imitation sur une bande de la série ›le Film esthétique et son procès‹ versucht Alain Carou, den Begriff »ästhetischer Film«, der von Gaumont 1910 als Antwort auf den dem zeitgenössischen Theater verschriebenen Film d'Art lanciert wurde, so zu deuten, wie er wohl von Feuillade und seinem – begeisterten – Publikum verstanden worden ist. Es handelte sich vor allem um biblische und antike Dramen, von denen nur wenige erhalten geblieben sind. Anhand einer detaillierten ikonographischen Analyse eines dieser Filme, LA NATIVITÉ (1910), erläutert Carou, auf welche kulturellen und moralischen Legitimierungsmodelle die stilistische Heterogenität zurückzuführen sein könnte. Denn in dieser Weihnachtsgeschichte sind die Einstellungen mit dem Jesuskind statisch und erinnern an die Kompositionen und das Licht be-

stimmter wohlbekannter Gemälde aus der Renaissance, während die Szenen mit Herodes und den drei Weisen dramatisiert werden wie im populären Antiken-Theater der Belle Epoque. Der Kindermord zu Bethlehem wird dagegen ganz weggelassen unter dem Einfluß der geltenden zeitgenössischen Gesetze in Zensur und Filmproduktion, nach denen keine Bilder von Mord und Grausamkeiten gezeigt werden sollten. Laut Carou verwendete Feuillade hier die Quellen einer mit dem Publikum geteilten und populären Ikonographie und Moral, die den Erfolg des Films verständlich machen. Auch in einem zweiten Aufsatz in diesem Band, »Le Film au coin du feu. Feuillade et les ›romans-cinéma‹«, bettet Alain Carou das filmische Werk Feuillades explizit in den Kontext der populären Kultur seiner Zeit ein. Hier rekonstruiert er die Geschichte der Groschenromane, die die Serienfilme begleiteten. Er zeigt, daß diese Form der Publikumsbindung nicht erst von der mit Gaumont rivalisierenden Produktions- und Verleihfirma Pathé eingeführt wurde, die 1915 die Pearl White-Serie LES MYSTÈRES DE NEW YORK wöchentlich in der Zeitung *Le Matin* ›erzählen‹ ließ, sondern daß es in Frankreich eine ähnliche Strategie schon früher gab: Im Kino wurden dem Publikum bereits 1911/12, als das Phänomen des Hauptfilmes in der Programmierung auftauchte, Hefte mit Zusammenfassungen und Szenenphotos ausgehändigt, während beim Theater die ›multi-édition‹ erfolgreicher Stücke schon in der Belle Epoque durchaus üblich war. Außerdem gab es in Zeitungen und populären Zeitschriften den Fortsetzungsroman, der aber gerade in den zehner Jahren an Bedeutung verlor. Den Serienfilmen mit ihren Begleittexten in verschiedenen Formen gelang es, diese Praxis des ›Recycling‹ zeitweilig wiederzubeleben. Carou zeigt auch die Schwierigkeiten auf, auf die der Versuch stieß, solche Fortsetzungsgeschichten zu den Serien noch Anfang der zwanziger Jahre zu publizieren. Somit eröffnet er eine neue Sichtweise auf einerseits den Erfolg von Feuillades Serienfilmen in den zehner Jahren und andererseits den Rückgang des Publikumsinteresses an seinen Produktionen in den Zwanzigern.

Ein dritter Aspekt der Beziehungen zwischen Feuillades Filmen und der populären Kultur seiner Zeit erscheint in Laurent Le Forestiers Aufsatz »Feuillade et les Cinémaudevilles, ou le paradoxe de la théâtralité«. Er konzentriert sich auf die komischen Kurzfilme, die bei Gaumont *Cinémaudevilles* genannt wurden. Feuillade drehte 1913/1914 eine Reihe solcher Filme unter dem Serientitel »La vie drôle« und einige weitere 1921-1922, unter dem Titel »La Belle Humeur«. Le Forestier erforscht einerseits, wie Feuillades komisches Œuvre sich im Laufe diese Periode formal entwickelt, und andererseits, wie die erste Reihe sich von dem Serienfilm FANTÔMAS abhebt, der ja auch 1913/14 entstand. Wichtig dabei sind die Bezüge zwischen den *Cinémaudevilles* und dem populären Theater, die er aufdeckt. Um 1913 bestand mehr als die Hälfte der Gaumont-Produktion aus komischen Filmen unter der Regie Feuillades sowie seiner Kollegen Jean Durand und Léonce Perret, wobei Feuillade die längsten, ambitioniertesten und prominentesten drehte. In der

Werbung wurde explizit auf das Boulevardtheater verwiesen, nicht nur im Spiel mit Titeln (*L'HÔTEL DE LA GARE* liest sich als ein Pasticcio auf Feydeaus *L'Hôtel du libre échange*), sondern auch, indem in der Anzeige ein Film als »Vaudeville in drei Akten« bezeichnet und der Komiker als »vom Palais Royal« identifiziert wurde. Was Feuillades Sittenkomödien laut Le Forestier mit denen des populären Theaters verbindet, ist das Interesse an den Charakteren, am menschlichen Verhalten, das wichtiger ist als die körperlichen Effekte, die der komische Film sonst anstrebte. Dadurch konnte Feuillade mit seinen *Cinévaudevilles* auch ein Publikum ansprechen und festhalten, das gerade in diesen Jahren vom Boulevardtheater zum Film überwechselte. Dennoch, so Le Forestier – und das ist das Paradox in seinem Titel –, waren es gerade der Erfolg der Filme und ihre Komik, die dem Filmemacher bei der Führung der Schauspieler, der Montage sowie bei der Behandlung der Themen relativ viel Freiheit ließen. Und diese Freiheit wußte Feuillade genau so zu nutzen, wie er auch die Einschränkungen zu schätzen lernte.

Durch diese drei Aufsätze wird überdeutlich, wie sehr die Auffassung vom Filmemacher als Autor oder Künstler und folglich die isolierte Betrachtung der Serienfilme als selbständige Kunstwerke den Blick auf Feuillades Werk trüben. Stilistische Kontinuität, ästhetische Homogenität oder thematische Obsessionen waren keine Fragen, um die man sich zu der Zeit kümmerte, als die Filme entstanden und von einem Massenpublikum gesehen wurden. Heute lassen sie sich zwar durchaus stellen, aber nicht ausschließlich – denn damit verfehlt man den Anschluß an das kulturelle und gesellschaftliche Umfeld, in dem jeder der Filme funktionierte. In diesem Sinne erweist sich die Verknüpfung mit der populären französischen literarischen und Bühnen-Kultur der zehner Jahre als weitaus aufschlußreicher, denn eine solche Perspektive ermöglicht eine Auseinandersetzung mit dem populären Charakter der Filme Feuillades sowie mit ihrer Vielfalt.

### Anmerkungen

1 Vgl. die von Gaumont erstellte Filmographie in 1895. *Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, numéro hors série »Louis Feuillade«, herausgegeben von Jacques Champreux und Alain Carou, unter Mitarbeit von François de la Bretèque, Oktober 2000, S. 361-391.

2 Annette Förster, »Schwärmerei für einen Schatten. Musidora und das Nachleben von Irma Vep«, *Montage/AV*, 8. Jg., Nr. 2, 1999, S. 51-76.

3 Francis Lacassin, *Maître des Lions et*

*des Vampires. Louis Feuillade*, Bordas, Paris 1995; ders., *Feuillade. Anthologie du cinéma*, Nr. 15, Mai 1966.

4 José Baldizzone, »La destinée critique de Louis Feuillade«, *Les Cahiers de la cinémathèque*, Nr. 48, 1988, S. 11-18.

5 Roger Icart, »Louis Feuillade et la »Nouvelle Vague« des années vingt«, *Les Cahiers de la cinémathèque*, Nr. 48, 1988, S. 45-52.

6 The Viking Press, New York 1980, zu Feuillade vgl. ebenda, S. 348-358.

7 Vicki Callahan, »Zones of Anxiety.



Movement, Musidora, and the Crime Serials of Louis Feuillade», *The Velvet Light Trap*, Nr. 37, Frühjahr 1996, S. 37-50. Unter demselben Titel *Zones of Anxiety. Movement, Musidora, and the Crime Serials of Louis Feuillade* erscheint die Dissertation von Vicki Callahan als Buch bei der Wayne State University Press (im Druck).

8 1895 (Anm. 1).

9 Leider widersprechen sich manche Bei-

träge dennoch hinsichtlich einiger Fakten, was durch eine genauere Redaktionsarbeit hätte vermieden werden können. Das gilt auch für die Legende zur Titelseite, auf der ein von Musidora gezeichnetes und von ihr auf 1915 datiertes Porträt von Feuillade abgedruckt ist, das dann aber im Heft auf ca. 1912 datiert wird, also auf eine Zeit, zu der Regisseur und Schauspielerin sich noch nicht kannten.

## Filmschätze scheinchenweise – Die Frühgeschichte des Films auf DVD

Seit einigen Jahren finden sich zunehmend DVDs (Digital Versatile Disks) in den Regalen ambitionierter Kinogänger. Nachdem die Industrie lange Zeit nur den Mainstream in dem neuen technischen Format, ergänzt um technische Gimmicks, recycelt hatte, werden nun immer öfter auch anspruchsvolle Editionen vorgestellt. Klassiker wie Stroheims *FOOLISH WIVES* haben ebenso Eingang in die neue digitale Medienwelt gefunden wie Eisensteins *STREIK* oder Vertovs *MANN MIT DER KAMERA*.<sup>1</sup> Dabei erschöpfen sich zahlreiche DVDs nicht in bloßen Reproduktionen des Originalmaterials. Das neue Medium scheint wie geschaffen, auch filmhistorische Interessen zu bedienen. Der problemlose Wechsel zwischen O-Ton und synchronisiertem Ton sowie die freie Wahl von Untertiteln lassen die Querelen um Regionalcodes und Kopierschutz schnell in den Hintergrund treten. Dass sich die DVD-Produzenten darüber hinaus immer häufiger entschließen, den immensen Speicherplatz einer DVD mit weiteren Inhalten zu füllen, wird zur glücklichen Fügung für das cineastisch oder wissenschaftlich orientierte Publikum. Out-Takes, Interviews, Credits, aber auch Drehbücher und Storyboards tauchen vermehrt als Beigabe auf. Zwar dürfte der durchschnittliche Zuschauer wenig Interesse daran besitzen, das Scriptbuch von Scorseses *TAXI DRIVER* parallel zum Film zu lesen, für Studierende der Filmwissenschaft kann dies aber eine wertvolle Hilfe sein. So entsteht eine paradoxe Situation: Das neue Massenmedium DVD greift zur Steigerung seiner Attraktivität auf Inhalte und Features zurück, welche sich die cineastisch orientierte Community schon seit langem wünscht.<sup>2</sup>

Allerdings vermag das kommerziell orientierte Angebot der DVD-Hersteller den editorischen Ansprüchen von Filmhistorikern bisher noch nicht gerecht zu werden. Zwar wird oft mit dem werbewirksamen Label »rekonstruierte Fassung« oder »tinted and toned« geworben, doch ob etwa die DVD von Griffiths' *BIRTH OF A NATION* nun wirklich eine rekonstruierte Fassung ist (aus welchen Kopien, nach welchen Kriterien, von wem erstellt?), oder ob hier schlicht ein paar Software-Programme zur »Bildverbesserung« eingesetzt wurden, bleibt allzu oft unklar. Was liegt also näher, als daß die Filmarchive damit beginnen, ihren Filmstock gemäß ihren anspruchsvollen Editions-kriterien selbst auf DVD zu publizieren? Die Praxis sieht allerdings anders aus.

Zur Zeit gibt es annähernd 200 Stummfilme auf DVD. Der überwiegende Teil ist nur über den DVD-Import zu beziehen, was aber über die einschlägigen Online-Versender problemlos möglich ist. Zwar haben auch die großen

Filmproduktionsgesellschaften wie Columbia einschlägige DVDs im Handel, doch finden sich auch Anbieter, die sich weitgehend auf Stummfilm spezialisiert haben: Image Entertainment<sup>3</sup> ist der größte Lizenzrechteinhaber für DVDs in den USA und vermarktet die Filme zahlreicher amerikanischen Majors und Vertriebsfirmen<sup>4</sup>. Mit der Erfahrung der Vermarktung von Laserdiscs im Rücken ist Image Entertainment heute der größte DVD-Anbieter von Stummfilmen. Die Auswahl der Titel ist außergewöhnlich und beweist ein hohes fachliches Niveau, zumindest was die amerikanischen Produktionen angeht. *THE BIRTH OF A NATION* etwa wurde in einer von David Shepard<sup>5</sup> zusammengestellten neuen Version herausgebracht, die im Vergleich zu der im letzten Jahr bei E-Realbiz<sup>6</sup> erschienenen Fassung zusätzliche Einstellungen und längere Szenen enthält. Auch ist die Farbwiedergabe der getonten Kopie deutlich zurückhaltender. Von Image Entertainment stammt auch *LANDMARKS OF EARLY FILM*, eine zweiteilige Zusammenstellung wichtiger Filme aus der Frühzeit des Kinos.<sup>7</sup> Der erste Teil versammelt vorwiegend amerikanische und französische Klassiker,<sup>8</sup> der zweite Teil frühe Filme von Méliès, darunter auch *THE BLACK IMP* (1905), eine wundervolle, verspielte Hommage an die Möglichkeiten des Kinos, die neben Keatons *SHERLOCK JUNIOR* (1924) zu den interessantesten filmischen Reflexionen des frühen Kinos zählt. Verantwortlich für diese Produktion zeichnet wiederum David Shepard, der bereits mit der weit verbreiteten *EARLY CINEMA*-Edition des BFI<sup>9</sup> eine wichtige Auswahl früher Filme auf Video zugänglich gemacht hat.

Aus dem Sortiment von Image Entertainment verdienen noch zwei weitere herausragende DVDs eine Erwähnung: Soeben ist eine Kompilation von Filmen mit Buster Keaton und Roscoe Arbuckle erschienen. Die Arbeiten von Arbuckle sind seit seiner Verbannung von der Leinwand aufgrund mehrerer fragwürdiger Gerichtsverfahren in den 20er Jahren bis heute praktisch kaum zugänglich gewesen. Mit dieser Edition ist eine ganz entscheidende Phase der amerikanischen Slapstick-Produktion wieder sichtbar geworden.<sup>10</sup>

Von seltener Schönheit sind die Filme *BACK TO GOD'S COUNTRY* (1919) und *SOMETHING NEW* (1920), welche die Produzentin, Schauspielerin, Autorin und Regisseurin Nell Shipman in den Mittelpunkt stellen. Insbesondere *SOMETHING NEW* ist eine Feier des Slapsticks im Erzählkino, eine ungestüme Autofahrt durch die Kultur- und Naturlandschaften Amerikas.<sup>11</sup>

Neben Image Entertainment zählt Criterion Collection<sup>12</sup> wegen der hohen Qualität des Angebots zu den wichtigsten DVD-Sammlungen, die derzeit auf dem Markt erhältlich sind. Criterion Collection hat z.B. eine von Robert Flaherty autorisierte Fassung von *NANOOK OF THE NORTH* (1922) auf DVD übertragen und dazu neu komponierte Musik unter Leitung von Timothy Brock eingespielt. Diese neue Fassung des Filmklassikers wird ergänzt durch Ausschnitte aus Interviews und Dokumentationen sowie eine Auswahl von Photographien, die Flaherty in der Arktis aufgenommen hat. Für die aufwen-

dige Bearbeitung des Films<sup>13</sup> zeichnet erneut David Shepard verantwortlich. Dieses Beispiel verdeutlicht wiederum eine überragende Perspektive des Mediums DVD, nämlich die Chance, durch die Editionsarbeit die Ergebnisse filmhistorischer Forschung sowie die Kontextualisierung auf einem Medium zu vereinen.

Neben den amerikanischen DVD-Herstellern, die auch zahlreiche deutsche Stummfilme anbieten, finden sich inzwischen auch vereinzelt deutsche DVD-Produktionen, die Stummfilme präsentieren. Soeben ist eine DVD mit dem Titel EXOTIC EUROPE – REISEN INS FRÜHE KINO erschienen, die eine ausführliche Besprechung verdient. Herausgeber sind das Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), The Cinema Museum (London), das Nederlands Filmmuseum (Amsterdam) sowie die Fachhochschule für Technik und Wirtschaft (FHTW Berlin) unter Leitung von Ruth Keller-Kempas, welche auch für die Projektkoordination zuständig war. Das von der EU im Rahmen von RAPHAEL geförderte Projekt war ursprünglich angelegt als »filmwissenschaftliche Analyse von Reisefilmen im Kontext anderer Künste und die Untersuchung technischer Innovation«.<sup>14</sup>

Im Laufe des Projektes wechselte der Fokus zu einem umfassenden Verständnis des Exotischen: Die Frage nach der Darstellung des Exotischen, so die Projektleiterin, läßt sich nicht auf ferne Länder begrenzen. Denn es waren gerade auch die »bewegenden Dinge des unmittelbaren Umfeldes, die im bewegten Bild auf der Leinwand herausgehoben und zu monumentaler Größe gewachsen dem staunenden Publikum damals und heute exotisch, im ursprünglichen Sinne des Wortes außerhalb der eigenen Lebenswelt liegend erschienen.«<sup>15</sup>

Nun, jetzt sind die Dinge des »unmittelbaren Umfeldes« wieder auf dem kleinformigen Fernseh- oder Computerbildschirm, aber das Thema Reisen ist um die Dimension Arbeiten und Posieren vor der Kamera erweitert. Die DVD (eine weitgehend identische Videokassette ist ebenfalls erhältlich) versammelt zwölf dokumentarische, meist kolorierte Kurzfilme aus den Jahren 1905 bis 1926 sowie drei Filmessays, die kurze Clips aus gut 30 weiteren Filmen dieses Zeitraums kompilieren und über das Menü des DVD-Players abrufbar sind. DVD bzw. Videokassette werden durch eine Broschüre ergänzt, welche über die Konzeption des Projekts, Restaurierungsfragen und Technikgeschichte der Kinematographie Auskunft gibt.

Ist nun voller Spannung die DVD eingelegt, so folgen Erfahrungen, die der Videokassette nachtrauern lassen: An die Stelle von Navigation tritt *trial and error*, denn die Menüpunkte sind nicht inhaltlich gekennzeichnet. Wie ein Autofahrer, der in einer fremden Stadt immer erst dann den Namen einer Straße erfährt, wenn er sich bereits auf ihr befindet, muß sich der interessierte Nutzer durch Menüs und Untermenüs hangeln, um erst einmal die Architektur der DVD zu erkunden. In einer Zeit, in der intuitive Benutzerführung und *usability* zum Standard moderner Medienentwicklung gehören, sitzt man ver-

wundert vor diesem undurchsichtigen Screendesign und sinniert über dessen Schöpfer.

Mehr als entschädigt werden die Nutzer für diese Frustration allerdings durch die Filme selbst. Das digital restaurierte Bildmaterial aus dem Nederlands Filmmuseum und dem Bundesarchiv-Filmarchiv ist mit seiner durchweg bestechenden Qualität der eigentliche Schatz dieser DVD. Mehr noch als der perfekte Bildstand, die brillanten Farben und die fein abgestuften Tonwerte bewirkt dies der sinnliche Eindruck der – durchaus nicht unumstrittenen – digitalen Restaurierungsmethode selbst: das scheinbare Verschwinden der Technik und der damit verbundenen Artefakte wie Kratzer und Staub sowie das stabile, gleichmäßige Bild. Man mag den Verlust dieser Zeichen des Authentischen als Glätte bewerten, meine Seherfahrung belegt aber das Gegenteil und stellt vielmehr eher den Status dieser Zeichen in Frage.

De facto ermöglicht diese DVD eine Betrachtung dieser frühen Filme, die sicher nichts mit den ursprünglichen Aufführungsbedingungen mehr zu tun hat, aber die Filme auch mit einer Intensität und Präsenz ausstattet, die dann doch wieder an die Aussagen über Aufführungen von Nitrokopien erinnert. Vielleicht liegt auch genau in dieser Parallele die Faszination mancher DVD begründet.

Die Filme selbst sind relativ unbekannte Produktionen, die einen repräsentativen Einblick in die Ästhetik früher nichtfiktionaler Filme ermöglichen. Augenfällig ist vor allem die Sichtbarkeit der dokumentarischen Inszenierung. Immer wieder laufen unvermittelt Personen ins Bild. Das öffentliche Leben wird noch nicht vom Primat seiner medialen Aufzeichnung dirigiert. Der inszenierte Raum bleibt meist auf den Vordergrund beschränkt. Neben thematischen Kompilationen wie *FRAUENARBEIT VOR 1920* finden sich frühe Industriefilme über die Herstellung von Käse (*CHEDDAR, 1920*) und die Korkproduktion (*INDUSTRIA DEL SUGHERO IN FRANCIA, 1913*) sowie Städte- und Reisebilder (*IN THE WEST OF ENGLAND, 1921*; *DIE SCHÖNSTEN WASSERFÄLLE DER OSTALPEN, 1905-1910*).

Die drei Filmessays zeigen sehr kurze Filmausschnitte. Man wünschte sich die ganzen Filme auf dieser DVD, denn Platz genug wäre da. Schade, denn mir ist es noch nicht einmal gelungen, den Filmstückchen Titel zuzuordnen. Bruchlos zusammengeschnitten, nur durch kurze kommentierende Schrifttafeln gelegentlich getrennt, ist man auf die Broschüre angewiesen. Doch auch hiermit gelang mir keine befriedigende Zuordnung, was die editorischen Prinzipien angreifbar macht. So bleibt ein Gefühl der Unzufriedenheit zurück. Eine unkomfortable DVD-Oberfläche, eine lineare Organisationsform der Inhalte (die auf der beigelegten Videocassette besser zugänglich ist) und eine nachlässig lektorierte Broschüre machen die Idee einer von Filmarchiven betreuten DVD-Edition jedoch keineswegs obsolet. Angesichts des erfreulichen Zugangs zu digitalen Restaurierungen eines wunderschönen, weitgehend unbekanntes Filmkorpus ist einfach mehr Konsequenz in Konzeption und

mehr Sorgfalt in der Durchführung gefordert. Dafür sind solchen Projekten unter Umständen mehr Ressourcen zu bewilligen, als es möglicherweise hier der Fall war.

Ein Beispiel für die gelungene Nutzung der Potentiale des neuen Mediums DVD ist *TREASURES FROM AMERICAN FILM ARCHIVES* der National Film Preservation Foundation, eine Zusammenstellung von über 50 Filmen aus amerikanischen Archiven.<sup>16</sup> Obwohl der Zeitraum von 1893 bis ins Jahr 1983 reicht, ist der Anteil an frühen Filmen innerhalb dieser elfstündigen Filmkompilation relativ hoch. Ergänzt wird diese Sammlung, von der übrigens 45 Filme »Erstveröffentlichungen« darstellen, um eine 150-seitige Publikation, die ausführliche filmographische Informationen und Artikel versammelt. Unter den Filmen findet sich *THE FALL OF THE HOUSE OF USHER* (1928) ebenso wie früheste amerikanische Stummfilme. Auf der DVD selbst finden sich ausführliche Zusatzinformationen zu den Filmen und zur Musik, die über Menüs abrufbar sind. Mit dieser Konzeption wird das Medium DVD ernst genommen und nicht nur als Aufbewahrungsort für digitalisierte Filme betrachtet.

Parallel zur Etablierung von DVD entwickelte sich eine bemerkenswerte Infrastruktur im Internet. Die Herausgeber der Criterion Collection etwa bieten ein betreutes Moderationsforum an, das den Teilnehmern zahlreiche Informationen bereitstellt und auch für editorische Fragen offen ist.<sup>17</sup> Noch spannender ist allerdings die Ausbildung von »unabhängigen« Websites, die regelmäßig über DVD-Neuerscheinungen berichten. Aus der Vielzahl dieser Sites ist insbesondere *Silent Era*<sup>18</sup> herauszuheben, die in ihrem herausragenden DVD-Bulletin qualifizierte und informative Besprechungen vornimmt. Ebenso werden frühzeitig neue DVD-Projekte angekündigt und begleitet.

Grundsätzlich offen sind damit allerdings noch die prinzipbedingten Fragen: Wieviel Digitalisierung verträgt das analoge Medium? Wie könnte eine sinnvolle DVD-Edition aussehen?

Die heutigen Digitalisierungen nutzen zumeist die technischen Möglichkeiten aus und bleiben nicht bei der schlichten Duplizierung des Filminhalts stehen. Dies bedeutet Bildstandkorrektur, Kontrastanpassung, Schärferegulierung und Reduktion von Artefakten (Kratzer, Flecken). Daß all diese Eingriffe entlang bestimmter konzeptioneller Vorstellungen erfolgen, ist trivial und Gegenstand zahlreicher Diskussionen unter Archivaren und Restauratoren. Steht konzeptionell eine historisch genaue Rekonstruktion im Vordergrund, ist die Akzeptanz von analogen Artefakten oft unvermeidlich, um nicht plötzlich einen neuen Film (mit neuen digitalen Artefakten) zu sehen. Doch bieten Wohnzimmer und Fernsehgerät hierfür den geeigneten Erfahrungsraum? Steht die ästhetische Qualität des Materials im Vordergrund, wird schnell eine Glätte und Perfektion zu beklagen sein, welche die Originale niemals besaßen. Vielleicht wären wir schon einen wichtigen Schritt weiter, wenn konzeptionelle und technische Editionsprinzipien transparent formuliert und nicht als selbstverständlich hingenommen würden. Zweifelhafte Anpassungen

an einen vermeintlichen Publikumsgeschmack wie etwa die immer wieder zu beobachtenden kontraststarken Farben bei getontem oder schablonenkoloriertem Filmmaterial könnten so vermieden werden.

Daß eine übersichtliche Navigation dem Nutzer problemlos eine individuelle Auswahl ermöglichen soll, ist trivial, aber leider nicht selbstverständlich. Wichtiger noch erscheint mir die Frage nach dem Editionsziel. Dies kann zwar meiner Auffassung nach nicht die Rekonstruktion und Nachahmung eines Aufführungszusammenhangs sein, wohl aber die Bereitstellung von Information darüber. Das Medium DVD bietet hierfür reichlich Platz. Informationen zu Aufführungen und zur Rezeption von Filmen lassen sich hier ebenso unterbringen wie verschiedene Filmfassungen. Schnittauflagen der Zensur ließen sich kennzeichnen und bei Bedarf ebenso einspielen wie editorische Anmerkungen der DVD-Kuratoren. Die Materialien und Quellen hierfür liegen in den Archiven ...<sup>9</sup>

### Anmerkungen

1 <http://www.bfi.org.uk/bookvid/videos/dvd/moviecamera.html>.

2 So finden sich etwa auch gedrehte und wieder verworfene Schlußszenen oder ursprünglich in Schwarzweiß gedrehte Szenen auf manchen DVDs (etwa in REBEL WITHOUT A CAUSE).

3 <http://www.image-entertainment.com/>.

4 U.a. Buena Vista Home Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment, MGM/UA Home Entertainment, New Line Home Video, Geffen Entertainment, Orion Home Video, The Voyager Company, Playboy Home Video, Hallmark Home Entertainment.

5 David Shepard war mit seiner Firma Film Preservation Associates an zahlreichen DVD-Veröffentlichungen von Stummfilmen beteiligt. Gleichzeitig besitzt er mit der Blackhawk Film Collection eine der wichtigsten Stummfilmsammlungen. Ein interessantes, aufschlußreiches Interview zu seiner Arbeit findet sich unter <http://www.digitallyobsessed.com/showinterview.php3?ID=9>.

6 <http://www.erealbiz.com/>.

7 Es handelt sich hierbei ursprünglich um eine Videoproduktion. Für weitere Filminformationen ist die Suche in der Datenbank

notwendig; <http://www.image-entertainment.com/>.

8 Etwa eine handkolorierte Fassung von THE GREAT TRAIN ROBBERY oder eine restaurierte Fassung von Méliès' A TRIP TO THE MOON.

9 Das BFI publizierte eine zweiteilige Videoedition zum frühen Film unter dem Titel »Early Cinema: Primitives and Pioneers«. Siehe auch: [http://www.bfi.org.uk/bookvid/videos/title\\_by\\_category.php3?category=EARLY%20CINEMA-%20NON-FEATURES](http://www.bfi.org.uk/bookvid/videos/title_by_category.php3?category=EARLY%20CINEMA-%20NON-FEATURES).

10 Vgl. hierzu auch *Film und Kritik 3, Doktorspiele. The Slapsticks of Roscoe Arbuckle*, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main 1996. Eine ausführliche Besprechung der DVD findet sich unter <http://www.silentera.com/DVD/arbucklekeaton2DVD.html>. Die Titel der DVDs lauten: Arbuckle & Keaton, Volume One (1917-1919), Arbuckle & Keaton, Volume Two (1917-1920).

11 Vgl. hierzu auch die Aufsätze von Annette Brauerhoch, »Nell Shipmann. La belle et la bête«, *Frauen und Film* 47, S. 36-45, Frankfurt am Main 1989 und Tom Trusky, »Nell Shipman. Eine kurze Biographie«, ebenda, S. 46-55.

- 12 <http://www.criterionco.com/>.
- 13 »Sometimes, as with *NANOOK OF THE NORTH*, there's a really elaborate film restoration, with hundreds and hundreds of interpolations. Then I go through it again after that, digitally, to clean it up.« David Shepard in: <http://www.digitallyobsessed.com/showinterview.php3?ID=9&page=2>.
- 14 <http://www.fhtw-berlin.de/euroconsult/4a.html>.
- 15 Ruth Keller-Kempas, »Exotisches Europa – Das Projekt«, im Begleitheft *Exotic Europe*, S. 10.
- 16 [http://www.filmpreservation.org/dvd\\_treasures.html](http://www.filmpreservation.org/dvd_treasures.html).
- 17 <http://www.criteriondvd.com>.
- 18 <http://www.silentera.com/index.html> mit DVD-Besprechungen auf <http://www.silentera.com/DVD/>.
- 19 Eine erweiterte Linksammlung zu diesem Artikel ist online abrufbar unter [www.uni-trier.de/~kintop](http://www.uni-trier.de/~kintop).





## Buchbesprechungen

*Griffithiana*, Nr. 66/70 (1999/2000): Luke McKernan, Mark van den Temple (Hg.), *Le Meraviglie della Biograph / The Wonders of the Biograph*, 296 S., ill., 50.000 Lit.

Richard Brown, Barry Anthony, *A Victorian Film Enterprise. The History of the British Mutoscope and Biograph Company, 1897-1915*, Flicks Books, Wiltshire 1999, 345 S., ill.

Auch über zwanzig Jahre nach der legendären FIAF-Konferenz 1978 in Brighton, die den Anstoß zu einer intensiven internationalen Erforschung des frühen Kinos gegeben hat, gleicht dieses Forschungsfeld immer noch einer Ansammlung von Eisbergen: Die wenigsten von ihnen sind bisher in ihren wirklichen Ausmaßen kartographiert. Zu den weitgehend unbekanntem Eisriesen des frühen Kinos gehörten bis vor kurzem auch die europäischen Tochterfirmen der American Mutoscope & Biograph Company, welche als Ableger und Partner vor der Jahrhundertwende in Großbritannien, Deutschland, den Niederlanden, Belgien, Frankreich und Italien gegründet wurden. Die inzwischen erfolgten Restaurierungen von zwei Biograph-Filmsammlungen und die Veröffentlichung einer bahnbrechenden Wirtschaftsgeschichte der British Mutoscope & Biograph Company stellen jetzt einen gewaltigen Schub für die international orientierte Erforschung des frühen Kinos dar.

Wie von den meisten in der neuen Branche der Kinematographie tätigen Unternehmen sind auch von den europäischen Mutoscope & Biograph-Gesellschaften keine Firmenarchive erhalten. Erschwerend kommt hinzu, daß in diesem Fall auch zu den Filmen kaum Angebotskataloge oder Inserate in der Branchenpresse zu finden sind: Biograph-Filme wurden bis 1902 von einem firmeneigenen Vorführservice als Programmnummer in großen Varietés gezeigt und überhaupt nicht verkauft. Diese Vertriebsform diente der exklusiven Qualitätssicherung: Der Biograph-Projektor lieferte seinerzeit die mit Abstand größten und schärfsten Filmbilder. Er wurde mit 68mm-Filmrollen geladen, deren Einzelbilder rund viermal so groß wie diejenigen des 35mm-Normalfilms sind. Wegen der technischen Schwierigkeiten, die das ungewöhnliche Format bereitet, wurde die Restaurierung der erhaltenen Filme lange Zeit aufgeschoben.

Im Oktober 2000 nun konnte Nico de Klerk vom Nederlands Filmmuseum auf dem Stummfilmfestival Le Giornate del Cinema Muto in Sacile bei Venedig der internationalen Fachöffentlichkeit einen Bilderschatz präsentieren, der bisher gleichsam unter der Wasserlinie des Eisbergs verborgen war: Unter seiner Leitung waren aus rund 300 restaurierten Filmen unter thematischen, produktionsästhetischen und dramaturgischen Gesichtspunkten elf Programme komponiert worden. Die Gruppierung der jeweils 30 Sekunden

langen Filme orientiert sich an Sujets wie Aktualitäten, Militärparaden und Sketchen, an visuellen Attraktionen (von flüchtigen Bewegungserscheinungen wie Meereswellen, Rauch etc. bis zu eindrucksvoll choreographierten *phantom rides*), an Kamerastandpunkten, Reaktionen aufgenommener Personen, Adressierungen des Publikums und nicht zuletzt auch am seinerzeit üblichen Grundsatz der Abwechslung – dem ersten Gebot für die Zusammenstellung von Kurzfilm-Nummernprogrammen. Trotz der Reduktion auf 35mm-Format sind die restaurierten Filme von bestechender photographischer Qualität, was die Schärfe und Klarheit des Bildes, die Auflösung und die Gradation der Grauwerte angeht.

Bei einem Großteil der gezeigten Filme hat ein Mann Regie geführt, welcher in der Filmgeschichtsschreibung bislang vor allem als Ingenieur und Erfinder firmierte. In der zur Retrospektive der Biograph-Filme in Sacile erschienenen Ausgabe der Zeitschrift *Griffithiana* stellt Paul C. Spehr den als maßgeblichen Erfinder des 35mm-Filmformats und Konstrukteur des Kinetoskops in Edisons Diensten bekannten William Kennedy-Laurie Dickson als Produzent, Regisseur und häufig auch Kameramann von hunderten von 68mm-Biograph-Filmen vor. Dickson war bemüht, die von Louis Lumière und seinen Operateuren realisierten Bildeffekte zu steigern und hat ab Juni 1897 vor allem in Europa gearbeitet, bevor er sich im Oktober 1899 nach Südafrika einschiffte, um Filmaufnahmen vom Burenkrieg zu machen. Das werkbiographische Porträt Dicksons wird ergänzt durch ausführliche Artikel von Stephen Bottomore über die nichtfiktionale Filmproduktion der Mutoscope & Biograph-Gesellschaften und von Barry Anthony über die vor allem in New York hergestellten zahlreichen Sketches. Diese enthielten oft erotische Anzüglichkeiten, die nicht für das gutsituierte Publikum der Projektionen des American Biograph in den Varietés bestimmt waren, sondern für den diskreten *peep show*-Apparat der Firma, das Mutoskop. Deac Rossell informiert über die technologischen Besonderheiten bei der Aufnahme, Kopierung und Wiedergabe des 68mm-Großformats der Mutoscope & Biograph Company. Mark van den Temple berichtet über die ungewöhnlichen Schwierigkeiten der Übertragung der nichtperforierten 68mm-Bänder auf 35mm-Sicherheitsfilm. Frank Gray stellt die Tagebücher des Biograph-Kameramanns Eugene Lauste vor, welche das englische South East Film & Video Archive kürzlich aus Familienbesitz übernehmen konnte. Nico de Klerk wertet die Programme des Londoner Palace Theatre of Varieties aus, das seine *live*-Unterhaltung von März 1897 bis Dezember 1902 mit einer bis zu 30 Minuten dauernden Nummer des American Biograph bereicherte. Aus diesen Varieté-Programmheften des Palace, die fast durchgängig jeden gezeigten Filmtitel aufführen, hat Luke McKernan eine Filmographie der im Palace gezeigten Biograph-Titel zusammengestellt. Eine weitere Filmographie führt die rund 300 restaurierten Biograph-Titel im Londoner National Film and Television Archive sowie im Nederlands Filmmuseum auf. Von einer Gesamtfilmographie der Biograph-

Gesellschaften, deren 68mm-Produktion zusammengenommen auf rund 5000 Titel geschätzt wird, ist die Forschung allerdings noch weit entfernt.

Während *Griffithiana* anlässlich der Premiere der Biograph-Programme in Sacile die Filme in den Vordergrund stellt, machen Richard Brown und Barry Anthony in ihrer Monographie zur Geschichte der British Mutoscope and Biograph Company darauf aufmerksam, daß die wirtschaftlichen Ergebnisse entscheidend vom Finanzmanagement des Unternehmens abhängen und nicht so sehr von der Herstellung und Auswertung der Filme. Unter ihrem Chairman William Thomas Smedley, der über gute Kontakte zur City verfügte, war die British Mutoscope and Biograph Company das erste Filmunternehmen, das auf dem Londoner Aktienmarkt Kapital aufnahm. Unter den Geldgebern waren Presse-Tycoons, die sich für das Potential des Mutoskops als »lebende Zeitung« interessierten. Da in England nur vier Biograph-Projektoren zur Verfügung standen, konzentrierte sich die Firma auf das Geschäft mit den Mutoskopen, das von regionalen Gesellschaften betrieben wurde, und betrachtete die aufsehenerregenden Filmprojektionen in den großen Variété-Theatern als Werbeträger für die Mutoskop-Münzautomaten.

Ohne die Unterstützung akademischer Einrichtungen haben Richard Brown und Barry Anthony ihre jahrelange akribische Quellenrecherche als Privatgelehrte betrieben. Das Ergebnis ist die erste systematische und detaillierte Firmengeschichte eines frühen englischen Filmunternehmens. Indem sie ihre Aufmerksamkeit ohne hierarchisierende Vorannahmen gleichermaßen auf alle recherchierten Fakten der Unternehmensgeschichte richten, konterkarieren sie herkömmliche Sichtweisen, welche Filmgeschichte vorrangig als eine progressiv verlaufende Geschichte von Filmwerken verstehen. Daß die Aktivitäten der British Mutoscope and Biograph Company von der Aussicht auf Profit bestimmt waren, zeigen Brown und Anthony überzeugend an der Kehrtwende der Firmenstrategie im Jahr 1902: Als die Gewinne aus dem Mutoskop-Geschäft massiv einbrachen, verlegte sich die Firma kurzerhand auf den noch nicht erschlossenen »Heimkino«-Markt und setzte dort auf die zahlungsfähige Nachfrage der englischen Mittelklassen, die sie mit dem Mutoskop nicht erreicht hatte. So vertrieb sie die bereits 1896 von Lumière entwickelte Kinora, die ein Betrachtungsgerät nach Art des Mutoskops für den Heimgebrauch war, und richtete ein Kinora-Studio zur Aufnahme »lebender Porträts« ein, damit die Kunden sich dann zuhause im bewegten Bild betrachten konnten.

Die Monographie von Brown und Anthony zeigt überzeugend, wie produktiv und vielversprechend die Ergänzung ästhetisch orientierter Filmanalysen durch die Rekonstruktion von Firmenstrategien bei der Etablierung des neuen kinematographischen Marktes für das Verständnis des frühen Kinos ist. Sie gibt zugleich ein leuchtendes Beispiel für die Historiographie maßgeblicher deutscher Filmgesellschaften vor dem Ersten Weltkrieg. Daß auch hier keine Firmenarchive überliefert sind, sollte angesichts der bahnbrechenden

Firmengeschichte von Brown und Anthony gerade ein Anreiz zur systematischen Quellenrecherche sein. Nicht zuletzt harrt auch die Deutsche Mutoskop und Biograph-Gesellschaft noch der Aufarbeitung ...

Martin Loiperdinger

Guido Convents, *Van kinoscoop tot café-ciné. De eerste jaren van de film in België 1894-1908* (Symbolae Facultatis Litterarum Lovaniensis Series B, vol. 18), Universitaire Pers Leuven, Leuven 2000, 482 S., ill., 1.595,- BEF.

Die detailreiche Studie von Guido Convents (es handelt sich um die Dissertation des Autors) ist Teil eines größeren Forschungsprojekts zur Kinogeschichte Belgiens. Zwei Bände zu den Jahren 1908-1914 sowie über die Zeit des Ersten Weltkriegs sind in Vorbereitung, weitere sollen folgen.

Im Zentrum der Arbeit steht die Frage, wie die lebenden Bilder sich in Belgien als Unterhaltungsangebot auf dem Markt positionieren und etablieren konnten. Ähnlich wie in Deutschland oder den Niederlanden kamen auch in Belgien die meisten Apparate und Filme aus dem Ausland, vor allem aus Frankreich. Wie in den beiden Nachbarländern wurde auch hier die Entwicklung nicht in erster Linie durch die Produktion, sondern durch die Auswertung bestimmt. Deshalb konzentriert sich Convents hauptsächlich auf die verschiedenen Darbietungsformen für lebende Bilder sowie die Personen, die auf diesem Gebiet als Unternehmern, Betreiber oder Auswerter auftreten. Die Untersuchung ist vor allem sozial- und kulturgeschichtlich ausgerichtet; Convents versucht dabei insbesondere, die Strategien zu rekonstruieren, mittels derer sich die verschiedenen Akteure mit der Präsentation bewegter Bilder auf dem Unterhaltungsmarkt der *Belle Époque* etablieren wollten. Die zahlreichen biographischen Einzelstudien enthalten somit nicht nur überaus nützliche Informationen und Materialien zu den jeweiligen Personen. Der Autor analysiert auf dieser Grundlage, wie sich die Akteure verhielten, welche Entscheidungen sie in bestimmten Situationen trafen und welche Konsequenzen sich daraus ergaben.

Das – übrigens sehr reichhaltig illustrierte – Buch gliedert sich in drei Teile, wobei der erste die Jahre 1894-1897 behandelt. Wie in den meisten anderen europäischen Ländern stehen auch in Belgien Edisons *Kinotoscope* und Lumières *Cinématographe* am Anfang der kommerziellen Präsentation kinematographischer Aufnahmen. Convents widmet beiden Vorführgeräten jeweils ein Kapitel, wobei er ausführlich auf die Belgier eingeht, die dabei als Investoren, Konzessionäre, Betreiber oder Auswerter auftraten, aber auch auf deren ausländische Konkurrenten. Das dritte Kapitel ist dann einem weiteren Apparat gewidmet, dem *Zoographe*, einer französischen Erfindung, die mit belgischem Kapital vermarktet wurde. Dabei versuchte man auch, allerdings mit wenig Erfolg, den *Zoographe* in den Dienst der kolonialen Propaganda zu stellen.

Im zweiten Teil geht es um die reisenden Filmauswerter in der Zeit zwischen 1898 und 1908. Convents beschreibt zunächst das komplexe Phänomen der Kirmeskinematographie, wobei hier vor allem das Verhältnis von Schaustellerei und Filmvorführung im Zentrum steht. Die Karrieren der einzelnen Personen verliefen durchaus unterschiedlich: Schausteller, die ja traditionell großes Interesse an neuen Erfindungen hatten, kamen zur Kinematographie; andererseits gab es jedoch auch die umgekehrte Bewegung von der Filmpräsentation hin zur Schaustellerei. Die lebenden Bilder konnten im Mittelpunkt der Veranstaltungen stehen oder auch als Nebenprogramm bei anderen Darbietungen gezeigt werden. Auch in diesem Punkt wählt Convents nicht eine einseitige, auf die Aktivitäten von Belgiern beschränkte Perspektive, sondern er behandelt auch die Präsenz ausländischer Schausteller auf belgischen Jahrmärkten. Das fünfte Kapitel, das ebenfalls von diesem Blick für die internationalen Zusammenhänge zeugt, beschäftigt sich mit dem breiten Feld des Varieté, von der *Music Hall* bis zum Zirkus.

Der dritte Teil schließlich beschreibt die Anfänge der eigentlichen Kinogeschichte in Belgien, also die Entstehung von Abspielstätten, die mehr oder weniger exklusiv zur Vorführung von Filmen dienten. Hier spielte die französische Firma Pathé mit ihrer konzertierten Produktions-, Distributions- und Auswertungspraxis eine zentrale Rolle. Der vorliegende Band endet mit den Auswirkungen einer gesetzlichen Regelung vom 13. Juli 1908, mit der das neue Medium seitens der Obrigkeit einer strikteren Kontrolle unterworfen wurde. Dies bedeutete gleichzeitig, daß der Film von nun an in Belgien auch offiziell als eine selbständige, von anderen unterschiedene Unterhaltungsform betrachtet wurde.

Frank Kessler

Elena Dagrada, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, CLUEB, Milano 1998, 339 S., ill., 42.000 Lit.

Als Anfang der 1980er Jahre das frühe Kino als Forschungsbereich »wiederentdeckt« wurde, war die Kombination von historischen und theoretischen Fragestellungen einer der Aspekte, die diesen Gegenstand für viele Filmwissenschaftler besonders anziehend machte. Aus der Erkenntnis, daß es sich bei den Anfängen der Kinematographie nicht einfach um eine »primitive« Form der späteren, entwickelten »Filmsprache« handelt, ergab sich die Notwendigkeit, andere Begriffe zu entwickeln und diese theoretisch zu fundieren, um die Filme der Frühzeit adäquat beschreiben zu können. So haben Autoren wie Noël Burch, André Gaudreault oder Tom Gunning mit ihren Arbeiten nicht nur der Filmgeschichtsschreibung neue Zugänge eröffnet, sondern gleichzeitig auch die filmtheoretische Diskussion in vielen Punkten durch eine konsequente Historisierung der Fragestellungen bereichert.

Auch der vorliegende Band von Elena Dagrada (eine überarbeitete und ergänzte Fassung ihrer Dissertation) knüpft an diese Forschungstradition an, die in den letzten Jahren durch das zunehmende Interesse an institutionsgeschichtlichen und kulturhistorischen Problemen ein wenig in den Hintergrund gedrängt wurde. Dagrada befaßt sich in ihrer Studie mit einem Phänomen, das schon um 1900 in zahlreichen Filmen zu finden ist. Traditionell wird es unter Stichworten wie »subjektive Kamera« (italienisch *soggettiva*) oder »*point-of-view-shot*« behandelt, wobei man dann jedoch von narrativen Konstellationen (geschlossener diegetischer Raum, Charaktere usw.) ausgeht, wie sie zwar im klassischen Kino zu finden sind, nicht aber im frühen Film. Deshalb wählt Dagrada die neutralere Bezeichnung »Blickdarstellung« (*rappresentazione dello sguardo*) und verwendet den Ausdruck *soggettiva* nur in Hinsicht auf das – mit Tom Gunning zu sprechen – Kino der narrativen Integration. Drei Hypothesen leiten ihre Untersuchung: Zunächst die Annahme, daß die Konventionen der frühen Blickdarstellungen, die vor allem über den Bezug auf optische Instrumente wie Lupe, Fernrohr und Mikroskop oder als heimliche Beobachtung durch ein Schlüsselloch motiviert und vermittels entsprechender Masken markiert werden, auf eine bereits bestehende Ikonographie zurückgreifen (zu Blickdarstellungen im frühen Film vgl. auch André Gaudreault (Hg.), *Ce que je vois de mon ciné*, Klincksieck, Paris 1988). Diese hatte sich auf der Bühne, in der bildenden Kunst, aber auch der Populärkultur herausgebildet. Nach der zweiten Hypothese führt die Kodifikation dieser früheren Formen durch Schnitttechniken in der Folge dazu, daß die Bilder dem Blickpunkt der Charaktere entsprechend aneinandergefügt werden. Damit stellt Dagrada die Blickdarstellung in den Zusammenhang der filmischen Verfahren, die dazu dienen, Raum und Zeit zu artikulieren. Dazu kommt, drittens, daß die Blickdarstellung, trotz der späteren Bezeichnung als *soggettiva*, im frühen Film keine subjektive Erfahrung wiedergibt, sondern eher attraktive Nahaufnahmen motiviert. (Dagrada verwendet diese Erkenntnis in ihrem Versuch, die verschiedenen Fassungen von EINE FLIEGENJAGD historisch einzuordnen. Vgl. Elena Dagrada, »Filmsprache und Filmgeschichte. EINE FLIEGENJAGD ODER DIE RACHE DER FRAU SCHULZE von Max und Eugen Skladanowsky«, *KINtop 4* (1995) S. 143-162.)

Diese stimulierende und facettenreiche Studie ist somit einerseits ein Beitrag zu einer historischen Poetik des Kinos, indem sie die Funktionen eines Verfahrens im Rahmen des jeweiligen historischen Kontexts analysiert. Andererseits bereichert Dagrada die Diskussion der *point-of-view*-Problematik um die wichtige Einsicht, daß die Blickdarstellung nicht einfach als Subjektivierungsstrategie verstanden werden kann. Darüber hinaus ist dieses Buch auch ein überaus nützliches Forschungsinstrument: Der etwa 150 Seiten umfassende zweite Teil besteht aus einer analytischen, kommentierten Filmographie der in dieser Arbeit behandelten Filme.

Frank Kessler

## Die Redaktion hat erhalten

David Robinson, Stephen Herbert, Richard Crangle (Hg.), *Encyclopedia of the Magic Lantern*, The Magic Lantern Society, London 2001, 360 S., £ 75.

Bahnbrechendes Nachschlagewerk zur Geschichte der Projektionskunst, von den Technologien über Firmen, Bildgenres, Aufführungsorte etc. bis zu biographischen Darstellungen zahlreicher *showmen*.

Christian Ilgner (Red.), *Unsichtbare Schätze der Kinotechnik. Kinematographische Apparate aus 100 Jahren im Depot des Filmmuseums Potsdam*, Parthas Verlag, Berlin 2001, 223 S., ill., Museumspreis 49.90 DM, Buchhandelspreis ca. 88 DM.

Hervorragend photographierter Gerätekatalog der Techniksammlung des Filmmuseums Potsdam, mit zweisprachigem Text (deutsch-englisch), einem Verzeichnis ausgewählter Geräte (306 von rund 4000) und einer Übersicht der Druckschriften von Firmen.

Simon Popple, Vanessa Toulmin (Hg.), *Visual Delights. Essays on the Popular and Projected Image in the 19<sup>th</sup> Century*, Flicks Books, Trowbridge (Wiltshire) 2001, 240 S., ill., 45 £ (Hardcover), 19.95 £ (Paperback).

Aufsatzsammlung zur Vorführpraxis visueller Medien im 19. und frühen 20. Jahrhundert mit Beiträgen von u. a. Deac Rosseil, André Gaudreault, Richard Brown und Alison McMahan.

Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi (Hg.), *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema / The Bounds of Representation. Censorship, the Visible, Modes of Representation in Film*, Forum, Udine 2000, 469 S., ill., 50.000 Lit.

Akten des 6. internationalen filmwissenschaftlichen Kongresses in Udine mit zahlreichen Beiträgen zum frühen Kino, publiziert in den jeweiligen Vortragssprachen (italienisch, französisch oder englisch).

Leonardo Quaresima, Laura Vichi (Hg.), *La decima musa / The Tenth Muse*, Forum, Udine 2001, 633 S., ill., 56.000 Lit.

Akten des 6. Internationalen Kongresses der Gesellschaft DOMITOR, der im März 2000 in Udine stattfand und dem Thema »Der Film und die anderen Künste« gewidmet war. Beiträge in englisch, französisch oder italienisch.

Michele Canosa (Hg.), *A nuova luce. Cinema muto italiano I / Italian Silent Cinema I*, CLUEB, Bologna 2000, 301 S., ill., 40.000 Lit.

Akten eines internationalen Kongresses (Bologna, November 1999) mit zahlreichen Beiträgen (italienisch, französisch oder englisch) zu verschiedenen Aspekten des italienischen Stummfilms und Stummfilmkinos, u. a. eine Bibliographie von André Gaudreault und Stéphanie Côté zur Filmrezitation in Italien.



David Bordwell, *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*, hg. v. Andreas Rost, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2001, 220 S., ill., 34 DM. Das erste Kapitel zum Stummfilm behandelt auch einige wichtige Beispiele des frühen Films.

Kay Hoffmann, Ursula von Keitz (Hg.), *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945* (= Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, Band 7), Schüren Verlag, Marburg 2001, 208 S., ill., 29 DM. Beiträge zum frühen Film von Thomas Elsaesser über Betrachtungsweisen von Lumière-Filmen, von Martin Loiperdinger über die ›Erfindung‹ des Dokumentarfilms im Ersten Weltkrieg sowie von Wolfgang Mühl-Benninghaus über dokumentarische Filme des Kaiserreichs und der Nachkriegszeit zwischen erzieherischem Anspruch und wirtschaftlicher Realität.

Georges Sturm, *Die Circe, der Pfau und das Halbblut. Die Filme von Fritz Lang 1916-1921*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2001, 247 S., ill., 48 DM.

Detailreiche, sorgfältig dokumentierte und illustrierte Studie, welche die ersten Filme Fritz Langs im kulturellen Kontext des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts analysiert

Heinz B. Heller, Karl Prümm, Birgit Peulings (Hg.), *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen* (= Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft 7), Schüren Verlag, Marburg 1999, 183 S., ill., 28 DM.

Corinna Müller zur Veränderung des Schauspielens vom Kurz- zum Langspielfilm am Beispiel von Henny Porten.

Werner Kipfel, *Vom Feldberg zur weißen Hölle vom Piz Palü. Die Freiburger Bergfilmpioniere Dr. Arnold Fanck und Sepp Allgeier*, hg. vom Landesverein Badische Heimat e. V., Schillinger Verlag, Freiburg 1999, 64 S., ill.

Großformatige Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, die auch die Freiburger Express-Film Co. sowie zwei Filme von Allgeier aus dem Jahr 1913 berücksichtigt.

Stephen Herbert, *Theodore Brown's Magic Pictures. The Art and Inventions of a Multi-media Pioneer*, The Projection Box, Hastings (East Sussex) 1997, 126 S., mit 8 Farbtafeln und 3 stereoskopischen Sehhilfen, ill., 32 £.

Monographie des herausragenden Fachjournalisten und vielseitigen Erfinders, der vor allem in den Bereichen Laterna magica, Stereophotographie und 3D-Film mit innovativen Ideen und Artefakten hervorgetreten ist.

Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema. An Introduction*, BFI, London 2000, 212 S., ill., mit 8 Farbtafeln, 40 £ (Hardcover), 13,99 £ (Paperback).

Um zwei Kapitel zur frühen Farbtechnologie und zu Prinzipien der Filmrestauration

zung sowie um mehrere Anhänge erweiterte und völlig überarbeitete Neufassung des Buchs *Burning Passions* (vgl. die Besprechung der italienischen Originalausgabe *Una passione infiammabile* in *KINtop* 1, 1992).

Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, BFI, London 2001, 134 S., ill., 13,99 £.

Sammlung von Aphorismen zur Problematik von Bewahrung und Zerstörung historischen Filmmaterials sowie der Rolle der neuen digitalen Technologien. Mit einem Vorwort von Martin Scorsese.

Paolo Cherchi Usai (Hg.), *The Griffith Project. Vol. 4: Films Produced in 1910*, BFI, London 2000, 286 S., 40 £.

Ausführliche Filmographie mit detaillierten Angaben, Kopiennachweis, Filmbeschreibung aus dem *Biograph Bulletin* sowie einer Würdigung aus heutiger Sicht zu jedem der 85 Filme, die Griffith 1910 für die Biograph gedreht hat.

Stephen Bottomore, *The Titanic and Silent Cinema*, The Projection Box, Hastings (East Sussex) 2000, 191 S., ill., 16,95 £.

Studie zu den Titanic-Filmen der Stummfilmzeit, u. a. Mime Misus IN NACHT UND EIS (1912). Mit einem Anhang zur »Lusitania«-Katastrophe.

Livio Belloi, *Le regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Editions Nota Bene, Québec, Méridiens Klincksieck, Paris 2000, 408 S., ill., 33,95 \$ Can., ca. 200 FF.

Studien zu verschiedenen Aspekten der Ästhetik und Aufführungspraxis früherer Filme; Teile aus dieser Arbeit erschienen in deutscher Übersetzung in *KINtop* 4 (1995) und 5 (1996).

Germain Lacasse, *Le Bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité*, Editions Nota Bene, Québec / Méridiens Klincksieck, Paris 2000, 229 S., ill., 23,95 \$ Can., ca. 150 FF.

Ausführliche und gut dokumentierte Studie zur Praxis der Filmrezitation.

Paolo Bertetto, Gianni Rondolino (Hg.), *Cabiria e il suo tempo*, Museo Nazionale del Cinema / Editrice Il Castoro, Turin / Mailand 1998, 397 S., ill., mit 16 Farbtafeln, 65.000 Lit.

Großformatige Publikation der zur Retrospektive »I giorni di Cabiria« im März und Oktober 1997 veranstalteten internationalen Turiner Tagung; zahlreiche Beiträge zur Produktion und internationalen Verbreitung der Filme der Turiner Firmen, vier Beiträge zur Raumgestaltung in CABIRIA sowie zu Maciste.

Marco Bertozzi, *L'immaginario urbano nel cinema delle origini. La veduta Lumière*, CLUEB, Bologna 2001, 301 S., 40.000 Lit.

Die Dissertation untersucht die Städtebilder der Société Lumière im theoretischen Kontext von Kino und Architektur und in der ikonographischen Tradition der Stadtveduten seit der Renaissance.

Vittorio Martinelli, *Le dive del silenzio*, Cineteca del Comune di Bologna / Le Mani, Genua 2001, 267 S., ill., 48.000 Lit.

Schön ausgestattetes, reich illustriertes kleines Lexikon der wichtigsten Stummfilmdiven.

Elena Mosconi (Hg.), *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*, Fondazione Cineteca Italiana, Editrice Il Castoro, Mailand 2000, 108 S., ill. 20.000 Lit.

Mehrere Beiträge zu dem unter den Rollennamen Tontolini und Polidor bekannten Komiker, mit Filmographie und Kopiennachweis.

Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1903)*, Biblioteca di Bianco & Nero – Saggistica N. 2, Marsilio Editori, Venedig 1999, 255 S., ill., 36.000 Lit. Die Mediengeschichte des italienischen Stummfilms, plastisch erzählt an kurzgefaßten Beispielen neuerer Forschungsergebnisse; im Anhang ein nützlicher Kopiennachweis italienischer Stummfilme in internationalen Filmarchiven.

*Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image before 1914*, vol. 1, no. 1, 2001, 107 S., ill., 10 £ im Abo.

Erstes Heft einer neuen Zeitschrift zum frühen Kino und anderen Formen visueller Unterhaltung mit Beiträgen von u. a. Tom Gunning, Mike Simkin und Alison Griffith.

*Film History*, vol. 12, no. 1, 2000, *Oral History*, 127 S., ill., 10 £ im Abo.

Patrick Mullins über Assimilation und kulturelle Identität verschiedener Ethnien im New York der Nickelodeon-Ära.

*Film History*, vol. 12, no. 2, 2000, *Moving Image Archives: Past and Future*, 100 S., ill., 10 £ im Abo.

Mehrere Aufsätze zu Sammlungen mit frühen Filmen.

*Film History*, vol. 12, no. 3, 2000, *Early Italian Cinema*, 100 S., ill., 10 £ im Abo.

Von Giorgio Bertellini zusammengestelltes Sonderheft zum frühen italienischen Kino mit Beiträgen von u. a. Monica Dall'Asta, Marco Bertozzi und Raffaele De Berti.

*Film History*, vol. 12, no. 4, 2000, *Colour Film*, 125 S., ill., 10 £ im Abo.

Herbert Reynolds über Lieder, Rezitationen, Geräuscheffekte, Musikempfehlungen und -kompositionen der Firma Kalem für die Aufführung ihrer Filme.

*Griffithiana*, Nr. 66-70, 1999/2000, 296 S., ill., 50.000 Lit.

Zweisprachiges (italienisch und englisch) Themenheft zum Kosmos der multinationalen Mutoscope & Biograph Company (vgl. die Besprechung in dieser *KINtop*-Ausgabe).

1895, no. 32, Dezember 2000, 223 S., ill., 100 FF.

Enthält eine sehr ausführliche Studie von Jean-Jacques Aulas und Jacques Pfend über den Pionier und Erfinder Louis Aimé Augustin Le Prince, mit einer Bibliographie. Im Anhang werden einige Briefe, Zeichnungen und Materialien wiedergegeben (S. 7-74).

*Cinémathèque*, Nr. 19, Frühjahr 2001, 150 S., ill., 100 FF im Abo.

Auszüge aus unveröffentlichten Notizen von Henri Langlois zu Léonce Perret (französisch und in englischer Übersetzung).

*Filmblatt*, 6. Jg., Nr. 16 – Sommer 2001, 115 S., ill., 15.60 DM.

Martin Loiperdinger, Uli Jung und Jeanpaul Goergen über frühe deutsche Städtebilder und Lokalaufnahmen anlässlich einer Kinoveranstaltung im Berliner Arsenal.

*Blimp. Film Magazine / Zeitschrift für Film*, Nr. 42, 2000, 231 S., ill., 16 DM.

Bernd Busch spannt zum Thema »Die Mobilisierung der Wahrnehmung« den Bogen von Eastmans Kodak-Kamera 1888 zur Filmavantgarde der 1920er Jahre.

## Die Autorinnen und Autoren

Richard Abel lehrt an der Drake University in Des Moines. Er ist Autor von u.a. *The Cine Goes to Town* (1994) und *The Red Rooster Scare* (1999). Zur Zeit fungiert er als Herausgeber der *Encyclopedia of Early Cinema*.

Roland Cosandey, Filmhistoriker, unterrichtet an der Ecole cantonale d'art in Lausanne.

Annette Förster arbeitet in Utrecht an ihrer Dissertation *Questions of Fame and Failure. Historiography and the Careers of Actresses and Woman Filmmakers in Early Cinema*.

Jürgen Keiper, Mitherausgeber von *Film und Kritik*, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Projektleiter im Deutschen Filminstitut-DIF, Frankfurt am Main.

Frank Kessler ist Dozent für Mediengeschichte an der Universität Utrecht.

Sabine Lenk leitet das Filmmuseum der Stadt Düsseldorf.

Martin Loiperdinger lehrt Medienwissenschaft an der Universität Trier.

Hanns-Georg Rodek ist Filmredakteur bei der Berliner Tageszeitung *Die Welt*, Autor von *100 001 – die Showbusiness-Enzyklopädie des 20. Jahrhunderts* und Mitarbeiter von *CineGraph*.

Rainer Rother ist Programmleiter des Zeughauskinos im Deutschen Historischen Museum, dort auch Ausstellungskurator. Neuestes Buch: *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents* (Henschel, Berlin 2000).

Judith Thissen unterrichtet Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität Utrecht, wo sie zum Thema »Jüdische Einwanderer, populäre Unterhaltung und ethnische Identität in New York (1880-1914)« promoviert hat.

Nanna Verhoeff promoviert an der Universität Utrecht über den frühen Western.

Michael Wedel promoviert an der Universität Amsterdam über Stilwandel und Medienwechsel im frühen deutschen Kino.

# 10 Jahre

## KINTOP

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films  
hrsg. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger

KINTOP 2: George Méliès – Magier der Filmkunst

KINTOP 3: Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann

KINTOP 4: Anfänge des Dokumentarfilms

KINTOP 5: Aufführungsgeschichten

KINTOP 6: Aktualitäten

KINTOP 7: Stummes Spiel, sprechende Gesten

KINTOP 8: Film und Projektionskunst

KINTOP 9: Lokale Kinogeschichten

## KINTOP Schriften

KINTOP Schriften 3: Special-Catalog No. 32 über Projections- und Aufnahme-Apparate für Lebende Photographie, Films, Graphophons, Nebelbilder-Apparate, Scheinwerfer etc. der Fabrik für optisch-mechanische Präcisions-Instrumente von Ed. Messter, Berlin 1898 (Reprint)

KINTOP Schriften 4: *Martin Loiperdinger*, Film & Schokolade.  
Stollwerck importiert den Cinématographe Lumière

KINTOP Schriften 5: *Sebastian Hesse*, Kamera-Auge und Spürnase.  
Die ästhetische Figur des Detektivs im frühen deutschen Kino

KINTOP Schriften 6: *Deac Rossell*, Faszination der Bewegung – Ottomar  
Anschütz zwischen Photographie und Kino