

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

Quellen und Perspektiven / Sources and Perspectives 2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15840>

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hg.): *Quellen und Perspektiven / Sources and Perspectives*.
Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2006 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films
14/15). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15840>.

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

KINtop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

14/15

Quellen und Perspektiven

Sources and Perspectives

Schulmädchenreport

Lichtbilder von Maggi

Colonial Discourse

Skladanowsky's Welt-Theater

Ominous Facts

„Fake“ in Early Non-Fiction

Stroboscopic Effects

Moving Pictures Before 1896

Karriere per Terminfilm

Pfarrerstochter Henny Porten

Alles über KINtop 1-14/15

Autoren-, Film-, Personenindex

KINtop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

herausgegeben von
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

KINtop 14/15
Quellen und Perspektiven
Sources and Perspectives

Stroemfeld/Roter Stern

KINTop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

ISSN 1024-1906

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

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

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

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

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich.

KINTop 14/15

Quellen und Perspektiven

ISBN 10: 3-87877-794-9

ISBN 13: 978-3-87877-794-6

Copyright © 2006

Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main · Basel

All Rights Reserved. Alle Rechte vorbehalten.

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

Satz: Mirjam Loch, Frankfurt am Main

Druck: Nexus Druck, Frankfurt am Main

Bitte fordern Sie unser kostenloses Gesamtverzeichnis an:

D-60322 Frankfurt am Main · Holzhausenstr. 4 · e-mail: info@stroemfeld.de

Inhalt

Editorial 7

Ludwig Vogl-Bienek
Eine Szene der Phantasmagorie – Idealtyp einer
Projektionsaufführung 13

Ludwig Vogl-Bienek
Box 8579 – Wegweiser in eine terra incognita der
Mediengeschichte 21

Torsten Gärtner
The Sunday School Chronicle – eine Quelle zur Nutzung der
Laterna magica in englischen Sonntagsschulen 25

Janelle Blankenship
»Leuchte der Kultur« – Imperialism, Imaginary Travel
and the Skladanowsky *Welt-Theater* 37

Yvonne Zimmermann
Maggis Wandervortragspraxis mit Lichtbildern.
Ein Schulmädchenreport aus der Schweiz von 1910 53

Martin Loiperdinger
Biograph-Bilder vom Burenkrieg –
Münchner Polizeizensur hört aufs Publikum 67

Martina Roepke
»... doch auch bei anderen Beschauern wird das Bild Interesse erwecken...«
Filmkataloge als Rezeptionsanleitungen 77

Frank Kessler
»Fake« in Early Non-Fiction 87

Sabine Lenk
Vergnügungskomplex Adersstraße 17-19 –
Spurenlesen in Düsseldorfer Bauakten 95

Niko de Klerk
What the Papers say – The Case of the film-related Papers of
Jean Desmet 113

Cornelia Kemp
Kino im Rabinowlager 123

Bert Hogenkamp
De Lichtstraal, the organ of the Dutch Union of Theatre and Cinema
Employees (1916-1921) 127

Eric de Kuyper
Der Stummfilm der ersten Jahrzehnte –
Studiengegenstand oder Schauobjekt? 137

Joseph Garncarz, Michael Ross
Die Siegener Datenbanken zum frühen Kino in Deutschland 151

Mariann Lewinsky
Addio, *KINTop* 165

* * *

Deac Rossell
The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896 169

Martin Loiperdinger
DES PFARRERS TÖCHTERLEIN – ein Schlüsselfilm
für die Karriere von Henny Porten 207

Matthew Solomon
The »National«/»Nation« and Early Cinema – Report
on the 2006 Domitor Conference 221

*

Die Redaktion hat erhalten 227
Autorinnen und Autoren 233

KINTop 1-15: Inhaltsverzeichnisse 235
KINTop 1-15: Beiträge der Autorinnen und Autoren 242
KINTop 1-15: Buchbesprechungen 249
KINTop 1-15: Filminindex 252
KINTop 1-15: Personenindex 280

Editorial

Als 1992 die erste Ausgabe von *KINtop*, dem *Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, erschien, wollten die Herausgeber ein Forum schaffen, »das regelmäßig über die Forschung und die Diskussionen im Bereich des frühen Kinos berichtet, das wichtige ausländische Artikel in deutscher Übersetzung veröffentlicht, deutschen Forschern Gelegenheit gibt, ihre Arbeit zu präsentieren, und das immer wieder auch englisch- oder französischsprachige Originalbeiträge publiziert«. Heute, fünfzehn Jahre später, können wir mit einem gewissen Stolz feststellen, daß uns dies weitgehend gelungen ist (nur die französischsprachigen Beiträge sind eine Ausnahme geblieben): Mit einigen Themenschwerpunkten, etwa zum frühen nicht-fiktionalen Film, zu den Aktualitäten, zu Aufführungsformen, zur Projektionskunst oder frühen Programmen, haben wir sogar in mancher Hinsicht Neuland betreten. Renommiertere internationale Filmhistoriker haben Beiträge geschrieben, die als Erstveröffentlichung in *KINtop* erschienen sind. Zugleich haben wir auch immer wieder jungen Forschern die Möglichkeit geboten, ihre Arbeiten in *KINtop* der Fachöffentlichkeit vorzustellen. Tatsächlich war *KINtop* über viele Jahre international das einzige Periodikum, das sich ausschließlich dem Kino der Frühzeit widmete. Erst 2001 erschien die Zeitschrift *Living Pictures*, die nach vier Ausgaben eingestellt wurde, seit 2005 jedoch in *Early Popular Visual Culture* eine Fortsetzung gefunden hat.

Wenn wir nun mit der Doppelnummer 14/15 die letzte Ausgabe des Jahrbuchs *KINtop* vorlegen, so nicht, weil wir denken, daß für dieses Forum heute kein Bedarf mehr besteht. Ganz im Gegenteil, die hier veröffentlichten Beiträge zeigen erneut, wie lebendig das Forschungsgebiet ist, und wie viele interessante Fragen noch unbeantwortet, wie viele Probleme noch ungelöst sind. Ebenso wenig hat die Redaktion selbst das Interesse am frühen Kino verloren: Die Reihe *KINtop Schriften* wird fortgesetzt, mit Monographien sowie mit Sammelbänden, die das Prinzip des Jahrbuch-Themenschwerpunkts in loser Folge weiterführen werden.

Die Gründe für unsere Entscheidung liegen einerseits im Organisatorischen – wir konnten den jährlichen Rhythmus der Veröffentlichung nicht mehr aufrechterhalten –, andererseits im Finanziellen. Gelang es in der Zeit vor und unmittelbar nach den »Hundert Jahre Kino«-Feierlichkeiten noch, von öffentlichen oder privaten Institutionen Förderung für ein Projekt wie *KINtop* zu erhalten, ist dies inzwischen nahezu unmöglich. Der Interessentenkreis für ein derart spezialisiertes Periodikum ist wiederum zu begrenzt, um die Finanzierung über Abonnements und Verkauf sicherzustellen – zumal in einer Zeit, in der die Bibliotheken zu ständig weitergehenden Sparmaßnahmen

gezwungen werden. Weder die Redaktion noch der Verlag sehen sich unter diesen Voraussetzungen in der Lage, den Fortbestand eines verlässlich und regelmäßig erscheinenden Jahrbuchs zu gewährleisten.

Die Erforschung des frühen Films und Kinos bleibt den Herausgebern jedoch ein wichtiges Anliegen, und die Fortführung von *KINtop Schriften* bietet die Voraussetzung dafür, daß im deutschsprachigen Raum weiterhin Bücher zu diesem Thema erscheinen werden. *KINtop* wird also immerhin in dieser Form weiterbestehen. Wer darüber informiert werden möchte, kann gern eine E-mail an die *KINtop*-Redaktion schicken, um in den Verteiler unseres elektronischen *KINtop Newsletter* aufgenommen zu werden.

Wir danken an dieser Stelle unseren Leserinnen und Lesern wie auch allen unseren Autorinnen und Autoren, ohne die dieses Jahrbuch nicht fünfzehn Jahre lang hätte existieren können. Unser Dank gilt vor allem auch dem Stroemfeld Verlag, der sich auf das Wagnis eines Periodikums zu einem so exotischen Gegenstand eingelassen hat und uns all die Jahre tatkräftig unterstützte. Im Rahmen der Reihe *KINtop Schriften* wird diese Zusammenarbeit fortgesetzt werden.

Für die letzte *KINtop*-Ausgabe, die als Doppelnummer 14/15 eine Reihe von Beiträgen zum Thema *Quellen und Perspektiven* versammelt, haben die Herausgeber einen übergreifenden Schwerpunkt gewählt, um darauf hinzuweisen, daß die Mediengeschichte des frühen Films und Kinos noch viele Forschungsfelder bietet, die es verdienen, näher untersucht zu werden. Die englischsprachigen Beiträge in dieser Ausgabe mögen verdeutlichen, daß Forschungen in diesem Bereich oft nur dann sinnvoll sind, wenn sie den internationalen Kontext – sowohl der zeitgenössischen Medienentwicklung wie der aktuellen Forschung – berücksichtigen.

Inzwischen besteht weitgehend Konsens darüber, daß die Geschichte von Film und Kino in Europa nicht mit einer ›Geburt‹ am 28. Dezember 1895 im Souterrain des Grand Café in Paris begonnen hat. Die erste kommerzielle Projektion von photographischen Reihenaufnahmen auf Zelluloidstreifen, seinerzeit ›Films‹ genannt, mittels des *Cinématographe Lumière* fand mitten in einem Medienumbruch von Photographie und Projektionskunst statt. Darauf verweist einmal mehr der umfangreiche Beitrag von Deac Rossell zu den Akteuren und zur Chronologie von Vorführungen ›bewegter Bilder‹, die sich den stroboskopischen Effekt zunutze machten, bis Ende des Jahres 1895. Rossell ergänzt damit seine *Chronology of Cinema 1889-1896*, die 1995 als Ausgabe der Zeitschrift *Film History* (Vol. 7, No. 2) erschienen ist.

Mittlerweile wird auch zunehmend klar, daß die Projektionskunst in den Industrialisierungsregionen vieler Länder spätestens in den 1880er Jahren zu einem Massenmedium wurde und dies wenigstens bis zum Ersten Weltkrieg auch blieb – nicht zuletzt in Programmkombinationen mit kinematographischen Aufführungen. *KINtop* 14/15 eröffnet deshalb mit einem Themenblock

zur Projektionskunst: Am Beispiel einer Illustration zu Robertsons Phantasmagorien stellt Ludwig Vogl-Bienek Überlegungen zu den grundsätzlichen Parametern von Projektionsaufführungen an. Torsten Gärtner stellt exemplarisch Reichweite, Organisationen, Akteure und Programme des nichtkommerziellen Sektors der *Magic Lantern* in England vor – anhand einer umfassenden Auswertung entsprechender Veranstaltungsanzeigen und -berichte im Verbandsorgan der Sunday School Union, die sich dem außerschulischen Religionsunterricht widmete. Koloniale Diskurse in kommerziellen Projektionsaufführungen untersucht Vanelle Blankenship. Als Quellenkorpus dienen ihr die gedruckten Programmankündigungen des Schaustellerunternehmens Carl Skladanowsky & Söhne, die – bisher weitgehend unbeachtet – im Nachlaß von Max Skladanowsky zugänglich sind. *KINtop* setzt damit Beiträge von Ludwig Vogl-Bienek (*KINtop* 8) und Hauke Lange-Fuchs (*KINtop* 11) fort in der Absicht, mediengeschichtlich fundierte Forschungsergebnisse und Forschungsfragen zu den immer noch als Filmpionieren mißverstandenen Gebrüdern Skladanowsky zu veröffentlichen. Yvonne Zimmermann schließt den Themenblock zur Aufführung »stehender Lichtbilder« ab: Indem sie einen Schulaufsatz über einen Lichtbildervortrag der Firma Maggi präsentiert, macht sie auf eine kaum genutzte Quellengattung zur Publikumsgeschichte aufmerksam und öffnet Perspektiven auf ein verborgenes Feld der Mediengeschichte, nämlich den nichtkommerziellen Gebrauch von Diapositiven und später auch Filmen durch Privatfirmen für die Verkaufsförderung. In diesem Bereich reicht der Aufführungsmodus des frühen Attraktionskinos offenbar noch bis in die Tonfilmperiode hinein.

Die Geschichtsschreibung der frühen Kinematographie hat sich zunächst mit den übrig gebliebenen Artefakten beschäftigt: mit den technischen Geräten zur Aufnahme und Wiedergabe von Filmen sowie vor allem mit den mehr oder minder fragmentarisch überlieferten Filmen selbst, die von den Filmarchiven erst von Nitratmaterial auf Safety-Film transferiert und teilweise aufwendig restauriert werden mußten, um sie überhaupt für die Forschung zugänglich zu machen. Da die Filme des frühen Kinos keine selbständigen Werke sind, sondern als Programmnummern – meist mit Sprecherkommentierung bzw. Musikbegleitung – projiziert wurden, stellt sich die Frage nach ihrem Aufführungszusammenhang gleichsam von selbst. Die Orte der Aufführung haben heute in der Regel anderen Baulichkeiten und Verwendungszwecken Platz gemacht. Ihre Geschichte läßt sich jedoch über erhaltene Archivalien oft noch recht gut verfolgen: Wie Sabine Lenk an dem Düsseldorfer Vergnügungskomplex Adersstraße 17-19 minutiös demonstriert, können Bauakten nicht nur über bauliche Veränderungen Auskunft geben, sondern auch über Besitzverhältnisse, über wechselnde Unterhaltungsangebote am selben Ort und nicht zuletzt über den Einfluß, den die Sicherheitsauflagen der Genehmigungsbehörden auf Gestaltung und Ausstattung von Projektionssälen haben. Zahlreiche Lokalstudien zur Kinogeschichte verwenden Bauakten, werten sie

in der Regel aber nur für ihre am Lokalen orientierten Erkenntnisinteressen aus. Eine systematische Untersuchung von Bauakten zur Mediengeschichte von Aufführungsorten steht für die Zeit des frühen Kinos noch aus. Indirekt geben Baupläne auch Aufschluß über Arbeitsbedingungen des Kinopersonals, das bisher wenig Aufmerksamkeit bei Filmhistorikern gefunden hat. Gewerkschaftlich orientierte Zeitschriften bieten dazu reichhaltiges Quellenmaterial: Bert Hogenkamp zeigt an *De Lichtstraal*, dem Organ des Verbandes der niederländischen Theater- und Kinoangestellten, was das organisierte Personal unter maßgeblicher Beteiligung der Filmerklärer unternommen hat, um Kinobesitzern bessere Arbeitsbedingungen und höhere Löhne abzutrotzen.

Keinerlei Untersuchungen sind in der neueren Forschungsliteratur zu den Frontkinos des Ersten Weltkriegs zu finden. Cornelia Kemp präsentiert ein Amateurphoto aus einem Privatalbum, das ein Soldat von einem aus rohen Baumstämmen gezimmerten Frontkino an der Ostfront gemacht hat. In diesem Bild scheint auch verborgene Publikumsgeschichte auf, denn der Photograph war auch mutmaßlicher Zuschauer in dem provisorischen Kino, das er abgelichtet und in sein Erinnerungsalbum aufgenommen hat. Insgesamt hat das Publikum von allen am frühen Kino beteiligten Akteuren die wenigsten Spuren hinterlassen. Abgesehen von den Rechnungsbelegen der Kinobesitzer für die Ermittlung der Vergnügungssteuer finden sich in Behördenakten hin und wieder spärliche Hinweise – vor allem dann, wenn das Publikum auffällig wurde. Wie Martin Loiperdinger an Münchner Polizeiberichten zeigt, konnten politisch unerwünschte Mißfallensäußerungen ohne weiteres ein Verbot der entsprechenden anstößigen Bilder bzw. Filme nach sich ziehen – daß die Staatsgewalt die öffentliche Ruhe und Ordnung auf diese Weise wiederherstellte, gab den Protesten nachträglich recht. Indirekte Hinweise zum zeitgenössischen Filmverständnis des Kinematographenpublikums lassen sich mitunter Artikeln der Branchenpresse zu strittigen Fragen entnehmen: Frank Kessler untersucht, auf welche Weise ein Artikel aus dem Jahr 1906 den Begriff »Fake« verwendet, wobei einmal mehr deutlich wird, wie wichtig es ist, die Terminologie der Zeit historisch zu rekonstruieren.

Welche Filme wann und wo auf die Leinwand geworfen wurden, darüber entschied nicht zuletzt die Distribution, über deren Akteure und Strukturen in der Zeit des frühen Kinos recht wenig bekannt ist. Verkaufs- und Verleihkataloge des Filmangebots einzelner Herstellerfirmen gelangen erst in jüngster Zeit in den Blick der Forschung. Filmkatalogen der Dresdner Ernemann AG für Heimkino-Vorführungen entlockt Martina Roepke Rezeptionsanleitungen fürs Familienpublikum. Geschäftskorrespondenzen von Filmverleihern sind in der Regel komplett vernichtet worden – mit Ausnahme des einzigartigen Nachlasses von Jean Desmet, zu dem Ivo Blom bereits zwei *KINtop*-Artikel (*KINtop* 3 und *KINtop* 11) beigesteuert hat. Diesmal stellt Nico de Klerk aus der Sicht eines publikumszugewandten Archivs Überlegungen an, wie die Geschäftsbriefe von Desmet und seinen Kunden für unterschiedliche kultur-

geschichtliche Bedürfnisse erschlossen und zugänglich gemacht werden können.

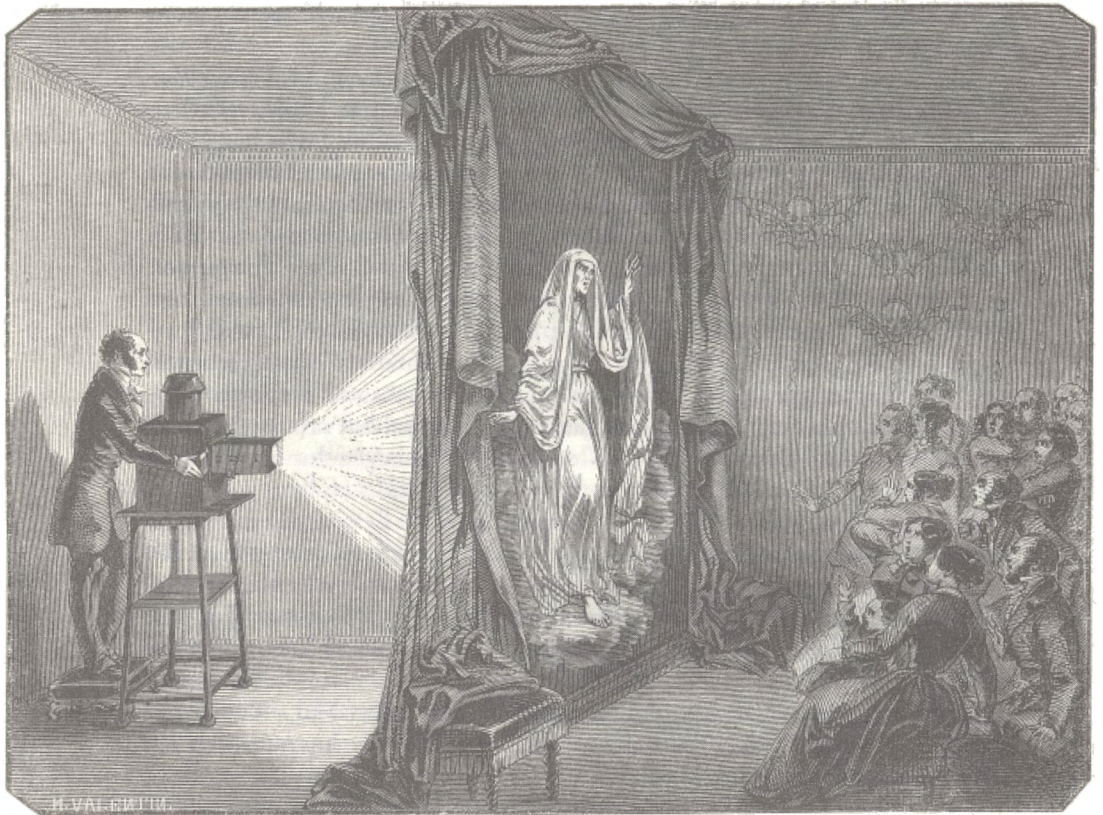
Wie sich Filme aus den 1910er Jahren heutzutage als *Event* für Kinoliebhaber inszenieren lassen, das zugleich den historischen Kontext wieder aufscheinen läßt und Aufmerksamkeit für die untergegangene Kultur des frühen Kinos weckt, diskutiert Eric de Kuyper an Aufführungsprojekten der Cinémathèque Royale de Belgique. Als Instrument für die künftige Forschung stellen Joseph Garncarz und Michael Ross die reichhaltigen Siegener Datenbanken zum frühen Kino in Deutschland vor. Online abrufbar sind in Bälde nicht nur die sogenannten Birett-Daten bis 1920, sondern auch Filmprogrammdaten und Standorte von Wanderkinos – Zukunftsmusik für mediengeschichtliche Kärnerarbeit, die dank der in den beiden letzten Jahrzehnten weit fortgeschrittenen Restaurierungsarbeit der Filmarchive auf die sinnliche und ästhetische Seite des frühen Kinos keineswegs verzichten muß. Zum Schluß ruft uns Mariann Lewinsky ein persönliches *Addio KINtop* zu und klärt zugleich auf, was es mit dem geheimnisvollen Daumenkino in dieser Ausgabe auf sich hat.

Nachzutragen bleibt, daß sich zuguterletzt noch ein Beitrag zu einem Film ergeben hat: Martin Loiperdinger untersucht *DES PFARRERS TÖCHTERLEIN*, der in mehrfacher Hinsicht ein Schlüsselfilm für die Karriere von Henny Porten ist. Und Matthew Solomon berichtet vom diesjährigen Domitor-Kongreß in Ann Arbor, der dem Thema »The ›National‹ and Early Cinema« gewidmet war.

Der Dank von Redaktion und Verlag gilt – ein letztes Mal – den Autorinnen und Autoren, die Ihre Beiträge für diese Ausgabe unentgeltlich zur Verfügung gestellt haben.

Um den Leserinnen und Lesern die Orientierung in der Themenvielfalt des frühen Kinos zu erleichtern, sind dieser letzten Ausgabe von *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* ausführliche Verzeichnisse beigegeben: Neben den Inhaltsverzeichnissen aller erschienenen *KINtop*-Ausgaben finden sich alphabetisch geordnet die Beiträge der Autorinnen und Autoren, die besprochenen Bücher sowie der Filmindex und der Personenindex von *KINtop* 1 bis *KINtop* 14/15. Wir hoffen, daß *KINtop* mit diesen Gelegenheiten zum Nachschlagen noch lange in Gebrauch bleiben wird.

Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger



Une Scène de fantasmagorie, d'après Moreau.

H. Valentin, »Une Scène de fantasmagorie, d'après Moreau«, *Le Magasin Pittoresque*, Paris 1849. Archiv: Illuminago

Eine Szene der Phantasmagorie

Idealtyp einer Projektionsaufführung

Der Stich »Une Scène de fantasmagorie« illustriert einen Artikel des *Magasin Pittoresque* über die Phantasmagorien des Etienne-Gaspard Robertson (1763-1837).¹ Ich habe zwei Originalblätter vor mir, die ich bei einer Auktion erworben habe. Da die Blätter aus dem Heft herausgetrennt wurden, sind mir Erscheinungsdatum und Ausgabennummer des Magazins nicht bekannt. Auf einem Blatt ist lediglich 1876 mit Bleistift vermerkt.

Das *Magasin Pittoresque* wurde ab 1833 von Edouard Charton (1807-1890) nach englischem Vorbild herausgegeben und erschien bis 1937.² Es gehört zu den bekanntesten Zeitschriften der illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts, die ihre Popularität der Verwendung von vielen Holzstichen verdankte, mit denen die Artikel illustriert wurden.

Die vorliegende Abbildung wurde in der Literatur zur Geschichte der Laterna magica und des Films häufig wiedergegeben – allerdings mit unterschiedlichen Datierungen: C. W. Ceram verwendet sie z.B. 1965 in seiner *Archäologie des Kinos* und gibt 1845 als Erscheinungsdatum an.³ David Robinson bezeichnet dieses auch von Richard Balzer⁴ angegebene Datum als falsch. Seine 1993 erschienene *Iconography of the Magic Lantern* nennt 1849 als Erscheinungsdatum.⁵ Da die Maße, die Robinson angibt (107 × 75 mm), nicht mit denen unserer Ausgabe (145 × 105 mm) übereinstimmen, ist davon auszugehen, daß das Motiv mehrfach veröffentlicht und auch in anderen Größen nachgestochen wurde. Es war nicht ungewöhnlich, daß die gleichen Motive und sogar dieselben Druckstöcke international von verschiedenen Blättern verwendet wurden.⁶ Die technischen Illustrationen des hier genannten Artikels finden sich z.B. auch in *Cassel's Illustrated Family Paper* (1860).⁷ Die Bildlegende verweist auf eine Vorlage »nach Moreau«, die sich nicht ermitteln ließ. In der Sekundärliteratur war keine Erwähnung zu finden. Möglicherweise stammt sie von Gustave Moreau, einem symbolistischen Maler, der von 1826 bis 1898 in Paris gelebt hat.

Robertson wurde 1763 in Lüttich als Etienne-Gaspard Robert geboren. 1798 präsentierte er in Paris Geistererscheinungen mit speziell eingerichteten Projektionsapparaten. Diese sogenannten Phantasmagorien wurden von ihm zu großer Perfektion entwickelt. 1837 ist er in Paris gestorben.⁸ Der Text des Artikels berichtet von Robertsons dramaturgisch ausgefeilten Inszenierungen,



von ihrer wachsenden Popularität in Paris und ihrem pekuniären Erfolg. Die Behandlung der Technik konzentriert sich auf das wichtigste Projektionsverfahren Robertsons, das er lange geheimhielt, um den Erfolg seines Unternehmens zu sichern. Die Beschreibung seines Apparats als »eine Art Laterna magica« setzt das grundlegende Verfahren der Projektion von Lichtbildern als bekannt voraus und wendet sich der spezifischen Konstruktion zu, die Robertson als *fantascope* bezeichnet hat. Das Gerät wurde auf einem fahrbaren Untersatz nahe der lichtdurchlässigen Projektionsfläche plziert und dann während der Projektion zurückgezogen, um das Lichtbild kontinuierlich größer werden zu lassen. Eine Blende im Objektiv sorgte für den Ausgleich der Helligkeit und verminderte die anfängliche Unschärfe. Für die Zuschauerinnen und Zuschauer entstand der Eindruck, die projizierte Gestalt würde sich aus einer scheinbaren Raumtiefe auf sie zu bewegen. Umgekehrt konnte eine Figur in der Ferne verschwinden. Aufbau und Funktion des Apparats und der Bildbewegung illustriert der Artikel des *Magasin Pittoresque* mit fünf technischen Abbildungen in Spaltenbreite.

Die Hauptillustration »Une Scène de fantasmagorie« nimmt die volle Breite des zweispaltigen Satzspiegels ein. Sie bezieht sich wie der Artikel auf Robertsons phantasmagorische Projektionsaufführungen im Allgemeinen: Sie zeigt das räumliche Arrangement, Positionen und Haltungen der Akteure und die dominante Anordnung des Apparats – nichts betont die Besonderheit einer spezifischen Situation, alles zeigt Prinzip. Diese generalisierende Behandlung des Themas wirkt so klar, daß sie über das Beispiel von Robertsons Phantasmagorien weit hinausgeht: Sie läßt die elementare Anordnung und die inneren Relationen der Präsentation von Licht-Bild-Projektionen gewissermaßen idealtypisch hervortreten. Eben diesen idealtypischen Strukturen widmet sich meine Betrachtung dieser Bildquelle aus dem 19. Jahrhundert. Mein Erkenntnisinteresse an dieser Illustration bezieht sich auf ein fundamentales Gestaltungsprinzip in der Geschichte der visuellen Medien: die Inszenierung wandelbarer Lichtbilder als dramaturgisches Zentrum von Projektionsaufführungen, deren Historie von der frühen Neuzeit bis heute reicht.⁹

Die Aufteilung der Bildfläche und das räumliche Arrangement

Das Bild erscheint vertikal geteilt. Diese Teilung unterstützt zunächst den Eindruck, daß sich hier zwei Seiten eines Geschehens gegenüberstehen. Die Projektionsfläche teilt den Bildraum in zwei Einzelräume auf, die unterschiedlichen Akteuren zugewiesen sind: der linke Raum dem Operateur mit dem Projektionsapparat, der rechte Raum den Zuschauerinnen und Zuschauern. Das Geschehen selbst umfaßt jedoch drei Bereiche, denen jeweils genau ein Drittel der längs geteilten Bildfläche entspricht: den Operateur mit seinem Gerät, die Bilderscheinung der Projektion und das Publikum. Die Projek-

tionsfläche scheidet die beiden Räume einerseits klar voneinander, bleibt aber für den horizontalen Verlauf des Geschehens durchlässig.

Der Raum links im Bild ist kastenförmig in sich abgeschlossen und wird vom Streulicht der Projektion erhellt. Hier dominiert ein technischer Apparat, dessen Licht auch das Gesicht des Mannes erhellt, der ihn handhabt. Abgesehen von dem Schemel, auf dem er steht, wirkt alles karg und sachlich. Von hier geht ein Lichtkegel aus, der sich allerdings von dem einer gewöhnlichen Laterne unterscheidet: Die offenbar gut informierten Leserinnen und Leser wissen, daß er die Erscheinung des projizierten Lichtbilds auf der anderen Seite leuchtend hervortreten läßt.

Der Raum rechts im Bild wirkt dunkel, das Geschehen wird von der hellen geisterhaften Gestalt auf der Projektionsfläche beherrscht. Die Blicke des Publikums bleiben gebannt auf diese Erscheinung gerichtet, wobei die meisten erschrocken zurückweichen. Die Projektionsfläche ist mit Stoff drapiert, damit ihr Rahmen die Illusion nicht stört. Der Faltenwurf der Draperie und die Polstersessel deuten eine dekorative Raumgestaltung auf dieser Seite an. Die geflügelten Geisterköpfe an den Wänden betonen das gespenstische Ambiente der Veranstaltung, bleiben aber im Hintergrund der Darstellung.¹⁰ Am rechten Bildrand ist der Raum nicht begrenzt: Schemenhaft angeschnittene Figuren lassen ein größeres Publikum erahnen.

Die Akteure des Geschehens

Die Darstellung der Zuschauerinnen und Zuschauer dieser »Scène de fantasmagorie« zeigt unterschiedliche Haltungen angesichts der bewegten Bilderscheinung. Die Frauen sind alle in emotioneller Erregung dargestellt, Gesichtsausdruck und Körperhaltung signalisieren Erschrecken. Den Männern sind differenzierte Haltungen zugeschrieben: Einer wirkt wie die Frauen ganz erschrocken, ein anderer ballt die Faust zum Kampf und hat den Kopf nach vorn gereckt, während der Skeptiker mit verschränkten Armen seinen prüfenden Blick auf das Lichtbild richtet.¹¹

Gegenüber, durch die Leinwand abgeschirmt von den Zuschauerinnen und Zuschauern, steht leidenschaftslos, konzentriert und aufmerksam der Mann am Apparat. In seinen Händen liegt die Gestaltung der Projektion und des Aufführungsgeschehens, die Ausgangspunkt für die Seherlebnisse des Publikums ist. Als einzelne Figur kennzeichnet er die einheitliche Bestimmtheit zielgerichteten Handelns auf seiten der Herstellung des Geschehens, antipodisch dazu wird das Publikum mit seinen unterschiedlichen Reaktionen als unbestimmt offene Größe dargestellt.

Von beiden Seiten aus sind die Blicke auf die Projektionsfläche gerichtet. Sie erfassen jedoch etwas sehr Verschiedenes: Für den Operateur am Apparat ist die Bilderscheinung ein Ergebnis von Planung, Gestaltung und Ausfüh-



rung, das ständig zu kontrollieren ist. Für die Zuschauerinnen und Zuschauer ist sie ein überraschendes, erregendes Seherlebnis. Jenachdem ob und wie weit die projizierte Figur als Wirklichkeit wahrgenommen wird oder wenigstens dafür steht, kann sie quasi selbst die Rolle eines Akteurs im Geschehen einnehmen.

Die Illustration zeigt einen Blick durch die Wand, der beide Seiten in ihrem Verhältnis zueinander erkennbar macht. Sie stellt der Leserschaft aufklärend einen analytischen Beobachterstandpunkt zur Verfügung. Aus dieser Position kann die gespenstische Gestalt als produzierte Illusion identifiziert werden. Im Zuschauerraum stellt sich die Situation anders dar: Die Reaktionen lassen zunächst den Eindruck entstehen, daß die meisten Anwesenden unmittelbar ihrer Wahrnehmung trauen und das Wesen aus der Geisterwelt tatsächlich auf sich zukommen sehen. Um das eigene Erlebnis als Illusion interpretieren zu können, würden sie wenigstens minimale Kenntnisse über die Wirkungsweise der apparativen Anordnung und über den virtuellen Charakter der Lichtbild-Erscheinung benötigen. Andererseits werden sie als Publikum in einem Aufführungsereignis gezeigt, für das sie laut Text auch noch Eintritt bezahlt haben. Sie müssen also bereits vorab genügend über seine kunstvoll gestalteten Qualitäten gewußt haben, um darauf zu vertrauen, daß sie heil wieder herauskommen.

Apparat und Lichtbild

Die Illustration zeigt die Anordnung, die der Apparat dem Geschehen vorgibt. Sie bestimmt die Achsen der unterschiedlich ausgerichteten Aufmerksamkeit, welche die Akteure links und rechts dem Ereignis entgegenbringen.

Die Projektionsfläche, der zentrale Schauplatz des Geschehens, wird im Text »rideau« (Vorhang) oder »miroir« (Spiegel) genannt. Damit ist ihre doppelte Funktion im Arrangement der Rückprojektion bezeichnet: Als Vorhang verbirgt sie den Apparat und wie in einem Spiegel erscheinen darauf virtuelle Figuren und Dinge.¹² In der optischen Branchenliteratur des 19. Jahrhunderts wird sie in dieser Verwendung auch als »Schirm«, »écran« bzw. »screen« bezeichnet.¹³

Vom Projektionsgerät, das der Operateur bedient, geht der Lichtkegel aus, der das in ihm enthaltene Lichtbild auf der Projektionsfläche erscheinen läßt. Das unterscheidet den Lichtkegel der Projektion definitiv von demjenigen aus gewöhnlichen Laternen oder Lichtquellen. Mit diesen wird Licht ausgesendet, um Lebewesen oder Gegenstände durch Beleuchtung sichtbar zu machen: Erst die Reflektion auf der Oberfläche greifbarer Dinge gibt dem Licht eine Form, die von den Augen aufgenommen wird. Der Lichtkegel von Projektionslaternen trägt im Unterschied dazu bereits eine Form in sich, die auf der Projektionsfläche als Bild erscheint. Deren Gegenständlichkeit, das vom Pro-

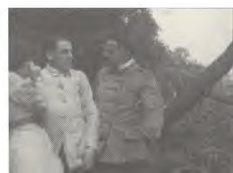
jektionsstrahl angeleuchtete Tuch, bemerkt das Publikum nicht: Es ist in seiner Wahrnehmung ganz von der Bilderscheinung eingenommen.

Das Projektionsgerät selbst erscheint als geschlossenes Gehäuse, das alle weiteren Bestandteile enthält, um die Erscheinung hervorzubringen. Es war der Leserschaft des *Magasin pittoresque* im Prinzip als *Laterna magica* bekannt. Dem Verfasser des Artikels erschien es unnötig zu erläutern, daß der Operateur in seiner rechten Hand den Rahmen eines Bildes hält, das selbst nicht zu sehen ist, weil es im Innern des Gehäuses steckt.

Gewöhnlich wird das Glasbild, das in den Projektionsapparat gesteckt wird, gleichgesetzt mit dem Lichtbild, das von hier seinen Ausgang nimmt und auf der Projektionsfläche erscheint. Das im Gerät steckende Ursprungsbild mit einem Durchmesser von etwa 10cm wäre jedoch viel zu klein, um beim Publikum Reaktionen auszulösen, wie sie die rechte Seite der Illustration zeigt. Angesichts der beachtlichen Größe des Lichtbildes (der Text spricht immerhin von drei bis vier Metern) ist ein Erschrecken schon eher nachvollziehbar – der starke Effekt beruht aber vor allem auf dem scheinbaren Herannahen der gespenstischen Gestalt durch die kontinuierliche Vergrößerung des Bildes. Eine Wandelbarkeit dieser Art ist dem Glasbild, gebunden an seine Materialität, nicht eigen. Die Bilder auf den beiden Seiten des Lichtkegels der Projektion sind miteinander verknüpft, aber nicht miteinander identisch. Ihre visuellen Erscheinungsformen bilden eine Differenz. Diese Differenz ist es, die der Operateur so aufmerksam handhabt, um das optimale Lichtbild zu gestalten. Auf das Glasbild im Apparat hat er Zugriff – was er auf dem Schirm sieht, ist schon Ergebnis: Er hat nur wenig Zeit, Korrekturen vorzunehmen, Bilder auszutauschen und die nächsten Wandlungen einzuleiten.

Aber läßt sich ein Glasbild, ein Artefakt, das während seiner bestimmungsgemäßen Verwendung für die Projektion eines Lichtbildes gar nicht zu sehen ist, überhaupt als ›Bild‹ ansprechen? Es handelt sich doch offensichtlich um ein inhaltliches und gestalterisches Element der apparativen Anordnung, die wir Projektion nennen: Ein sichtbares Bild muß daraus erst noch hervorgehen – und im Fortgang der Aufführung eine wandelbare Folge von Lichtbildern. Die dafür ausgewählten und nacheinander in den Apparat eingesetzten Bildeinheiten nehmen also jeweils die Funktion einer vorab produzierten ›technischen Bildinformation‹ ein. Die Lichtbilder wiederum lassen sich nach ihrem Schaulplatz in der Anordnung der Projektion als »Schirmbilder« bezeichnen oder auch als ein »Schirmbild« in variablen Wandlungszuständen.

Das technische Verfahren für das Herannahen des Geistes wird in der Abbildung nur durch die Rädchen unter dem *fantascope* angedeutet, auf den erforderlichen Aktionsraum wird verzichtet. Die prinzipielle Darstellung der Strukturen hat Vorrang vor empirischen Genauigkeiten. Der Effekt selbst wird graphisch in ein plastisches Heraustreten der Figur aus der Projektionsfläche umgesetzt und mit der Bewegung des Publikums in Beziehung gebracht. Die geisterhafte Gestalt aus dem Projektionsapparat tritt geradezu sinnbildlich



an die Wahrnehmung und Empfindung der Menschen heran. Erst in deren Inneren, nicht auf dem Schirm, vollendet sich die Gesamtheit des inszenierten Geschehens.

Perspektiven

Als Robertson am Ende des 18. Jahrhunderts in Paris große Publikumserfolge mit seinen Phantasmagorien erzielte, lag die Attraktion nicht im grundlegenden Verfahren der Projektion, sondern in seiner spezifischen Verwendung, in technischen Details und einer herausragenden Qualität der Inszenierungen. Enzyklopädien wie die von Johann Georg Krünitz stellten zu dieser Zeit unter dem Stichwort »Laterna magica« bereits ein umfangreiches technisches und gestalterisches Wissen für die Handhabung von Projektionen zur Verfügung.¹⁴

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde dieses Potential mit wachsender Häufigkeit genutzt und in seinen Ausformungen auf vielfältige Weise variiert. Das Spektrum reichte von großen Veranstaltungen mit vielen hundert Besuchern bis zur privaten Aufführung im Kinderzimmer, von Theatern und Vergnügungststätten bis in Unterrichtsräume und Kirchen. Eine wachsende Zahl von Unternehmen erzielte gute Umsätze mit Herstellung und Vertrieb von Projektionsapparaten und Glasbildern für Vorführungen unterschiedlicher Art. Organisationen der Volksbildung, der religiösen Mission und der Wohlfahrt nutzten das Medium systematisch für ihre Zwecke.¹⁵

Die Forschung in diesem Bereich der Mediengeschichte hat es zu weiten Teilen mit einer *terra incognita* zu tun. Sie benötigt analytische Instrumente, die eine adäquate Untersuchung der Quellen in ihrem jeweiligen historischen Kontext gewährleisten. Deshalb habe ich diese Bildquelle aus dem mittleren 19. Jahrhundert gewählt, um einen Idealtyp von Projektionsaufführungen nachzuzeichnen, der einen langen historischen Zeitraum überspannt. Ich sehe in der Differenz zwischen technischer Bildinformation und variablem Lichtbild das wesentliche Prinzip von Projektionsmedien. Von diesen beiden Eckpunkten ausgehend schlage ich vor, Quellenanalysen auf das performative Geschehen auszurichten, um von hier aus die unterschiedlichen Rollen seiner Akteure zu bestimmen und die elementare Anordnung zu untersuchen, die vom Apparat vorgegeben wird.¹⁶

Als Beispiel möchte ich die Untersuchung von Glasbildern für die Projektion nennen. Zunächst sind sie nichts als Bildchen, die man gegen das Fenster halten oder auf ein Leuchtpult legen kann. Erst ihre Analyse als technische Bildinformationen im Kontext der Anordnung eines Projektionsapparats rückt ihr performatives Potential wieder ins Blickfeld. Durch die theoretische Einordnung in eine idealtypische Projektionsaufführung werden sie mit den wandelbaren Lichtbildern in Verbindung gebracht, die sie potentiell enthal-

ten, die ihnen aber nicht unmittelbar anzusehen sind. Auf dieser Grundlage sind sie mit überlieferten Berichten oder über idealtypische bzw. praktische Rekonstruktionen von Aufführungen in die Mediengeschichtsschreibung einzubringen.

Abschließend ein Blick auf die Verbindung der »Scène de fantasmagorie« mit heutigen Kinosälen. Die Übereinstimmung wesentlicher Elemente der idealtypischen Anordnung des Apparats ist noch deutlich zu erkennen: Die variablen Lichtbilder auf dem Schauplatz Projektionsfläche entfalten ihre illusionäre Wirkung wie das alte Schirmbild, auch wenn das Projektionsgerät nun hinter dem Publikum in einer Kabine verborgen wird. Die Differenz von technischer Bildinformation und Lichtbild ist nach wie vor das Prinzip des Apparats, auch wenn sich bildliche und mechanische Gestaltungsformen gravierend verändert haben.

Aber ausgerechnet die entscheidende Veränderung nimmt die Illustration aus dem 19. Jahrhundert in einer eigenartig visionären Weise vorweg. Es ist die Trennung der Personen, die das Ereignis gestalten, vom Publikum. Sie hat in der dargestellten Form seinerzeit nicht stattgefunden. Die Aufführung war immer mit dem Auftritt von Personen verbunden: Sie haben die Bilder begleitet, auch wenn es zu ihrer Kunst gehörte, sie im richtigen Moment alleine wirken zu lassen; sie haben Texte gesprochen, gesungen oder musiziert. Erst durch den Film wurde nach und nach eine mediale Form in das Projektionsgeschehen eingeführt, bei der nur noch das Schirmbild einer überall wiederholbaren, automatisch ablaufenden Aufführung einem unbestimmt adressierten Publikum gegenübersteht. Die illustrative Reduktion auf den Mann am Apparat, auch wenn er hier das Geschehen noch ganz in der Hand hat, macht ahnungsvoll deutlich: Das mediale Arrangement, das die gesamte Produktion hinter dem Schirm verbirgt, war als eine Möglichkeit in den historischen Formen schon angelegt. Der Operateur erinnert bereits an die Rolle des Vorführers, der als letzter Vertreter der Produktionsseite am Ort des Geschehens, verborgen und ohne gestalterischen Einfluß, den automatischen Ablauf kontrolliert. Umgekehrt ist kein historischer Grund zu erkennen, dieses Ergebnis als zwingend oder als das einzig mögliche anzusehen.



Anmerkungen

- 1 »La fantasmagorie. Le physicien Robertson«, *Magasin Pittoresque*, Paris o. J., S. 51-53. Dieser Artikel befindet sich im Illuminago-Archiv (www.illuminago.de).
- 2 Vgl. den zugehörigen Eintrag auf der Website der Bibliothèque nationale de France <http://gallica.bnf.fr/anthologie/notices/o1218.htm> (4. 6. 2006).
- 3 C. W. Ceram, *Eine Archäologie des Kinos*, Rowohlt, Hamburg 1965, S. 36-37.
- 4 Richard Balzer, *Optical Amusements: Magic Lanterns and Other Transforming Images*, Watertown, Ma., 1981.
- 5 David Robinson, *The Lantern Image. Iconography of the Magic Lantern 1420-1880*, Magic Lantern Society, Nutley 1993, Eintrag 176, S. 55.
- 6 Ulla Wischermann erwähnt z.B., daß das deutsche *Pfennig-Magazin* hauptsächlich auf die Druckstöcke des englischen *Penny-Magazine* zurückgegriffen hat. Vgl. Ulla Wischermann, *Frauenfrage und Presse. Frauenarbeit und Frauenbewegung in der illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts*, K. G. Saur, München 1983, S. 14-15.
- 7 Siehe Robinson (Anm. 5), Eintrag 203, S. 60.
- 8 Vgl. Mike Bartley, »Robertson, Etienne-Gaspard«, in: David Robinson, Stephen Herbert, Richard Crangle (Hg.), *Encyclopaedia of the Magic Lantern*, Magic Lantern Society, London 2001, S. 256-257; vgl. außerdem das Kapitel »La fantasmagorie« in Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre – archéologie du cinéma*, Nathan, Paris 1994, S. 135-168.
- 9 Dieser Artikel setzt auf dem heutigen Stand Überlegungen zur Geschichte der Projektion als performatives Medium fort, die ich in *KINtop 3* angestellt habe. Vgl. Ludwig Vogl-Bienek, »Die historische Projektionskunst – Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsereignis«, *KINtop 3* (1994), S. 11-32.
- 10 In Robertsons Aufführungen wurden

sie tatsächlich als bewegte Projektionen eingesetzt, die verborgen geführt wurden.

11 Der Prototyp des Cineasten, der sich Gedanken über die Herstellung des *special effect* macht. In der Tat berichtet der Text von Geheimnissen um den Apparat und ihren Verrat im späten 18. Jahrhundert: Hier geht es allerdings um Geschäftsgeheimnisse und längst nicht mehr um das Geheimwissen von Eingeweihten, das in früheren Zeiten noch eine Rolle gespielt haben mag.

12 Diese Begriffe wurden auch im Deutschen für diese Konstellation verwendet: »Der Vorhang oder Spiegel.

Bei der öffentlichen Vorführung von Nebelbildern ist es störend und nicht gebräuchlich, die Bilder so an der Wand zu zeigen, dass der Operateur sich mit seinem Apparat im Zuschauerraum befindet, sondern er theilt, wenn es kein Theater hat, den Saal durch, und setzt einen sogenannten Spiegel zwischen seine Apparate und die Zuschauer. [...] Weil sich die Bilder hierauf gleichsam abspiegeln, so ist aus einem solchen Vorhange der Name Spiegel entstanden.« (W. Bahr, *Der Nebelbilder-Apparat, seine Handhabung und die Anfertigung transparenter Glasbilder*, Leipzig 1875, S. 25)

13 Eine Etymologie medienhistorischer Begriffe steht bisher nicht zur Verfügung. Mir ist der Begriff »Schirm« in deutschen Texten seit den 1870er Jahren aufgefallen.

14 Vgl. Johann Georg Krünitz, *Oekonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-Stadt-Haus- und Landwirtschaft, und der Kunstgeschichte in alphabetischer Ordnung*. Stichwort Laterna magica in Band 65, Berlin 1794, S. 467-522. Zugänglich über: www.kruenitz1.uni-trier.de

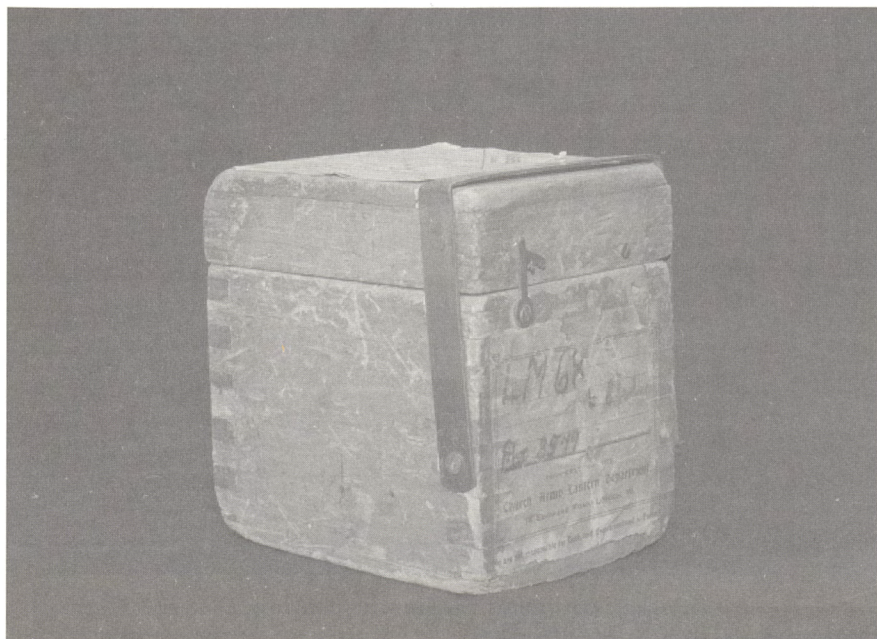
15 Vgl. den Beitrag von Torsten Gärtner in diesem Band.

16 Ich vermeide an dieser Stelle den Terminus »Dispositiv«, um Konfusionen zu vermeiden.

Box 8579 – Wegweiser in eine *terra incognita* der Mediengeschichte

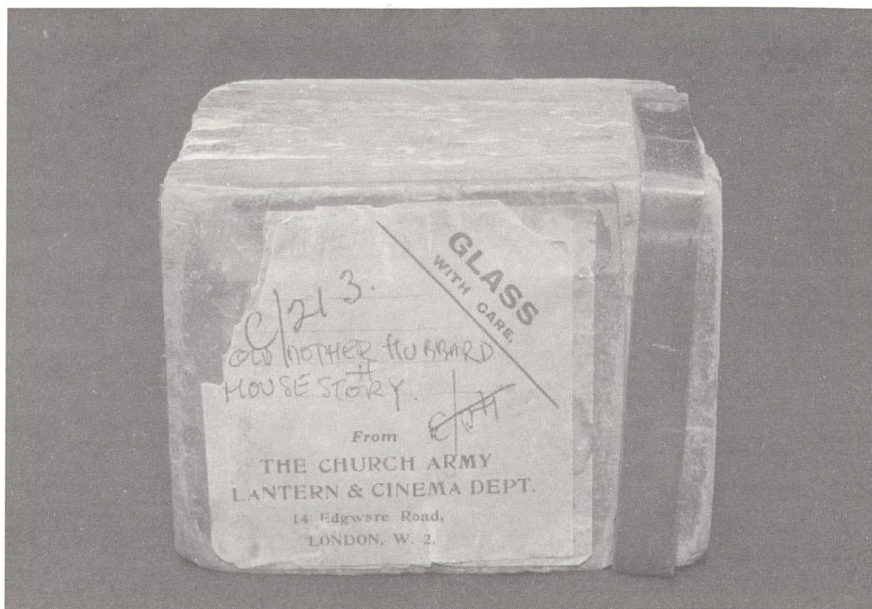
Ein unscheinbares Kästchen, das Karin Bienek vor vielen Jahren auf einem Londoner Flohmarkt gefunden hat, verweist uns auf noch wenig erforschte Areale der Mediengeschichte: auf weit verbreitete Projektionsaufführungen im ausgehenden 19. Jahrhundert mit dem Ziel, die soziale Situation zu thematisieren und zu beeinflussen, oft verbunden mit christlicher Missionstätigkeit, sowie auf die Integration der Kinematographie in diese Aktivitäten.

Die kleine Box in den Maßen $115 \times 85 \times 110$ mm diente dem sicheren Transport von maximal 16 Glasbildern für die Projektion. Die äußere Erscheinung mit den rund geschabten Ecken macht den Eindruck einer häufigen Nutzung. Zwei Etiketten an der Seite und auf dem Deckel geben Auskunft über Herkunft und Verwendung der Box: Auf dem Etikett an der Seite befinden sich



die Aufdrucke: »Property of the Church Army Lantern Department. 14 Edgeware Road London, W.«, und: »We are not responsible for Cash and Orders enclosed in Parcels«. Der Inhalt ist handschriftlich angegeben als: »4M68/16 Slides«. Die Nummer der Box ist 8579. Das Etikett auf dem Deckel nennt als Herkunft: »From The Church Army Lantern & Cinema Dept. 14 Edgeware Road London, W. 2.«. Hier ist der Inhalt handschriftlich vermerkt als »C/213« mit den Titeln »Old Mother Hubbard« und »Mouse Story«. In einer Ecke ist die Warnung »GLASS/WITH CARE« aufgedruckt.

Es handelt sich offensichtlich um eine Verleih-Box der britischen Church Army, die sich der inneren Mission unter den armen und ausgeschlossenen Teilen der Bevölkerung widmete und in der Wohlfahrtspflege tätig war. Sie unterhielt ein eigenes »Lantern Department«, eine Abteilung also, welche Projektionsaufführungen institutionell mit den benötigten Mitteln ausstattete. Die Beschriftungen der Etiketten lassen einen systematischen Verleihbetrieb erkennen. Solide Aufmachung, gedruckte Etiketten, Codes für die Bilderserien und Numerierung der Box machen deutlich, daß hier ein umfangreiches Medienangebot zu handhaben war. Der Hinweis auf Geldtransfers legt nahe, daß der Service des Lantern Department nicht kostenfrei zur Verfügung stand.



Verleih-Box für Glasbilder zur Projektion, The Church Army, Lantern & Cinema Department, ca. 1890, Archiv: Illuminago

Der Vergleich beider Etiketten zeigt einen Wandel in der Medienpraxis der Church Army durch Integration der Kinematographie. Das Kästchen selbst repräsentiert Kontinuität. Es ist ein Beispiel dafür, daß der frühe Film bei Auführungen der Church Army nicht alleine war: Er teilte sich oft die Leinwände mit anderen Lichtbildern, deren Ursprung im Projektionsapparat nicht auf dem kinematographischen Mechanismus beruhte.

Quellen wie dieses Kästchen haben den Blick von Sammlern und einigen Historikern auf Organisationen wie die Church Army gelenkt. Beispielhaft sei auf den Eintrag von Ann Hecht in der *Encyclopaedia of the Magic Lantern* (herausgegeben von David Robinson et. al., London 2001, S. 68-69) verwiesen.



WEEK EVENING ENTERTAINMENTS

FOR SUNDAY SCHOOLS, BANDS OF HOPE, &c.,
IN LONDON AND THE PROVINCES.

LECTURES,

ILLUSTRATED BY SUPERIOR

OXY-HYDROGEN DISSOLVING VIEWS,

EXHIBITED BY THE AID OF

SUPERIOR TRIPLE APPARATUS.

For places within the Metropolitan District, Lecturers will be provided when desired.

In Provincial Towns the exhibitions will be conducted by experienced operators, and full descriptions of the Views provided for the assistance of Local Lecturers.

FIRST CLASS LANTERN SLIDES.

In complete Sets, with or without

SCIOPTICON LANTERNS,

Lent on hire to Schools and Societies in London and the Provinces.

LIST OF SUBJECTS OF DISSOLVING VIEWS AND LANTERN SLIDES :—

The Land of the Stars and Stripes. Sketches of American Life and Scenery.

London: Past and Present. With Illustrations of Curious Customs.

A Holiday Trip Round the Welsh Coast. With Illustrations of History and Customs.

Martin Luther, His Life and Times. With Views of the principal Cities connected with the Reformation.

China and the Chinese. Peeps at in-door and out-door life in the Land of the Pigtail.

Temperance Truths and Triumphs. A lecture specially suitable for Bands of Hope and Temperance Meetings.

Life in the East. Oriental manners and customs illustrative of Scripture.

Heralds of the Gospel on the Dark Continent. A Missionary Lecture on Africa.

Cheerful Chats in an Artist's Studio.

Wanderings by the Sea. From Sheerness to Land's End.

Half Hours at the Old Manor House.

The Pilgrim's Progress. With Scenes in the Life of John Bunyan.

Children of London Streets. Illustrating four popular Stories;

Pictorial Rambles and Fireside Sketches.

Boys and Girls of England. Numerous Scenes of Juvenile Life.

Pictorial Medley. A Juvenile Entertainment.

A Visit to Our Picture Gallery.

For Prospectus and Terms apply to Mr. H. GITTENS,
56, Old Bailey, London, E.C.

The Sunday School Chronicle – eine Quelle zur Nutzung der Laterna magica in englischen Sonntagsschulen

Untersuchungen zur Nutzung der Laterna magica am Ende des 19. Jahrhunderts können sich dem Forschungsgegenstand auf unterschiedlichen Wegen nähern. Ob man, wie Mike Simkin, Stephen Herbert oder Terry und Debbie Borton¹ Veranstaltungshinweise für einen begrenzten Untersuchungsraum, wie Stephen Bottomore² die Mediennutzung einer einzelnen Person oder wie Alan Burton³ den Medieneinsatz einer ausgewählten Institution als Vorgehensweise wählt – man kommt nicht umhin, einen engen Untersuchungsrahmen zu setzen, um sich in der Vielzahl von möglichen Quellen nicht völlig zu verlieren. Das Forschungsprojekt an der Universität Trier zum »Einsatz visueller Medien in der Armenfürsorge in Großbritannien und Deutschland um 1900« beschränkt sich auf den inhaltlich-methodisch motivierten und systematischen Einsatz der Laterna magica in Kontexten der sozialen Arbeit.⁴ Wochenzeitungen britischer Wohltätigkeitsorganisationen erwiesen sich für unsere Untersuchungen als wertvolle Informationsquelle mit einer überraschend hohen Dichte an Veranstaltungsdaten. Exemplarisch stelle ich in diesem Beitrag einen Zwischenstand der Auswertung des erstmals 1874 erschienenen *Sunday School Chronicle* vor, in dem die Sunday School Union jeweils freitags, auf durchschnittlich 16 Seiten, ihren Leserinnen und Lesern zum Preis von einem Penny Tips und Hilfestellungen für die Gestaltung des Unterrichts in den verschiedenen Klassen einer Sunday School zu bieten versuchte.

Die Sunday School Union

Die 1802 in London gegründete Sunday School Union ist ein Zusammenschluß zahlreicher Sunday Schools verschiedener Konfessionen, deren Hauptquartier sich ab 1856 in Old Bailey 55/56, einer kleinen Straße unweit der St. Paul's Kathedrale in der City of London befand. Ursprünglich auf den Großraum London beschränkt, breitete sich das Sunday School Movement schnell in ganz Großbritannien aus. Die in zahlreichen Großstädten gegründeten Sunday School Unions orientierten sich inhaltlich und organisatorisch am Londoner Mutterhaus.⁵



Mit der Einrichtung staatlicher Tagesschulen und der Einführung der allgemeinen Schulpflicht änderte sich spätestens ab 1870 die inhaltliche Ausrichtung der Sunday Schools. Während zunächst die Vormittagsklassen für säkularen, in erster Linie alphabetisierenden Unterricht und die Nachmittagsklassen für religiösen Unterricht verwendet wurden, konzentrierten sich die Sunday Schools ab Mitte der 1860er Jahre ausschließlich auf die religiöse Erziehung der Schüler.⁶ Allerdings diente das Studium der Bibel auch weiterhin der Festigung der in den Tagesschulen durchgeführten Alphabetisierung. Trotz eines Rückgangs der Schülerzahlen ab Anfang der 1870er Jahre erreichte die Sunday School Union auch 1901 noch landesweit ca. 6 Mio. Schüler. Um ihren religiösen Einfluß auf die Erziehung der Schüler aufrechtzuerhalten, nutzte die Sunday School Union die an Freizeitbeschäftigungen armen Abende der Wochentage für lehrreiche Unterhaltungsformen.⁷ Sie setzte hierfür verschiedene Visualisierungsmethoden ein, wobei den seinerzeit modernsten Bildmedien hohe Bedeutung zugemessen wurde.⁸

Aus den Jahrgängen 1874-1910 des *Sunday School Chronicle* liegen uns 3712 Erwähnungen zum Einsatz der Laterna magica vor.⁹ Diese verteilen sich auf wöchentliche Programmhinweise für die jeweilige Folgeweche sowie auf kurze Veranstaltungsrückblicke unter der Rubrik »Sunday School Intelligence«. Zudem erfahren wir aus Werbungen von einem eigenen Sunday School Union Lectures Department. Ich möchte in diesem Beitrag darstellen, welche Informationen uns die verschiedenen Rubriken liefern können. Hierbei werde ich zuerst auf die Werbungen des Sunday School Union Lectures Department eingehen, um anschließend das Informationspotential der Programmhinweise und Veranstaltungsberichte anhand eines Dozenten und einer Glasbilderserie aufzuzeigen.

Werbungen des Sunday School Union Lectures Department

Das Sunday School Union Lectures Department befand sich im Hauptquartier der Sunday School Union, in dem mindestens eine Lecture Hall für Veranstaltungen zur Verfügung stand. Das Lectures Department plante, entwarf, vertrieb und koordinierte Unterrichtseinheiten, in denen Visualisierungsmethoden zum Einsatz kamen: von Tafelbildern über Kostümierungen bis zu Veranstaltungen mit Panorama, Laterna magica oder Kinematograph. Diese Unterrichtseinheiten wurden für verschiedene Veranstalter beworben, in erster Linie für Sunday Schools und Bands of Hope.¹⁰ Die Veranstalter konnten Projektionsapparate incl. Zubehör und Glasbilderserien sowie nach Bedarf auch erfahrenes Personal gegen eine Mietgebühr anfordern.

Das Lectures Department belieferte vor allem interessierte Wohltätigkeitsorganisationen in einem Umkreis von 150 Meilen zum Mutterhaus. Mindestens 2400 der erwähnten 3712 Veranstaltungen mit Einsatz von Projektions-

laternen fanden in London selbst oder im Großraum London statt. Während für Veranstalter im Großraum London auf Wunsch die komplette Gestaltung der Unterrichtseinheit übernommen wurde, das Lectures Department also die Geräte, Glasbilderserien sowie den Lecturer¹¹ und den Operateur¹² für die Bedienung der Laterna magica stellte, erhielten die Veranstalter in der Provinz ergänzend zum Equipment maximal einen Operateur und eine schriftliche Erläuterung der Glasbilderserien zur Vorbereitung der Unterrichtseinheiten durch einen Lecturer vor Ort.

Obwohl das Lectures Department interessierten Veranstaltern die Zustellung eines Prospekts mit Preisliste anbot, wurden bis Mitte der 1890er Jahre im *Sunday School Chronicle* häufig auch einzelne Glasbilderserien beworben. Die Auswertung dieser Werbungen erlaubt die zumindest teilweise Rekonstruktion des Serienbestands der Sunday School Union, z. T. mit Angabe des Datums der Ersterscheinung und der Bilderzahl je Serie.¹³ Demnach verfügte das Lectures Department über einen stetig wachsenden Bestand, der 1893 mindestens 67 Serien vor allem mit Reisen, religiösen Inhalten, sozialen Themen und Temperenz-Themen umfaßte. Die Sunday School Union trat selbst nicht als Bilderproduzent in Erscheinung. Vermutlich bezog sie ihre Bilderserien zumindest teilweise von der United Kingdom Band of Hope Union, die selbst in der Bilderproduktion tätig war.¹⁴ Offenbar richteten sich die Veranstalter nach den Werbungen des Lectures Department: Das bedeutet, daß die Sunday School Union den Verleih einzelner Serien gezielt steuern konnte.¹⁵

Programme und Veranstaltungsberichte

Im *Sunday School Chronicle* finden sich Ankündigungen für Aufführungen von Lichtbildern in den Rubriken »Sunday School Notices« und »Lectures with Dissolving Views«.¹⁶ In der Regel kann ihnen Wochentag und Ort der Veranstaltung, die Uhrzeit des Veranstaltungsbeginns, meist der Name des Lecturer sowie der Titel der verwendeten Glasbilderserie entnommen werden. Die Programmspalte für die Woche vom 19. bis 25. Januar 1884 führt z. B. insgesamt 16 Veranstaltungen mit Einsatz einer Laterna magica auf. Leider geben diese Einträge keine Hinweise zum Verlauf der Veranstaltung, zum Publikum oder sonstige aufschlußreiche Angaben. Allerdings finden sich in nahezu jeder Ausgabe des *Sunday School Chronicle* auch Veranstaltungsrückblicke. Während die Programmhinweise fast ausschließlich Veranstaltungen im Großraum London ankündigen, berichten die Rückblicke überwiegend von Veranstaltungen aus anderen Ortschaften und Städten.

Nur in wenigen Fällen rekurriert der *Sunday School Chronicle* mit einem Rückblick auf eine zuvor angekündigte Veranstaltung. So kündigt in der abgebildeten Programmspalte die Rubrik »Sunday School Notices« ein »Senior Scholars' Entertainment« mit dem Vortrag eines gewissen Luther Hinton zum



SUNDAY SCHOOL UNION NOTICES

FOR WEEK ENDING JANUARY 26TH. -

In LECTURE HALL, 55 and 56, Old Bailey.

Daily 1-2. Mid-day Prayer Meeting.

MONDAY, 7.30-8.15.—ADVANCED GREEK CLASS. 8.15-9.0.—
ELEMENTARY GREEK CLASS. Conductor, Mr. A. J. DA SILVA.

TUESDAY, 7.30.—SENIOR SCHOLARS' ENTERTAINMENTS.

LECTURE, "Martin Luther, his Life and Times," illustrated
with the S. S. Union Dissolving Views. Mr. LUTHER HINTON.

THURSDAY, 7.30-8.15.—ADVANCED HEBREW CLASS. 8.15-9.0.—
ELEMENTARY HEBREW CLASS. Conductor Mr. D. MARSHALL.

*The Sunday School
Chronicle, 18. I. 1884*

Thema »Martin Luther, his Life and Times« an, der mit Sunday School Union Dissolving Views illustriert werden sollte.¹⁷ Bereits eine Woche später berichtet ein Rückblick von dieser Veranstaltung:

On Tuesday evening the subject of the lecture was »Martin Luther: His Life and Times«. It was illustrated by the Sunday School Union Dissolving Views, and the lecture was delivered by Mr. Luther Hinton, Mr. Brain presiding.

As the lecturer recounted the noble deeds of the great reformer, and his brave resistance of the powers of evil, the audience showed their appreciation of the earnest and interesting manner in which that remarkable history was brought before them by marked attention and frequent applause.

The lecture throughout was of such a character as to stimulate the young people present to stand up boldly for the right, and, trusting in Almighty God, not to fear what man could do them.

A very hearty vote of thanks was accorded to Mr. Hinton at the close.¹⁸

Die Veranstaltung wird zwar als »Entertainment« angekündigt, der Rückblick bezeichnet sie jedoch als »Lecture«, worauf auch die geschilderten Inhalte hindeuten. Der Bericht läßt vermuten, daß Luther Hinton an diesem Abend quasi als Gastdozent diese Klasse der Sunday School besuchte. Martin Luther diente offenkundig als Anschauungsbeispiel, um die Schüler zu religiöser Standfestigkeit anzuhalten. Über das Publikum erfahren wir, daß es in diesem Fall aus Senior Scholars bestand. Als solche wurden ehemalige Schüler bezeichnet, die im Hauptquartier der Sunday School Union zu späteren Sunday School Teachers ausgebildet wurden.¹⁹ Der zum Schluß erwähnte Applaus deutet auf Zufriedenheit mit dem Vortrag hin. Der Zeitpunkt der Veranstaltung Ende Januar spricht eher für einen guten Besuch der Veranstaltung.²⁰ Weitere Hinweise zu dieser Lecture erschließen sich durch Berichte über andere Veranstaltungen, durch Auswertungen des vom Forschungsprojekt gesammelten Datenmaterials sowie die Zuhilfenahme von Sekundärliteratur.

Exemplarisch soll hier der Frage nachgegangen werden, ob die Quelle *Sunday School Chronicle* weitere Hinweise zur Person von Luther Hinton und zu der vorgeführten Bilderserie liefern kann. Handelt es sich bei Luther Hinton um einen eigens engagierten Showman? Ist die Glasbilderserie *Martin Luther, His Life and Times* eine oft gezeigte Unterrichtseinheit oder handelt es sich um eine einmalige Aufführung der Serie?

Eine Auswertung der Erwähnungen im *Sunday School Chronicle* ergibt, daß Luther Hinton durchaus als Professioneller bezeichnet werden kann. Unter den insgesamt 305 Lecturers, die zwischen 1874 und 1910 namentlich erwähnt werden, rangiert er mit insgesamt 189 Veranstaltungen auf dem vierten Platz. Nur 34, d. h. rund 12 % aller namentlich genannten Lecturers werden öfter als zehnmal erwähnt. Auf sie entfallen mit insgesamt 2171 Nennungen ca. 59 % aller Vorführungen. Luther Hinton erweist sich somit als ein erfahrener Lecturer der Sunday School Union.

Ein ähnlich deutliches Profil ergibt sich bei der Häufigkeitsverteilung der erwähnten Glasbilderserien, zu denen in über 92 % der Veranstaltungen Informationen vorliegen. Sie verteilen sich auf insgesamt 308 Bilderserien, von denen sich 68 klar dem Bestand der Sunday School Union zuweisen lassen. Auf diese 68 Serientitel entfallen 2670 der insgesamt 3769 Nennungen.²¹ Demnach handelt es sich bei mindestens 71 % der Vorführungen um Bilderserien des Lectures Department.²² Glasbilderserien der Sunday School Union benutzten vor allem die im *Sunday School Chronicle* besonders häufig genannten Lecturers, die von den Veranstaltern mitgebucht werden konnten und vermutlich zum engeren Mitarbeiterstamm des Sunday School Union Lectures Department zählten. Dies traf mit hoher Wahrscheinlichkeit auch für Luther Hinton zu.

Die Glasbilderserie *Martin Luther, his Life and Times*, die zum Serienbestand des Sunday School Union Lectures Department gehörte, wird in Ankündigungen und Berichten von Veranstaltungen insgesamt 182 mal erwähnt. Gemeinsam mit der Glasbilderserie *Wanderings by the Sea – from Shearness to Land's End* nimmt sie bei der Nennung von Serien im *Sunday School Chronicle* die Spitzenposition ein. Außer diesen beiden werden lediglich die Glasbilderserien *Boys and Girls of England*, *China and the Chinese*, *Heralds of the Gospel on the Dark Continent*, *Ireland and the Irish*, *Our English Bible: Its History and Defenders* und *Pilgrim's Progress* öfter als 100 mal erwähnt.

Bei der Veranstaltung am 22. Januar 1884 setzte also ein erfahrener Lecturer des Sunday School Union Lectures Department eine der am häufigsten vorgeführten Glasbilderserien ein. Luther Hinton war sogar ein absoluter Experte für die Lecture »Martin Luther – His Life and Times«, eine der meistgefragten der Saison 1883/84: Seitdem die Glasbilderserie *Martin Luther, his Life and Times* im Herbst des Jahres 1879 in das Programm des Sunday School Union Lectures Department aufgenommen worden war,²³ hatte Luther Hinton diese Bilderserie bis zur erwähnten Veranstaltung mindestens 49 mal für die gleichnamige Lectu-



re benutzt. Allein in der Saison 1883/84 trat er mindestens 18 mal damit auf. Bei den insgesamt 182 Nennungen der Glasbilderserie *Martin Luther, his Life and Times* ist Luther Hinton 64 mal als Lecturer aufgeführt. Seine am zweit- bzw. dritthäufigsten genannten Kollegen kommen zusammen auf fast genau so viele Einsätze der *Luther*-Serie. Das verbleibende knappe Drittel von Aufführungen dieser Serie verteilt sich auf zahlreiche, meist nur einmal genannte Personen, wohl Mitarbeiter derjenigen Veranstalter, die lediglich die *Luther*-Serie mit Text und eine *Laterna magica*, jedoch keinen Lecturer anforderten.

Neben den 64 Aufführungen von *Martin Luther, his Life and Times* zeichnete er verantwortlich für 60 von insgesamt 85 genannten Aufführungen der Glasbilderserie *London – Ancient and Modern*²⁴ sowie für 23 von insgesamt 40 »Lectures with the Microscope/Polariscope« mit dem Titel »Marvels of Science«. In beiden Fällen wird kein anderer Lecturer auch nur annähernd so häufig erwähnt. Die übrigen 46 Lectures von Luther Hinton entfallen auf das Panorama *Wonders of the World* sowie die sechs Glasbilderserien *Pilgrim's Progress*, *Wanderings by the Sea*, *Sketches of Animal Life*, *Tame and Wild*, *Tower of London to Westminster Abbey* und *Scenes and Stories of London Life*.

Neben Werbungen finden sich im *Sunday School Chronicle* auch Rückblicke auf Lectures von Luther Hinton, aus denen sein Aufführungsstil erkennbar wird. So wird seine Lecture mit der Glasbilderserie *London – Ancient and Modern* am 23. Januar 1883 wie folgt beschrieben:

On Tuesday evening Mr. Luther Hinton gave a very interesting lecture on »London, as it was, and as it is.« The lecture hall was crowded, and the lecture was listened to with great attention. It was illustrated with a splendid set of dissolving views, exhibited by one of the triple lanterns specially made for the Sunday School Union. The chief points of interest in and around the city were shown, and the marked contrast of their appearance in the 14th and 15th centuries and the present time was very striking. Among the views were those of the Tower, Traitors' Gate, Custom House, London Bridge, Bank of England, Royal Exchange, Guildhall, General Post Office, St. Paul's Cathedral and Cross, Smithfield, Temple Bar, Temple Church, Somerset House, Village of Charing, Charing Cross Hotel and Station, Westminster Bridge, Lambeth Palace, Houses of Parliament, and Westminster Abbey. As illustrating the customs of bygone days, there were views of the stocks, Titus Oates in the Pillory, Preaching at St. Paul's Cross, Burning in Smithfield, a »Charlie«, and early English costumes. The lecture was delivered with great vivacity, and was full of humour, while now and again some words of good advice were given to the young folks present. At the close the lecturer was very heartily applauded and cordially thanked. As usual, Mr. Nicols officiated as chairman.²⁵

Auch diese Vorstellung fand im Rahmen des Senior Scholars' Entertainment am hierfür üblichen Wochentag und zur bekannten Uhrzeit in der Lecture Hall in Old Bailey statt. Der ungewöhnlich ausführliche Rückblick nennt einzelne Bilder, die auf der Leinwand erschienen, und macht detaillierte Angaben

zum Vortragsstil von Luther Hinton. Er verstand es offenbar, seine Ratschläge dem zahlreich erschienen Publikum humorvoll zu vermitteln.²⁶

Am 18. März 1884 präsentierte Luther Hinton für das Senior Scholars' Entertainment die Glasbilderserie *Sketches of Animal Life, Tame and Wild*. Drei Tage später hebt der *Sunday School Chronicle* in seinem Rückblick erneut den unterhaltsamen Vortragsstil von Luther Hinton hervor:

The lecture on Tuesday evening was given by Mr. Luther Hinton, the subject being, »Sketches of Animal Life, Tame and Wild.« The lecture was illustrated by the Sunday School Union dissolving views, and was full of point and interest. In addition to information respecting the habits and nature of the several animals, the lecturer gave various anecdotes of a humorous and interesting character, and concluded by drawing attention to the skill and wisdom displayed by the Creator in all His works. A very hearty vote of thanks was given to the lecturer.²⁷

Am 19. Januar 1882 gab Luther Hinton in der St. John's Hall in Forest Hill im Südosten Londons eine Lecture mit der Serie *Wanderings by the Sea – from Shearness to Land's End*, die vermutlich 74 Glasbilder umfaßte.²⁸ Der *Sunday School Chronicle* schreibt in seinem Rückblick:

On Thursday, Jan. 19th, a most interesting and instructive lecture, entitled, »Wanderings by the Sea«, was given by Mr. Luther Hinton, of the Sunday School Union; the lecture was illustrated by about fifty splendid dissolving views representing the dockyards and sea-side resorts from the Medway to Land's End. The large hall adjoining St. John's Church was quite full, and a most enjoyable evening terminated with a hearty vote of thanks to the lecturer.²⁹

Die Serien *Sketches of Animal Life, Tame and Wild* und *Wanderings by the Sea – from Shearness to Land's End* verwendete Luther Hinton mindestens 10 bzw. 13 mal für gleichnamige Lectures. Luther Hinton trug die vier durch beispielhafte Zitate genannten Themen insgesamt 147 mal vor. Die verbleibenden 12 Ankündigungen für Vorträge Luther Hinton's mit Laterna magica entfallen auf die Serien *Tower of London to Westminster Abbey*, *The Pilgrim's Progress*, *Our English Bible – Its History and Defenders* und *Scenes and Stories of London Life*. Obwohl uns nur vier ausführliche Veranstaltungsschilderungen zu seinen Vorträgen vorliegen, decken diese beispielhaft 92 % seines Repertoires mit Einsatz der Laterna magica ab. Zu keinem anderen Lecturer der Sunday School Union liefert der *Sunday School Chronicle* eine vergleichbare Dichte an Schilderungen seiner Aufführungspraxis im Rahmen seiner Tätigkeit.

Leider finden sich weder zu den insgesamt 303 aufgeführten Veranstaltungen mit Panoramen noch zu den insgesamt 40 erwähnten Veranstaltungen mit *Microscope* bzw. *Polariscope* detaillierte Berichte, und damit auch keinerlei Hinweise darauf, wie Luther Hinton in immerhin 32 Veranstaltungen (neun mal mit Panorama und 23 mal mit *Microscope*) agiert hat.



Was läßt sich abschließend zu dem Dozenten Luther Hinton und damit auch hinsichtlich der geschilderten Aufführungsereignisse festhalten? Luther Hinton verfügte über einen umfangreichen Erfahrungsschatz hinsichtlich der Aufführung von Lichtbildern. Sein Vortragsstil scheint daran orientiert gewesen zu sein, die Unterrichtsinhalte auch unterhaltsam zu präsentieren. Sofern die Veranstaltungsberichte nicht beschönigend formuliert wurden, sicherte er sich mit diesem Stil vermutlich die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer und Zuschauer, sorgte eventuell für nachhaltigere Lernerfahrungen und steigerte die Bereitschaft seines Publikums, auch zukünftig ähnliche Veranstaltungen zu besuchen. Er hatte wahrscheinlich bis zu seinem vermuteten Ausscheiden im Jahr 1893 innerhalb des Sunday School Union Lectures Department den Status eines Spezialisten für mindestens drei Veranstaltungen, nämlich zwei mit Einsatz von Lichtbildern und einer unter Verwendung eines *Oxyhydrogen Microscope*. Entsprechend routiniert wird er diese Veranstaltungen durchgeführt haben, vor allem was die Interaktion mit dem Publikum betrifft.

Fazit

Anhand der angeführten Beispiele läßt sich aus meiner Sicht erkennen, welches großes Potential die vorliegende Quellenart allgemein und der *Sunday School Chronicle* im Besonderen zur Ermittlung der Nutzung der Laterna magica im untersuchten Kontext in sich trägt. Zum Einsatz der Verwendung der Laterna magica innerhalb der Sunday School Union bedarf es weiterer Auswertungen des vorgestellten Datenmaterials sowie des Abgleichs dieser Daten mit ergänzendem Quellenmaterial. Sich abzeichnende Karrieren, Werdegänge und Spezialgebiete zahlreicher Dozenten des Sunday School Lectures Department, Aussagen zu möglichen Kooperationspartnern, zu Kriterien der eigenen Erfolgsmessung sowie zur dramaturgischen Gestaltung der Veranstaltungen bedürfen weiterer Auswertungen sämtlicher Aufführungsberichte und des Vergleichs mit Protokollbüchern und anderen Dokumenten der Buchhaltung der Sunday School Union. Gleiches gilt für eine detaillierte Rekonstruktion der Arbeitsweise und des Glasbilderbestands des Sunday School Lectures Department. Für viele der angeführten Orte bzw. Stadtteile lassen sich Aufführungshäufigkeiten ermitteln und mit Bevölkerungsstatistiken vergleichen, so daß genauere Erkenntnisse über die Publika gewonnen werden können. Durch Vergleiche mit Geschäftszahlen in Jahresberichten der Sunday School Union können quantitative Angaben zur Aufführungsdichte geprüft und ggf. korrigiert werden.

Wie jedoch, trotz all dieser noch anstehenden Arbeiten, mit den vorgestellten Beispielen bereits deutlich wurde, lassen sich anhand der Werbungen, Programmhinweise und Veranstaltungsberichte in der organisationseigenen Wochenpresse Aussagen zur Aufführungsdichte, zum Publikum, zur didak-

tischen Aufbereitung, zu den Veranstaltern und Lecturern sowie zu den verwendeten Glasbilderserien treffen. Es liegen somit Informationen zu zentralen Parametern vor, welche die Aufführungen von Lichtbildern unter Verwendung der *Laterna magica* klar als wichtiges Medium im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erkennen lassen. Zudem wird vor allem durch den systematischen und regelmäßigen Einsatz dieses Projektionsmediums deutlich, daß es sich nicht um ein Randphänomen handelt. Wie dargestellt beschränken sich die genannten Zahlen zur Veranstaltungsdichte weitgehend auf den Großraum London und auf lediglich eine Organisation der schulisch-religiösen Bildungsarbeit. Wie etwa der Einsatz der *Laterna magica* in den Sunday School Unions anderer englischer Städte praktiziert wurde, bleibt genauer zu erforschen. Berichte aus dem *Sunday School Chronicle* zeigen, daß auch dort Vorführungen mit Lichtbildern stattfanden. Gleiches gilt für mindestens sechs weitere englische Organisationen aus den Bereichen der Genossenschaften, der schulisch-religiösen Erziehung, der Temperenz-Bewegung und der christlichen Missionierung, zu denen ebenfalls reichhaltige Quellen vorliegen. Durch ihre Auswertung wird es möglich sein, eine Übersicht zum Einsatz von Lichtbildern im Kontext sozialer Arbeit in England zu gewinnen und unterschiedliche Verwendungsformen von Projektionsmedien bei den einzelnen Organisationen zu ermitteln

Anmerkungen

1 Mike Simkin beleuchtet die kulturelle Bedeutung der *Laterna magica* im 18. und 19. Jahrhundert in Birmingham. Stephen Herbert liefert für die erste Jahreshälfte 1881 eine eindrucksvolle Auswertung der örtlichen Tagespresse zu Veranstaltungen mit Lichtbildern in Hastings, die Teil eines Forschungsprojekts der britischen Magic Lantern Society zur Nutzung der *Laterna magica* in der Saison 1880/81 ist. Terry und Debbie Borton versuchen eine Hochrechnung des gesamten Magic' Lantern Show-Aufkommens im Jahr 1895 innerhalb der USA auf der Grundlage lokaler Erhebungen in Middletown/Connecticut. Vgl. Richard Crangle, Mervyn Heard, Ine van Dooren (Hg.), *Realms of Light – Uses of the Magic Lantern from the 17th to the 21st Century*, The Magic Lantern Society, London 2005, darin die Beiträge: Mike Simkin: »Birmingham and the Magic Lantern«, S. 77-85; Stephen Herbert, »A Slice

of Lantern Life – Lantern Presentations in and around Hastings in Early 1881«, S. 185-192; Terry Borton, Debbie Borton, »How many american lantern shows in a year?«, S. 105-115.

2 Stephen Bottomore beschreibt den Einsatz der *Laterna magica* in Gottesdiensten des Church Army-Gründers Wilson Carlike zwischen den 1880er und 1920er Jahren. Sein Augenmerk liegt allerdings vor allem auf dessen Rolle als Filmpionier. Vgl. Stephen Bottomore, »Projecting for the Lord – the work of Wilson Carlike«, *Film History*, Vol. 14, No. 2 (2002), S. 195-209.

3 Vgl. Alan George Burton, *The British Consumer Co-operative Movement and Film*, Manchester University Press, Manchester 2005. Für ein Kapitel zum Einsatz von *Laterna magica* und Kinematograph um 1900 hat Burton die Wochenzeitung *Co-operative News* ausgewertet.

4 Das Forschungsprojekt »Einsatz visuel-



ler Medien in der Armenfürsorge in Großbritannien und Deutschland um 1900« ist angesiedelt im Sonderforschungsbereich 600 »Fremdheit und Armut« an der Universität Trier.

5 Nachdem sich die Londoner Sunday School Union im Zuge des städtischen Wachstums in mehrere, einzelnen Bezirken zugeordnete Abteilungen untergliedert hatte, entsprach das Mutterhaus der West London Auxiliary und bot laut Cliff »home to the Sunday School Movement across the world«. Vgl. Philip B. Cliff, *The development of the Sunday School Movement in England 1780-1980*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, S. 133.

6 Die Sunday School Union trat damit in Konkurrenz zur Church of England. Diese hatte sich, nach jahrzehntelanger Mitgliedschaft, mit Entstehung der Tagesschulen aus der Sunday School Union zurückgezogen und erteilte Religionsunterricht im Rahmen des Lehrplans der Tagesschulen.

7 Vgl. Cliff (Anm. 5), S. 143.

8 Zwischen 1874 und 1882 finden sich im *Sunday School Chronicle* insgesamt 304 Veranstaltungsankündigungen für »Lectures with Panorama«, zwischen 1874 und 1910 insgesamt 3712 Erwähnungen des Einsatzes der Laterna magica und von 1897 bis 1906 insgesamt 338 »Cinematograph Lectures«.

9 Die Zahl der Veranstaltungen mit Laterna magica liegt vermutlich noch höher als die aufgeführten 3712 Einsätze: So finden sich im *Sunday School Chronicle* zwischen 1885 und 1891 zusätzlich 40 »Lectures with the Microscope«, bei denen mikroskopische Präparate qua Projektion der ganzen Klasse gezeigt wurden. Außerdem waren einige als »Lecture with Panorama« titulierte Veranstaltungen vermutlich doch Ausführungen mit Laterna magica.

10 Als Band of Hope (Gruppe der Hoffnung) bezeichneten sich die Kinder- und Jugendabteilungen zahlreicher Temperenz-Vereinigungen, die Kindern und Jugendlichen eine Freizeitgestaltung ohne Alkohol oder andere potentiell ruinöse Betätigungen

(wie z. B. Gambling) aufzeigten. Sie schlossen sich 1847 zur United Kingdom Band of Hope Union zusammen. Ihr Hauptquartier befand sich in unmittelbarer Nachbarschaft des Mutterhauses der Sunday School Union. Sie umfaßte 1897 knapp 22 000 Einzelorganisationen mit einer Gesamtmitgliederszahl von ca. 3 Mio. Kindern und Jugendlichen. Vgl. Frederic Smith, *The Jubilee of the Band of Hope Movement*, United Kingdom Band of Hope Union, London 1897, S. 221.

11 Einschlägige Wörterbücher übersetzen die englische Bezeichnung »lecturer« mit »Dozent« bzw. »Vortragender«. Da sich bislang noch nicht mit Sicherheit sagen läßt, ob die im *Sunday School Chronicle* als »lecturers« benannten Personen ausschließlich Vorträge hielten oder gleichzeitig auch die Funktion des die Laterna magica bedienenden Operators innehatten, werde ich die englische Bezeichnung beibehalten, um Eingrenzungen des Aufgabenbereichs durch die Übersetzung zu vermeiden.

12 Die Veranstaltungsrückblicke im *Sunday School Chronicle* vermitteln den Eindruck, daß die Lecturers in den meisten Fällen gleichzeitig als Operateure tätig waren. Während zwischen dem Lecturer, der den Vortrag hält, und dem Operateur, der die Projektionslaterna bedient, nur vereinzelt unterschieden wird, erscheint die Trennung dieser Funktionen bei den häufig genannten Lecturers überhaupt nicht.

13 Einschränkung hierzu bleibt anzumerken, daß uns leider ebensowenig ein Original-Katalog zum Abgleich vorliegt wie konkrete Nennungen von Serientiteln ab Mitte der 1890er Jahre.

14 Zahlreiche Artikel des *Sunday School Chronicle* sowie Werbungen der United Kingdom Band of Hope Union deuten auf inhaltliche Nähe und enge Zusammenarbeit. Da die Band of Hope Union Glasbilder produzierte, liegt die Vermutung nahe, daß die Sunday School Union zumindest teilweise ihre Bilderserien dort bezog.

15 Es fällt auf, daß diejenigen Glasbilderserien, die sehr oft im *Sunday School Chro-*

nicle beworben wurden, auch am häufigsten in den Aufführungsberichten genannt werden.

16 Bei »Dissolving Views«, zu deutsch »Nebelbildern«, handelt es sich um Aufführungen von Lichtbildern mit Überblendungseffekten, wie sie zumindest in der Sunday School Union im gesamten Untersuchungszeitraum Standard waren. Überblendungen wurden durch den gleichzeitigen Einsatz mehrerer einstrahliger oder einer mehrstrahligen Laterna magica erzeugt. In englischsprachigen Quellen wird die Bezeichnung oft synonym für Aufführungen von Lichtbildern mit Laterna magica verwendet.

Die Rubrik »Lectures with Dissolving Views« des *Sunday School Chronicle* erfuhr mehrmals Veränderungen und Umbenennungen, was die Auswertung zum Teil erheblich erschwerte: Bis 1891 wurden die Veranstaltungen getrennt nach verwendetem Medium angekündigt. Ab 1894 wurden sie zu einer Rubrik »Forthcoming Event« zusammengefaßt, blieben jedoch durch Nennung des verwendeten Mediums klar voneinander unterscheidbar. 1891 wurde die Nennung der verwendeten Medien über ein Jahr lang ganz unterlassen. Eine erstaunliche Ausnahme bilden die Jahrgänge 1891 bis 1893, in denen die Unterscheidung nach verwendetem Medium sehr zum Leidwesen der heute Forschenden aufgehoben wird, um nach knapp 1½ Jahren unvermittelt wieder eingeführt zu werden.

17 *The Sunday School Chronicle*, London, 18.1.1884, S. 36.

18 *The Sunday School Chronicle*, London, 25.1.1884, S. 48.

19 Die als »Senior Scholars' Entertainment« titlierten Veranstaltungen fanden in der Regel einmal pro Monat, stets an einem Dienstag statt. Vgl. Cliff (Anm. 5), S. 133.

20 Veranstaltungen mit Lichtbildern waren eine saisonale Erscheinung. Die zeitnahen Werbungen im *Sunday School Chronicle* beginnen zwischen Ende September und Mitte Oktober, haben zwischen November und März ihren Höhepunkt, um

anschließend bis Mitte Mai abzubauen.

21 Daß die Gesamtzahl aller erwähnten Glasbilderserien höher ausfällt als die der Veranstaltungen, liegt daran, daß öfter auch zwei, drei oder vier Glasbilderserien in einer Veranstaltung aufgeführt wurden.

22 Die Titelauswertung der Glasbilderserien wird dadurch erschwert, daß die im Volltext als bekannt vorausgesetzten Titel zum Teil in Abkürzungen erscheinen, die nicht immer eindeutig sind.

23 *The Sunday School Chronicle*, London, 19.9.1879, S. 478.

24 *The Sunday School Chronicle* zeigt 93 Aufführungen mit Lichtbildern zum Thema London unter sechs ähnlichen Titeln an, die sich auf eine Version oder mehrere Versionen einer Glasbilderserie oder auf mehrere verschiedene Glasbilderserien beziehen können: *London, Ancient and Modern*; *Ancient and Modern London*; *London, as it was and as it is*; *London – Old and New*; *London – Past and Present*; *London and Westminster – Past and Present*.

25 *The Sunday School Chronicle*, London, 26.1.1883, S. 48.

26 *London – Ancient and Modern* wird am 22.10.1877 erstmals in einem Programm im *Sunday School Chronicle* aufgeführt, mit Luther Hinton als Lecturer, der hier zum ersten Mal in Zusammenhang mit Laterna magica genannt wird. In den Monaten zuvor taucht sein Name sechsmal bei Panorama-Veranstaltungen auf.

27 *The Sunday School Chronicle*, London 21.3.1884, S. 144

28 1887 und 1888 bewirbt das Lectures Department im *Sunday School Chronicle* zahlreiche ausleihbare Glasbilderserien unter Angabe der Anzahl der Glasbilder pro Serie. Als Vergleichszahlen liegen einzelne Erwähnungen in Aufführungsberichten vor, die zum Teil erheblich niedriger ausfallen. Ob es sich dabei um bewußte Weglassungen handelte, ob die Serien nachträglich erweitert wurden bzw. durch Beschädigungen reduziert wurden, ist nicht erkennbar.

29 *The Sunday School Chronicle*, London 27.1.1882, S. 46.



15. Prof. MORIEUX
Framställning af elektriska Jättomålningar
såsom Dr Frithiof Nansens Nordpolsfärd. Förvandlingsbilder.
Humoristica etc. etc.

FEUILLANT

»Leuchte der Kultur« – Imperialism, Imaginary Travel and the Skladanowsky *Welt-Theater*

In his unfinished *Passagen-Werk*, Walter Benjamin writes that Daguerre's diorama gradually effaced or replaced magic lantern projection in the 19th century.¹ This seems to be a false, rather hasty assumption; in reality, dissolving views – the final stage of magic lantern projection, using the sciopticon, bi-unial, or even tri-unial lantern – flourished alongside the *Kaiserpanorama* and early cinema at the previous turn-of-the-century, often preceding or following the presentation of »living pictures«. Nowhere is this balancing act better documented than in the eclectic variety theater programs or broadsides well preserved in the German Federal Archives, above all in the records that pertain to the showmen Max and Emil Skladanowsky, who first exhibited their spectacle of circus attraction moving pictures in Berlin in 1895. Of course, it was not cinema, but the *Nebelbilder* lantern career of Carl Skladanowsky & Sons which was the real family business.² Even after their debut with their *Bioscop* dual projector, Max and Emil Skladanowsky still included the magic lantern within their variety theater number as a successful stock act.

This double billing, living pictures and magic lantern, is enumerated in a program for the Kristall-Salongen Variety Theater Tivoli (Stockholm), dated August 8, 1896.³ Nine months after their *Wintergartenprogramm* debut of circus act cinema in Berlin, the popularity of the *Bioscop* dual projector is already waning. As the novelty of the *Bioscop* fades, Max and Emil Skladanowsky fall back on their familiar repertoire of *Nebelbilder*. In act one of the Tivoli program the brothers appear with their dual projector and loop films or »living pictures«: dancers, wrestlers, the »boxing kangaroo«, etc. The art nouveau program page, like the stage, is resplendent with an overwhelming number of visual curiosities, a flood of advertisements for whisky, clothing, and photography. Arrows scribbled in pencil on the archival program highlight for a discerning eye the important sensation of the *Bioscop*. Yet it is precisely what is hidden or not »pointed out« to the researcher that is of greatest importance. In act 15 of the variety theater program the brothers reappear under Swedish alias as »Professor Morieux« to present another electric attraction, a dissolving view presentation of chromatropes, comic slides, and a spectacular current event, Dr. Nansen's expedition to the North Pole: »Framställning af elektriska [...] Dr. Frithjof Nansens Nordpolsfärd. *Förvandlingsbilder*.«⁴ The Tivoli



program thus documents not only the importance of invention or novelty to the cinema of attractions; it also attests to the momentary decline of film in the face of the forceful persistence of older lantern themes, showmanship guises and magical ›tricknologies‹. It is all too easy to read media history as a strict linear evolution of old and new, a game of substitution and *Aufhebung*. But a closer analysis of the Tivoli program highlights the uneven temporality of early cinema, with its competing stages of attraction. Should we see the dissolving view practice of C. Skladanowsky & Sons only as a curious techno-predecessor to the even more curious projector of the *Bioscop*, that dark machine of 1895 that suddenly set free the specters of the 19th century, paving the way for a new entertainment industry and a new mode of perception? Questioning the teleology that places the Skladanowsky dual projector as the logical outcome or revision of the magic lantern, let us reverse the terms, viewing the dissolving view program of C. Skladanowsky & Sons not as ›pre-cinema‹, but as ›late magic‹, as a perfected visual display that at the height of its powers made people think, dream and look.⁵

Through the magical enlarging lens, spectators of the Skladanowsky *Welt-Theater* or *Original-Riesen-Welt-Tableaux*⁶ could catch glimpses of new colonial dominions, solar eclipses (›Die Sonnenfinsternis am 19. August 1887‹), the heavens (›Bilder aus der Sternenwelt‹), the cartography of America and the new world, China, India, the King's Castles (›Königs-Phantasien, Prachtschlösser König Ludwigs II. von Bayern‹), Dutch windmills, the *Eisenbahn*, ornithopter, or hot air balloon. In Prague, the imperial travels of his royal highness Franz Ferdinand were also thrown up on the screen.⁷ Fantastic travels and the newest scientific marvels and technological wonders, such as the X-ray or the Eiffel tower display at the 1889 World's Fair, were catalogued alongside other sensational ›media events‹.⁸

The broadsides for the first *Nebelbildervorstellung* in the Berlin Flora in November, 1879 already claimed that the Skladanowsky ›Welt-Diophrama‹ [sic] boasted ›the greatest sightseeing of the earth from the north to the south.‹⁹ An act highlighting ›out-standing German men and women in past and present‹ was also part of this lantern exhibition. In 1882, a patriotic tone was again set for the world theater, with a final act entitled ›Deutschlands Ruhmeshalle‹.¹⁰ Anticipating the *Kaiser's Kintop*, the magic lantern of C. Skladanowsky & Sons over time became more actively involved in documenting world affairs and projecting images of the monumental glory of the German Empire, presenting the public with sensational programs on ›Weiland Kaiser Wilhelm I in Berlin‹, ›Weiland Kaiser Friedrich III von Deutschland‹ (1889), and ›Berlin während der Kaiserillumination‹.¹¹

The importance of *Tagespolitik* to the geo-political ›worlding‹ (Gayatri Spivak) of the Skladanowsky dissolving view lantern repertoire is indeed worthy of closer analysis, as this dissolving view theater aspired to uphold and advertise the tenants of late 19th century imperial modernity. It is all the more

important to shed light on the connections between nationalism and showmanship, since the creation of a Skladanowsky archive by Max Skladanowsky himself was part and parcel of National-Socialist film historiography and politics. For example, on the thirty-year ›anniversary‹ of the German *Wintergartenprogramm*, the Skladanowsky 1895 living pictures were screened alongside Leni Riefenstahl's TRIUMPH DES WILLENS, in German cities such as Stuttgart.¹² To date, researchers have remained remarkably silent on the project of commemorating the 1895 *Wintergartenprogramm* during the Third Reich. In this context, the phrase »Skladanowsky travels« also receives new meaning. Max Skladanowsky's touring archival presentations in the 1930s included not only earlier lantern slides but also an anti-Semitic parody of the *Wandering Jew*, one of his Projektion für Alle! flip-books.¹³ It seems fitting, then, to shift our attention away from the inventor's argument (Skladanowsky vs. Messter) and instead focus on the cultural and political implications of what it means to archive, specifically what it means to insert Germany into an image archive as *Welt-Theater*.

During the Spanish-American War early cinematic apparatuses battling for economic dominance in the United States were transformed, almost overnight, into »War-Graphs« what scholars of ›pre-cinema‹ and early cinema have termed »signifying war machines«. ¹⁴ Yet already in the 1890s in US magic lantern projection there were presentations that filled a similar function: »Our New Possessions: The Philippines, The Ladrões, Hawaii and Puerto Rico«, and »Free Cuba«. In concluding his study *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Charles Musser gives us pause to reflect on the imperial fantasies of power that resonated with audiences in the darkened hall of the theater:

[During the Spanish-American War] cinema had found a role beyond narrow amusement, and this sudden prominence coincided with a new era of overseas expansion and military intervention. Who can say what fantasies of power audiences experienced in those darkened halls, and how these emotions continued to resonate outside the theater?¹⁵

In Germany as well, prior to colonial cinema and the cinematic ›war-graph‹, the *Welt-Theater* of C. Skladanowsky & Sons, in addition to displaying chromatrope color wheels, fairy tales, solar eclipses and new technological triumphs, also documented colonial battles, ethnographic spectacles, and the empire-building extensions of the German *Reich*. As we read in the surviving broadsides and lectures, close attention in Skladanowsky lantern shows was often paid to the exotic spectacle of the racialized body and the Western encounter with the ›primitive‹ Other.¹⁶ Even within European borders, there was in the late 19th century a craze for uncharted territory,¹⁷ accompanied by a racializing gaze. On this point, consider the spoken commentary for the presentation »Der Kampf um den Nordpol«. In the surviving lecture, there is a curious



shift in narrative perspective and identification from the 3rd person »sie« of the adventurer or *Polarforscher* to the 1st person »we« of anthropological knowledge that classifies and measures its object. What becomes obvious is not only the importance of aesthetics to racial theories, but also the proliferation of discourses on ›dying races‹ within imperial anthropology:

Im äußersten Norden Europas treffen wir auf einen eigenartigen Menschengeschlag, die Lappen, deren Heimat das nordische Skandinavien ist, und die von Generation zu Generation im Aussterben begriffen sind. Der Typus des Gesichtes verrät den Asiaten, und ihre Kleidung ist, dem Klima angemessen, sehr dick und besteht meistens aus Fellen erlegter Tiere, unter welchen das Renntier den ersten Rang einnimmt. Die Häßlichkeit dieser von Natur kleinen Menschen ist sprichwörtlich gewesen. Außerdem sind sie furchtbar schmutzig, so daß der Reisende ihre Wohnstätten meidet [...] Die Gesamtzahl der noch heute lebenden Lappen wird auf 25.000 geschätzt [...] Ähnlich wie das Leben der Lappen ist auch das der Samojeden [...] Trotzdem die Samojeden dem Christentum angehören, verehren sie heute noch Götzenbilder. Für den Polarforscher haben die Samojeden wenig Wert, da sie zur Arbeit nicht anzuhalten sind und auch wenig Lust verspüren, die Expeditionen zu begleiten.¹⁸

The ethnographic wonder of the Lappen and the Samojeden interrupts and halts the narrative of adventure and exploration. The foreign view itself is presented as a ›spectacle within the spectacle‹, inviting the audience to participate in the pleasure of an unmediated gaze. The magic lantern spectator is positioned to identify with the act of pure looking itself, which Christian Metz later described as »primary identification« with the apparatus.¹⁹ Inscribed within the virtual voyage is the omnipresent gaze of the Western voyeur. However, the spoken commentary does not provide a simple rhetoric of civilizatory progress. Rather, a rhetoric of progress gives way to an evolutionary history of inevitable decay that fed the »taxidermic« impulse behind the late 19th century creation of natural history museums, life models, diorama displays, dime show relics, wax museums, and *Völkerschauen*.²⁰

In advance of the imperialist gaze of colonial cinema, the Skladanowsky slide show trained the Wilhelmine audience to embrace a new civilizing apparatus.²¹ In 1885, during the second year of the Berlin Congress to Divide Africa, Max Skladanowsky also incorporated hand-painted slides narrating the story of the ›German Colonies‹ into his Wilhelmine *Welt-Theater*.²² In a memoir he writes:

When in 1885 the world was holding its breath in face of German colonial enthusiasm, I used popular illustrations to paint out the entire story of the striving for colonies in slides and this was the first act. These presentations were a great and frequent attraction in the entire German Fatherland. Entire classes were taken to see this presentation; the room was so crowded that we were simply happy if no mishaps occurred.²³

In their magic lantern advertisements C. Skladanowsky & Sons now claim alleged involvement in a society of geographers, explorers and entrepreneurs, replacing their distinguished scientific title »Physiker und Phototechniker« with the more cosmopolitan »Mitglieder der Afrikanischen Gesellschaft«. ²⁴ The *Geschäftsbuch* of the Skladanowsky Company points to several likely sources for such hand-painted slides, including a popular travel account with lithographs and woodcuts, from Otto Spamer, Leipzig: »*West Afrika vom Senegal bis Benguela, Reisen u. Schilderungen aus Sengambien, ober u. nieder Guinea*. Mit besonderer Rücksicht auf die deutsche Expedition zur Erforschung Innerafrikas. (160 Textabbildungen 4 Tonbilder 2 Karten)«. ²⁵ Unfortunately, only one colored slide, entitled *Afrikanische Tropenlandschaft*, (slightly damaged) has been preserved, ²⁶ but the detailed program of »Deutschlands Besitzungen in Afrika« is well documented in an immense and impressive collection of lantern broadsides from 1885-1890. This wealth of advertisements is all that remains, if we aim to reconstruct how the new possessions were woven into a larger tapestry of a »world theater« or historical epos, the epic rise and fall of nations and empires.

First, it is important to recognize how the sequence of the slides in advertisements underscores the importance of archeological discourse to colonialism. In the 1885 program on the German Colonies, an act on the demise and destruction of Babylon follows the feature on »Deutschlands Besitzungen«. ²⁷ The German landscape already peers behind the curtain of Babylon's ruins: »followed by Germany's monumental architecture, waterfalls, etc.«. The spectator moves elliptically through world history, from the imperialist age to Orientalist pre-history and back to Germany. Finally, the fairy tale of the *Welt-Theater*, Robinson Crusoe, appears as another sight-seeing memoir with an imperial signature. The Robinsonade narrative with its »good native« and the romance between the colonizer and the colonized resituates the German colonial project as erotic-educational fantasy. ²⁸

We should pay close attention to this interweaving of history and fantasy, of fictive and historical imaginings or what we might call the real and imaginary cartography of the new *Reich*. The first slide claims to present a map, »das ganze Africa«, and Skladanowsky & Sons title their presentation »Germany's Colonies in Africa: Cameroon, Angra-Pequena, Lüderitzland, New Guinea!« The »dark continent« becomes the metonymy of all colonization, absorbing all cultural and geographical difference into one image of a racialized pre-historic Other. The ordering of the slides and the introductory map predicate a spatio-temporal narrative of colonization that is uneven and disjunctive. Africa, as the fantasy topoi of German colonial desire, encompasses all geographical difference and the title of the program indicates that C. Skladanowsky & Sons advertised the South Seas as yet another extension of the »dark continent«. We are reminded of what Tom Gunning describes as the »shrinking distances of exotic lands, paradoxically brought closer by the impulses of imperialism«. ²⁹



Im großen Saale der Lesegesellschaft, Mörsergasse Nr. 11.

Mittwoch den 14. October 1885, Nachmittags 6 Uhr:

Schüler - Vorstellung.

Vorführung der unübertrefflichen

Original-Riesen-Welt-Tableau,

bestehend aus weit über 300 Verwandlungen in 20 Fuß Durchmesser. Dargestellt und hervorgehoben durch magische Lichtreize. Nach der Natur aufgenommen, verbunden mit einem leichtfälligen Vortrag unter Leitung der Photographiker und Physiker C. Skladanowsky und Söhne.

Erste Abtheilung.

Deutschland's Besitzungen in Afrika:

Kamerun, Angra - Pequena, Lüderitzland
Neu! 30 Tableaux! Neu-Guinea! 30 Tableaux! Neu!

Hierauf: Die Reisen in Central-Afrika und an den Küsten der berühmten Afrikaforseher Dr. Nachtigal, Stanley, de Brazza.

Unter Anderen die Besitzungen aller dort niedergelassener Nationen Deutsche, Französische, Englische, Portugiesische und Spanische Kolonien und Factorien, Dörfer, Städte, Urwälder, Flüsse, Land und Leute etc. Besonders interessant sind folgende 30 Tableaux:

Das ganze Afrika.

Das Kamerungebiet.

Vegetation am Kamerun.

Bismarck's Factorie daleißt

Kampf am Kamerun.

Dr. Nachtigal und die deutsche Flagge.

Deutsche Kaufleute und Ureinwohner.

Palais des Königs Bell.

Angra-Pequena. Völkertanz.

Die Reise des Herrn Liberty.

Cad Coast Castle.

Ruine Friedrichsburg.

Karawanen-Rückzug

Urwälder in der Sahara.

Stadt Marokko.

Stanley im Urwalde.

Die Stromschnellen des Congo.

Stanley's Kampf mit den Kavibalen.

Stanley's gefährliche Fahrt.

Stanley in Kabinna.

de Brazza's Eroberung, Schlacht und Sieg.

de Brazza's Erhebung der König Maroco.

Der Neger und der Geirgal.

Seint Louis und die Negerkrieger.

Der Stamm der Waloffen.

Port Bati und Umgebung.

Cap Vert und die Neger.

Die Savane in Neu-Guinea.

Die deutsche Flotte vor Zanzibar.

Die Leuchte der Cultur.

Zweite Abtheilung.

Die Zerstörung und der Untergang Babylons.

Tafelbild die hängenden Gärten, die nach der Sage von Semiramis angelegt wurden. Der Kampf und die Zerstörung des Babylonischen Thums. Befreiung der Gefangenen durch den Perser-König Cyrus. Dann zunächst Rom, und seinen Kunst- und alten Bauwerken; hierauf Deutschland mit seinen Monumentalbauten, sowie Gebirgen, Wasserfällen, Eisenbahnbrücken u. a. m. Alles bei überaus schöner Tages-, Abend- und Mondscheinbeleuchtung.

Dritte Abtheilung.

Eine Wanderung durch's Märchenland.

Die Abreise der Kinder in's Märchenland.

Befreiung der Kinder am Weihnachts-

heiligtage.

Der kleine Däumling und seine Ge-

schwister.

Rüdzahl und die Feingefühl.

Märchenböden und der Königssohn.

Die sieben Raben.

Ein Gullensviigel's Schilmenreichte.

Schneewittchen und die sieben Zwerge.

Robinson Crusoe.

Dornröschen und das verzauberte Schloß.

Der Axtenfänger von Hameln.

Märkchen der Kinder aus dem Märchen-

land.

Zum Schluss:

Neu! Phantasmagorien. Neu!

Humoristische Rauberbilder und witzige Ornamente von wunderbarer Farbenpracht.

Kasse-Oeffnung 5 1/2 Uhr. Anfang 6 Uhr.

Sperre 40 A. Barquet 25 A. Gallerie 15 A. Erwachsene zahlen dieselben Preise.

Killer-Vorverkauf an der Kasse von 12 bis 1 Uhr.

Avis!

Um den Schülern und Schülerinnen Gelegenheit zu bieten, diese Vorstellung zu besuchen, haben wir entschlossen, vorstehende Preise einzutreten zu lassen. Unsere Schüler-Vorstellungen fanden bei den ge-
höhrlichen der Lehranstalten überall freundliche Aufnahme und Anerkennung, wie die in unseren Hän-
digen Gutachten ausweisen. Wir hoffen auch hier mit unseren Original-Ausführungen und die Auf-
erwerben und auf diese Weise den Schülern und Schülerinnen Gelegenheit zur Selbstüberzeugung

Weiteren Ausbildung des Geistes durch Bild und Wort zu bieten.

In Anbetracht des niedrigen Eintrittsgeldes dürfen wir wohl auf die gütige Unterstützung und Anregung des hochgeachteten
hochachtungsvoll

C. Skladanowsky &

Mitglieder der Afrikanischen G

Druck von Franz Gressen in Köln.

Broadside for school presentation, Cologne (BA N 1435/30)

It is not for nothing that the physicist Ernst Mach also speaks nostalgically of the school-boy who had finally mastered the map of Africa, when juxtaposing series-photography, magnifying time, to cartography, condensing space, in an 1888 essay »Bemerkungen über wissenschaftliche Anwendungen der Photographie«:

The *microscope* and its achievements which concern the *principle of spatial magnification* are admired everywhere. It is less often that one considers the importance of the opposing principle, *spatial diminution*. We will never arrive at a clear conception of the division of land and sea through the most extensive voyages or our immediate sensory perception [...]

The map compresses the image of the entire earth into our field of vision. What is the geographical description of Lybia portrayed by an eye-witness, by Herodot, as compared to the imagining of a pupil, who has mastered the map of Africa!³⁰

After showcasing the map of the continent, in the Skladanowsky school program the spectator zooms in on the region of German Cameroon and »Cameroon's plant life«, penetrating or »unveiling« the interior of »Central Africa«, one of the central tropes of imperial epistemology.³¹ Next, the spectator is presented with the aim of »second nature« commodification, the transformation of raw materials and crafts into *Colonialwaren* by Adolph Woermann (tableau four), and finally the history of conquest, the »struggle for Cameroon« (tableau five).³² Last but not least the virtual traveler views the hoisting of the German flag by the explorer and imperial commissioner to Bismarck, *Reichskommissar* Dr. Gustav Nachtigal (tableau six). Two additional tableaux reinforce the theme of German colonial struggle. The seventh image of the series juxtaposes the colonized with the colonizer, the natives with German merchants. The eighth slide showcases for the Western armchair traveler the palace of the Duala Chief, King Bell. From Cameroon the spectator then travels South into German Southwest Africa, what is now Namibia, into Angra Pequena and German Lüderitzland and Lüderitz Bay (tableau nine). This is all told through the eyes of a German mercantilist, as the »travels of Mr. Lüderitz«. As the visual culture program continues, the virtual traveler encounters remnants of earlier European colonization, a French fortress and the ruins of the legendary German settlement, Gross-Friedrichsburg, an earlier Prussian attempt in 1683 to colonize Africa and to participate in the transatlantic slave trade. The image of a Prussian ruin legitimizes the belated German colonial project, giving it a comparative European framework and a mythic past. The German traveler and empire is woven into a family history of colonialism, both as competitor and legitimate heir.

The magic lantern spectator next encounters the lull of the evening silence of the Sahara and its cities and caravans, etc. and slowly, but surely we move into the Congo and the terrain of British explorer Henry M. Stanley. Again, the »interior« is unveiled, with its cannibals, jungles, and treacherous rapids



Stadt-Theater in Münster.

Sonntag, den 16. März 1890, Abends 8 Uhr

Außerordentlich große Vorstellung

Nur die Höhe und Größe des Theaters macht es möglich, die Colossalbauten Roms hier vorzuführen.

Einmaliges Gastspiel
der Herren
C. Skladanowsky
und Söhne



Pracht-
Gemälde-
Serien.

Die zur Illustration der Vorträge dienenden Apparate sind in den ersten physikalischen Werkstätten Deutschlands und Englands angefertigt, und ist in jeder Hinsicht dem neuesten Standpunkte der Kunst und Wissenschaft Rechnung getragen.
Die Tableaux sind Jedem von seinem Plaze aus sichtbar.

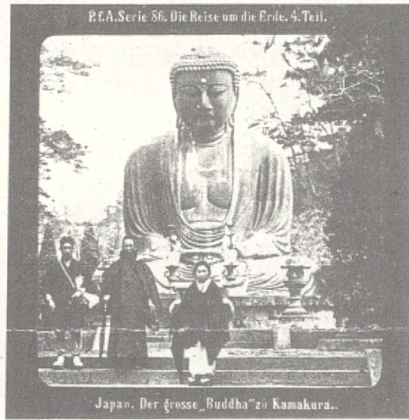
BAN 1435/65

(*Stromschnellen*). The story of colonialism reaches a frantic pitch with such »dangers«, no doubt another excellent opportunity to demonstrate the wonders of the dissolving view apparatus and mechanical slides. After the landscape tableaux of the Sahara and Congo, the spectator travels back West, towards French West Africa. Following the tableaux on French explorer Pierre Savorgnan de Brazza's capture, battles, and siege, one catches a glimpse of St. Louis and its schools, the rivers of Nigeria and Senegal, and the tribe of the Wolof. Then additional forts, indigenous peoples, including the »Papua« in New Guinea, are showcased. The last two slides reinforce the technological prowess of the colonial project, celebrating the *Wilhelmine Flottenpolitik* that had played such a central role in the imperial expansion of the *Reich*. The showmen end their series by tying the German fleet at Zanzibar to the new light displays of modernity: Significantly, they entitle their final slide »Leuchte der Kultur« (beacon of culture), thus seeking to triangulate rhetorically the light of the lantern to the German colonial *Reich* and the diffused larger project of colonial »enlightenment« of a »dark continent«.

The *Welt-Theater* program illustrates that the new, optimistic culture of light that the Skladanowskys and other magic lantern showmen participated in and articulated in an often astonishingly self-reflexive manner cannot be divorced from imperial culture. The »beacon of culture« was not just a perfect advertisement or slogan for a show that could contain both X-rays and ethnographic images,³³ or a simple Eurocentric metaphor, it is the literal essence

Wissenschaft, Kunst, Geschichte u. Reisen in ferne Länder
Ein Bildungsmittel von ganz besonderem Wert.

Neu! 85. Im himmlischen Reiche der Mitte. China.



Neu! 86. Durchs Land der aufgehenden Sonne. Japan.

P.F.A. Serie 86, Die Reise um die Erde. 4. Teil.

Japan. Der grosse „Buddha“ zu Kamakura.

Normalformat 83x83 mm

Der mit großer Spannung erwartete III. Teil der „Reise um die Erde“
Reihe 85. „Im himmlischen Reiche der Mitte.“ China

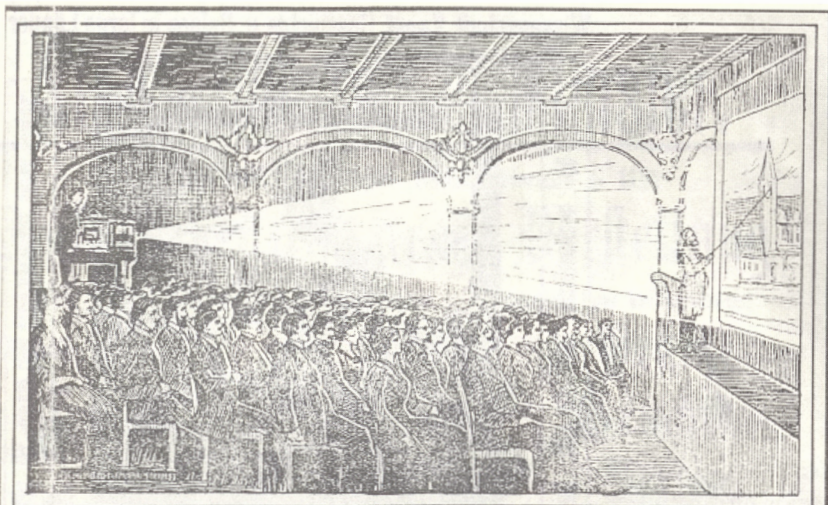
Projektion für Alle! advertisement: »Die Reise um die Erde. 4. Teil« (BA N 1435/169)

of what Walter Benjamin later called the »optical unconscious«. Through the magnifying power of the lens new territory is revealed – but also controlled and contained. The »optical unconscious«, hence, hovers between the utopia of illuminating and magnifying a new nature and the dystopia of discipline and punishment, fascism and imperialism.³⁴ In his cultural history of artificial light, Wolfgang Schivelbusch describes quite tellingly how arc light was used in colonial struggles to shock rebels into submission, citing an 1884 article on the colonial uprisings in the Sudan, titled »La Lumière électrique«: »As the rebels approached within a range of a few hundred meters and started to attack, suddenly the electric beams flamed and bathed them in the most penetrating light. The surprise and confusion was so great, that it can not be described.«³⁵

As late as 1890 C. Skladanowsky & Sons delighted Wilhelmine audiences with new adventures of Henry Morton Stanley and Hermann von Wissmann, for example a newsreel-like update on the 1889 East Africa Abushiri Uprising (»Stanley und Wissmann in Afrika. Entdeckungsreisen dieser berühmten Afrikaforscher durch Inner-Afrika sowie die Kämpfe unserer deutschen Soldaten gegen die aufständischen Negerstämme Ost-Afrika's 1889«).³⁶ And in 1890, to commemorate the Franco-Prussian war of 1870/71, the »scientific theater« of the Skladanowskys, after educational shows on astronomy, Rome and Pompeii, and mountains, also unrolled before the eyes of the spectator an »illuminated historical painting«, a program on the »Kaiser-Krönung« in Versailles.³⁷

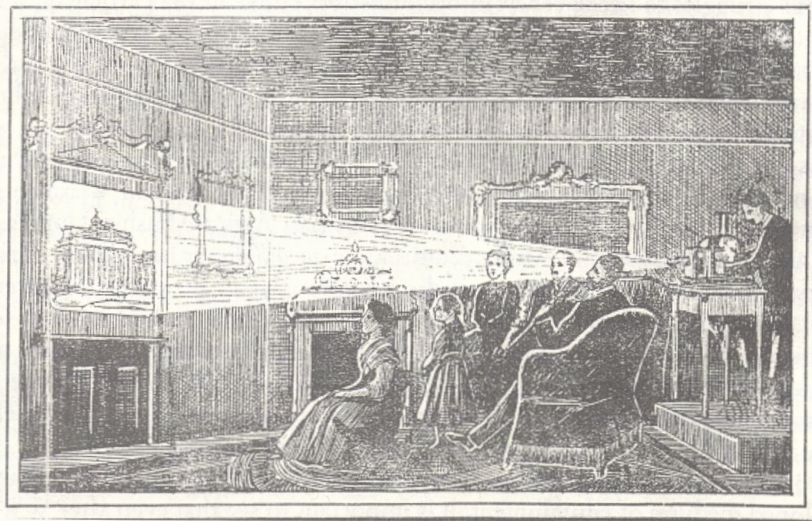
For any project that seeks to reevaluate magic lantern culture as a fully developed medium of edutainment, it is important to see that even after WWI





P. f. A.

überall



Projektion für Alle!, advertisement (BA 1435/169)

and the *Kaiserreich* the medium was not entirely superseded by the cinema. The German colonies in Africa also remained an attraction for post-Versailles audiences as a nostalgic *Erinnerungsbild* of national glory. The military successes of General Lettow-Vorbeck in German East Africa were the subject of another lantern series³⁸ promoted by Max Skladanowsky's later company »Projektion für Alle!« Although Max Skladanowsky in the 20th century offered mass-produced photographic slides in addition to series which were hand-painted, the subject matter of the tableaux still closely resembled the repertoire of his earlier *Welt-Theater*. His advertisements tell us that »Projektion für Alle! Lichtbildserien« are known the »world over«. Media fantasies of radio and television, spectacles of light and flight, the story of the colonies, and images of the exotic Other still loom large in the lantern dreamscape from 1907 through the 1920s.³⁹ The sight-seeing repertoire in the 1910s and early 1920s was indeed far-reaching: »Wissenschaft, Kunst, Geschichte und Reisen in ferne Länder. Ein Bildungsmittel von ganz besonderem Wert«. Travelers were »trance-ported« from Berlin to Petersburg, from Moscow to the Baikal lake, to China, Japan, Australia, »Rund um Südamerika«, and »Ueber den Atlantik nach Afrika.«⁴⁰

Within this imperial and industrial culture of sights, offering the world at a glance, as a consumable picture for mass audiences, the »Leuchte der Kultur« or light of German culture and the new lantern power of electricity were interchangeable signs of Skladanowsky's »late magic« modernity. In a stunning art nouveau image, a meticulously drawn »Lady Electricity« as secret empress of the »world in miniature,« the late 1890s articulation of the *Welt-Theater*,⁴¹ also graces the frontispiece of another dissolving view program of Max and Emil Skladanowsky, the »Electro-Mechanical-Sensation-Effects« of the Hamilton Theater.⁴² The faces of the showmen themselves are lit up as light bulbs, ventriloquists to the new technology that the embellished »lady« holds up for all to see.⁴³

Notes

1 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Zweiter Band, Ed. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, Konvolut Q, 659.

2 See Ludwig Vogl-Bienek, »Skladanowsky und die Nebelbilder«, *KINtop* 8 (1999), pp. 82-100, and Joachim Castan, *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*, Füsslin, Stuttgart 1995.

3 »Kristall-Salongen. Program« (8.8.1896), Bundesarchiv, Abteilung Nachlässe, BA N 1435/112.

4 In 1894 Norwegian explorer Fritjof

Nansen and his crew had abandoned their frozen ship and set off on foot to explore the North Pole. His company nearly froze due to harsh weather conditions and had to be rescued on Kaiser-Franz-Joseph-Land on June 17, 1896. On August 7, 1896 Nansen returned home to Norway with great fanfare. The very next day it is the Skladanowsky Brothers with their magic lantern who travel North to tell the »rise and fall« saga of Nansen's adventures. Their magic lantern literally acts as an investigator and a reporter, satisfying visual curios-



ity while documenting a sensational event in the history of science and exploration. This magic lantern attraction offered a new view of the world, one that in a very real sense exceeded the ›telling‹ possibilities of the *Bioscop*'s living pictures. Also see lecture »Der Kampf um den Nordpol« (1910), Vortrag zu den Bildern der Projektions-Serie 17, BA N 1435/169.

5 As Thomas L. Hankins and Robert J. Silverman write in *Instruments and the Imagination*, Princeton University Press, Princeton 1995: »The magic lantern was an instrument of natural magic that kept its ›magical‹ character longer than almost any other.« (p. 69) Although these authors claim that in the 1870s and 1880s the ›magic‹ became less and less significant for lantern culture, this simply does not hold true for Skladanowsky showmanship (nor for the Philadelphia showman and optician L. J. Marcy, who included an article on how to use the dissolving view apparatus to »travel by magic« in his catalogue, *Marcy's Sciopticon Manual*, Revised Edition, Sherman & Co., Philadelphia 1873, pp. 90-92). Instead of advocating a shift from the mysticism of *Zauber* to the rational clarity of optics, the Skladanowsky advertisements champion a new hybrid discourse, characteristic of the lantern era of ›late magic‹. Even after the introduction of electricity to their lantern shows in 1887, mechanical effects are still achieved through a »Zaubergebilde der Optik« (BA N 1435/36) or through »magische Lichteffekte« (BA N 1435/42). The link to mystical light is not lost. As we read in an 1887 advertisement, the 300 tableaux or dissolving images (*Verwandlungen*), which again offer the newest triumphs of art and science, and also a sightseeing program, »the most beautiful views of the earth« and the newest spectacles written about by »historians and world-travelers«, are both »electric« and »true-to-nature«: »Nach der Natur aufgenommen und hervorgehoben durch elektrishe Beleuchtung, nebst einem leicht fasslichen Vortrag unter Leitung der Herren C. Skladanowsky & Söhne« (BA N 1435/42). But the dissolving view itself is a

trick of magical light: »Das Licht der Sonne wie des Mondes wird hervorgebracht durch magische Lichteffekte in ihren natürlichen Erscheinungen, Sommerlandschaften verwandeln sich in Winterlandschaften mit Schneegeköber und Schlittenfahrten, Alles bei überraschender Tages-, Abend- und Mondbeleuchtung.« (BA N 1435/42)

6 These terms are used interchangeably in a variety of educational programs. The rhetoric of the gigantic or the colossal was also used to describe the tableaux, the images of monumental buildings of Rome, and also the sharpness of the images (BA N 1435/169). Other Welt-Theater acts (BA N 1435/39; N 1435/42; N 1435/49) which I cannot discuss in full in this essay are astronomy, China and Japan, India, Egypt, Palestine, the discovery of America, Chicago's World's Fair, Spain in the 17th century, Babylon, and the Fall of the Roman Empire.

7 »Die Weltreise Sr. k.u.k. Hoheit des Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este,« Théâtre Variete, 28.10.1893, BA N 1435/86.

8 Daniel Dayan, Elihu Katz, *Media Events: The Live Broadcasting of History*, Harvard University Press, Cambridge 1992.

9 BA N 1435/17.

10 BA N 1435/19.

11 BA N 1435/53. On July 18, 1881, a »Riesen-Gala-Parade-Feuerwerk« or a gigantic mechanical firework display was also performed with an illustrated account of »Die Völkerschlacht bei Leipzig« (BA N 1435/18). On the Kaiser as film star see Martin Loiperdinger, »The Kaiser's Cinema: An Archeology of Attitudes and Audiences«, in: Thomas Elsaesser, Michael Wedel (edss), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1996, pp. 41-50.

12 »Die Rache der Frau Schulze: Max Skladanowsky erzählt von der Erfindung des Kinos«, *Stuttgarter Neues Tagesblatt*, Samstag, 30.3.1935.

13 KÄMPFENDE HIRSCH, Max Skladanowsky's Lebende Photographien, BA N 1435/139; Censorship card of VOM NEBEL-BILD ZUM FILMSTREIFEN. AUS DEM ARCHIV DES

ERFINDERS MAX SKLADANOWSKY, no. 27248, 28.10.1930, BA N 1435/117.

14 James Castonguay, »The Spanish-American War in US Media Culture«, *American Quarterly: Hypertext Scholarship in American Studies*, article available online at <http://chnm.gmu.edu/aq/>; see also Julio Montero, María Antonia Paz: »Kinematographen in Madrid (1896-1900). Mediengeschichtliche Hinweise aus der Tagespresse«, *KINtop 13* (2004), pp. 135-145, 141-143.

15 Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (= History of the American Cinema, Vol. 1), Charles Scribner's Sons, New York 1990, 261.

16 The importance of negotiating race and spectacle within early German film is addressed by Tobias Nagl. See his »Die Wacht am Rhein«. »Rasse« und Rassismus in der Filmpropaganda gegen die »Schwarze Schmach« (1921-1923)«, in: Hella Hertzfeldt, Katrin Schäfer (eds.), *Kultur, Macht, Politik. Perspektiven einer kritischen Wissenschaft*, Dietz, Berlin 2004, pp. 135-154, and »...und lass mich filmen und tanzen bloß um mein Brot zu verdienen: Schwarze Komparsen und Kinoöffentlichkeit in der Weimarer Republik«, in: Marianne Bechhaus-Gerst, Reinhard Klein-Ahrendt (eds.), *AfrikanerInnen in Deutschland und schwarze Deutsche – Geschichte und Gegenwart*, Lit-Verlag, Münster 2004, pp. 139-154.

17 The connection between empire building and the politics of naming becomes obvious in the founding of territories such as König-Wilhelm-Land (Greenland, 1870), or Kaiser-Wilhelm-Land (New Guinea, 1885).

18 »Der Kampf um den Nordpol«, Vortrag zu den Bildern der Projektions-Serie 17, BA N 1435/169.

19 Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1982, p. 49.

20 On ethnological showbusiness and the »taxidermic gaze« see Vanesse Toulmin, »Abnormitäten und Exotik. Ein Überblick über die Präsenz von Völkerschauen im Europa und Amerika des 19. Jahrhun-

derts«, in: Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf (ed.), *Grüße aus Viktoria. Film-Ansichten aus der Ferne* (= *KINtop Schriften* 7), Stroemfeld, Frankfurt am Main, Basel 2002, pp. 43-59, and Fatima Tobing-Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham 1996.

21 For the colonial period, see Wolfgang Fuhrmann's articles »Der Kinema in Afrika«, in: *Grüße aus Viktoria* (note 20), pp. 117-138, and »Lichtbilder und kinematographische Aufnahmen aus den deutschen Kolonien«, *KINtop 8* (1999), pp. 101-116. For colonial cinema in the Weimar period, see Tobias Nagl, *Die unheimliche Maschine: Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, Dissertation, Hamburg 2005.

22 See the broadsides for school presentations: »Sagebiel's Etablissement«, 26.9.1885, BA N 1435/29, and »Im grossen Saale der Lesegesellschaft«, 14.10.1885, BA N 1435/30.

23 »Als im Jahre 1885 die deutsche Kolonialbegeisterung die Welt in Atem hielt, malte ich nach eingegangenen Illustrationen die ganze Geschichte der Kolonialbestrebung in Lichtbildern, und füllte damit den ersten Akt. Diese Vorstellungen hatten überall im deutschen Vaterland den größten Zulauf. Die Schulen wurden von ihren Lehrern geschlossen hingeführt, die Überfüllung war manchmal so groß, daß wir froh waren, wenn die Vorstellung ohne Störungen verlief.« (Max Skladanowsky, »Projektion vor 50 Jahren«, *Wintergarten. November-Magazin. Programmheft* (November 1935); my translation. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln, Sammlung Max Skladanowsky, Inventarnummer 2.169. The *Colonialpanorama* and *Kaiserpanorama* in Berlin also documented the fervor for the colonies that took Germany by storm in the late 19th century.

24 The Deutsche Kolonialgesellschaft, founded in 1873, promoted both commercial and Christian penetration of Afrika, advocating a tri-partite program of trade, *Kulturstationen* [»Überall, wo die topographischen sowie die agrikulturellen und



die sonstigen Verhältnisse der Bevölkerung es angezeigt erscheinen lassen, sind deutsche Kulturstationen anzulegen (...)«] and missionizing. See the protocol »Von der Entdeckung Afrikas« zur »deutschen Kultivation« – die Gründung der »Afrikanischen Gesellschaft« in Deutschland, 1878.« *Mitteilungen der Afrikanischen Gesellschaft in Deutschland*, Bd. IV, H. 4. On later broadsides, C. Skladanowsky & Sons also claim to be members of a British colonial organization, »Mitglieder der Internationalen Gesellschaft I.A.G.«

25 Hauke Lange-Fuchs, »Die Reisen des Projektionskunst-Unternehmens Skladanowsky«, *KINtop* 11 (2002), pp. 123–143, 124.

26 See Max Skladanowsky's handpainted slide *Afrikanische Tropenlandschaft*, BA N 1435/15.4.5.

27 See note 22.

28 Susanne Zantop, *Colonial Fantasies. Conquest, Family, and Nation in Pre-Colonial Germany, 1770–1870*, Duke University Press, Durham 1997.

29 Tom Gunning, »The world as object lesson: Cinema audiences, visual culture and the St. Louis world's fair, 1904«, *Film History*, Vol. 6, No. 4, 1994, pp. 422–444, 441.

30 »Das *Microscop* und seine Leistungen, welche wesentlich auf dem *Princip der Raumvergrößerung* beruhen, werden allgemein bewundert. Seltener denkt man daran, wie wichtig auch das entgegengesetzte *Princip* ist, das der *Raumverkleinerung*. Zu einer klaren Vorstellung der Vertheilung von Land und Meer auf unserer Erde würden wir wohl durch unmittelbare sinnliche Anschauung, durch die weitesten Reisen niemals gelangen [...] Die Karte drängt das Bild der ganzen Erde in unser Gesichtsfeld zusammen. Was ist die geographische Beschreibung Lybiens durch einen Augenzeugen, durch Herodot, gegen die Vorstellung eines Schulknaben, der die Karte von Afrika gegenwärtig hat!« (Ernst Mach, »Bemerkungen über wissenschaftliche Anwendungen der Photographie«, *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik*, Vol. 2, 1888, pp. 284–286, 285; my translation).

31 Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Routledge, London, New York 1994, pp. 145–151.

32 It is noteworthy that the residence of Max Skladanowsky in Berlin-Pankow where he invented the famed *Bioscop* was located above a store for *Colonialwaren*. See photograph SKL 3035, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln.

33 »Circus Varieté«, Denmark, BA N 1435/76; eclectic program includes features on the scientific spectacles shown by the X-ray (»Professor Röntgens Bevisførelse med X-Straaler«), the adventures encountered on Nansen's trip to the North Pole, a hot air balloon trip to the most interesting regions of the world, and finally »Snow White and the seven dwarfs«. Additional advertisements that highlight the latest wonders of Professor Röntgen attest to the popularity of the X-ray feature for Wilhelmine audiences. For this act the showman used a special »Wunder-Camera« X-ray projector, to demonstrate non-transparent objects (BA N1435/222). The X-ray in popular science journals was also called the »new light« at the turn-of-the-century.

34 In advance of Walter Benjamin, the film theorist Jean Epstein in 1921 first argued that »the lens reveals the new (hidden) nature of things«, what the »human eye cannot discover« (»The Senses 1 (b)«, reprinted in *Afterimage* 10 (1981), pp. 13–16). The Hungarian artist Laszlo Moholy-Nagy in 1925 rephrased this to state that »the photograph is not simply a means of discovering reality, because nature seen through the camera is different from nature seen with the human eye. The camera influences our way of seeing and creates a »new vision.« (Laszlo Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, Lund Humphries, London 1969, p. 198). The heightened perception enabled by the magnifying and contracting technologies of series-photography, time-lapse photography, micro and macro-photography, alongside new inventions like the X-ray and cinematograph, inspired the

avant-gardists to dispel the myth of the opacity of time, space, and matter. Walter Benjamin in the 1930s revisited this theme of the »optical unconscious« in his essays on photography and film, see »A Small History of Photography«, in: *One Way Street and Other Writings*, Verso, London 1985, pp. 240-257, and »The Work of Art in an Age of Mechanical Reproducibility«, *Selected Works*, Harvard University Press, Cambridge, London 2003, pp. 251-281. See also my *Time and the Cinematic Trick: Contemplating an Optical Unconscious*, Dissertation, Duke University, 2004.

35 Cited in Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Fischer, Frankfurt am Main 1983, p. 61.

36 C. Skladanowsky & Sons, »Stadt-Theater in Münster«, 16.3.1890, BA N 1435/65. See also the act »Neu: Wissmanns Reise! Höchst interessant!!«, 1.9.1889, BA N 1435/57, and »Stadt-Theater in Nürnberg«, 2.3.1887, BA N 1435/39. On the East-Africa Abushiri Uprising (»Araberaufstand«), see Felicitas Becker, Jigal Beez (eds.), *Der Maji-Maji-Krieg in Deutsch-Ostafrika 1905-1907*, Ch. Links Verlag, Berlin 2005, and Barbara Ann Shumannfang, *Envisioning Empire: Jewishness, Blackness, and Gender in German Colonial Discourse from Frieda von Bülow to the Nazi »Kolonie und Heimat«*, Dissertation, Duke University, 1998. Already in 1887, after a »hot air balloon trip to the most interesting parts of the world«, including the »Prachtschlösser König Ludwigs II. von Bayern«, the program on the colonies was reduced primarily to struggles, »Stanley's Gefährliche Fahrt in den Stromschnellen des Congo«, »Stanley's Kampf mit den Kannibalen«, »Leutnant Wissmann's Ueberfahrt durch die Waha's [sic]« and, last but not least, »Die neuen deutschen Besitzungen«. The bold title for this program which falls under the category »eine Luftballonreise« is: »Gefährliche Entdeckungs-Reisen durch Central-Afrika«.

37 »Erinnerungen aus großen Tagen. Geschichtlicher Ueberblick über die Kriegsjahre 1870/71 bis zur Kaiser-Krönung im

Schloß zu Versailles. Vor dem Auge des Beschauers entrollt sich ein vom Glanz vaterländischer Glorie umleuchtetes historisches Gemälde.« The analogy to the *Kaiser's Kintop* here does not simply mean that the *Kaiser* was an object of viewing, but also that the *Kaiserliche Familie* was present as part of a larger national family of spectators. The broadside seeks to give cultural authority and nobility to the Skladanowsky's »scientific theater« by stating in bold that it was visited by the Kaiser Wilhelm II and his sons on February 7, 1890 (BA N 1435/65).

38 Projektion für Alle!, Series 62, *Der Kampf um Deutsch-Ostafrika*, BA N 1435/169.

39 On the cinematic travelogue as dream world, see Jennifer Lynn Peterson, »Travelogues and Early Nonfiction Film: Education in the School of Dreams«, in: Charlie Keil, Shelley Stamp (eds.), *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*, University of California Press, Berkeley 2004. On the colonialist / controlling versus the utopian aspects of the travelogue and cinema as a cultural form that promises escape and flight (»the double nature of foreign views«, or what I call in this essay the »optical unconscious«), see Tom Gunning, »The Whole World Within Reach: Travel Images Without Borders«, in: Carol Traynor Williams (ed.), *Travel Culture. Essays on What Makes Us Go*, Praeger, Westport, London 1998, pp. 25-37. At least 100 slide series or Lichtbildreihen were distributed by the Projektion für Alle! company of Max Skladanowsky. Series 94 was produced in 1924 and dealt with the future of broadcasting, *Vom Radio und seiner Technik*.

40 Projektion für Alle!, BA N 1435/169.

41 In the late 1880s, C. Skladanowsky & Sons also named their lantern program an *Illuminativ-Theater*.

42 Hamilton-Theater, »Electro-Mechanical Sensation-Effects. The World in Miniature«, Druck: Alex. Hönig, Berlin S. 14, Stallschreiberstr. 28 (BA N 1435/83); printed in *KINTOP 8* (1999), p. 91.

43 Ibid.



Kl. Wanger, im 6. März 1910

Liebe Freundin!

Personal kann ich Sie etwas Näher
 mittheilen. Mittwoch, den 23. Februar
 kam Herr Gustav, Reisender von der
 Fabrik Maggi, aus Kempten in der
 und Tübingen in Tübingen einen sehr
 großen Kasten, in dem er eine sehr große
 volle Lichtbilder zeigte. Zuerst blickte
 er uns das schönste Kempten in die
 Umgebung des Ortes, dann zeigte er
 uns die Fabrik Maggi, die wirklich
 sehr wohl gerichtet ist, wenn sie
 selbst gesehen wird. Das schönste
 und die größten, ringsumher, ge-
 wöhnlichen Gebäude, wunderbarlich die
 gut eingerichteten Keller in der Nähe der
 die eingerichteten Kisten, Tische,
 Kessel, Zwickel und Kessel, wie

Maggis Wandervortragspraxis mit Lichtbildern

Ein Schulmädchenreport aus der Schweiz von 1910

Der Schulaufsatz der Fünftklässlerin Anna Winiger aus Kleinwangen im Luzerner Seetal (Schweiz) über einen Lichtbildervortrag der Firma Maggi am 23. Februar 1910 ist in deutscher Kurrentschrift in einem gebundenen Aufsatzheft (23,5 × 19,5 cm) überliefert. Dieses übermachte Winigers Tochter Anna Stalder-Sticher zusammen mit Zeugnissen und Liebesbriefen ihrer Mutter 2004 dem Verein Alt-Hofdere. Der Verein will das Verständnis für die Erhaltung von Kulturgut fördern und sammelt durch Leihgaben, Schenkungen und Käufe ortsbezogene Gegenstände aus der Gemeinde Hochdorf und Umgebung. Die Sammlung ist im Besitz der Gemeinde Hochdorf und wird durch Tage der offenen Tür, thematische Ausstellungen und Führungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Über den Verein Alt-Hofdere sind Kopie und Abschrift der Quelle in die Archives Historiques de Nestlé nach Vevey gelangt, wo sich das Archiv von Maggi Schweiz befindet.

Anna Winiger (1898-1981) stammte vom Hof Helgenbühl etwas außerhalb von Kleinwangen, einer Nachbargemeinde von Hochdorf. Sie war das älteste von sieben Kindern und eine sehr gute Schülerin. Als Klassenbeste erzielte sie für ihre Aufsätze stets Höchstnoten, was der Lehrer jeweils mit dem Lob »brav« zu kommentieren wußte. Ihr Bericht über den Lichtbildervortrag von Maggi im Schulhaus Kleinwangen ist auf den 6. März 1910 datiert und die letzte von insgesamt 36 schriftlichen Arbeiten, die Winiger im Alter von zwölf Jahren im Schuljahr 1909/10 anfertigte. Im Vergleich zu den anderen Texten sticht der Bericht über den Lichtbildervortrag heraus: Die vorgegebenen Themen waren in der Regel sehr lebensnah und sollten die Schüler auf ihre späteren bürgerlichen Lebensumstände vorbereiten. So mußten sie sich im Schreiben von Briefen, Bestellungen, Quittungen, Beschwerden und Arbeitszeugnissen üben.

Der Aufsatz über den Besuch des Vortragsreisenden H. Hattemer der Firma Maggi ist der weitaus umfangreichste Text und der einzige über ein öffentliches Ereignis. Dennoch kann er nicht als ungefilterter, spontaner Erlebnisbericht gelesen werden. Schulaufsätze müssen sich bestimmten äußeren Bedingungen unterordnen und gestellte Aufgaben erfüllen, wollen sie von der bewertenden Instanz für gut befunden werden. Im Fall des Maggi-Vortrags verlangte der



Lehrer einen Bericht in Briefform. Winiger richtete ihre Korrespondenz an eine – womöglich fiktive – Freundin namens Adelheid. Kritik an der Präsentation der Lichtbilder war von vornherein ausgeschlossen. Wäre daran etwas Grundlegendes auszusetzen gewesen, hätte der Lehrer wohl kaum dieses Thema gewählt. Zudem wurden die Aufsätze als Entwurf vorgeschrieben, vom Lehrer korrigiert und von den Schülerinnen und Schülern in Reinschrift ins Aufsatzheft übertragen. Bevor der Maggi-Text ins Heft gelangte, wurde er also den schulischen Anforderungen gemäß geformt und genormt.

Quellen zur Rezeption früher Medienereignisse sind spärlich überliefert. Noch rarer sind spontane Niederschriften persönlicher Eindrücke und Erlebnisse des Publikums. Auch Winigers Aufsatz kann nicht als solche gewertet werden. Dennoch ist er ein seltenes Zeugnis eines aus Kinderaugen gesehenen und im Unterricht festgehaltenen Aufführungsereignisses. Eine Schülerin als Urheberin einer Rezeptionsquelle besitzt Seltenheitswert. Gleiches gilt für den Inhalt der Quelle. Winiger beschreibt mit dem Lichtbildervortrag ein von der Privatwirtschaft veranstaltetes mediales Ereignis. In der historischen Forschung wird die Projektionskunst häufig auf ihre kanonisierte Rolle als Vorläuferin des Films reduziert und ihr Fortbestand nach den Anfängen des Films vernachlässigt, obwohl sie als mediale Praxis weiterhin in Gebrauch war und ihren großen Aufschwung beispielsweise in Deutschland offenbar erst parallel zur Etablierung des Kinos erlebte.¹ Das spärliche wissenschaftliche Interesse, das der Projektionskunst nach 1895 entgegengebracht wird, fokussiert zudem in der Regel auf kirchliche, karitative und gemeinnützige Gebrauchspraktiken. Die nicht-kommerzielle Lichtbildnutzung durch privatwirtschaftliche Unternehmen ist bis anhin noch stiefmütterlicher behandelt worden.² In diesem weitgehend unbearbeiteten Forschungsfeld unternehmerischer Mediennutzung ist Anna Winigers Aufsatz anzusiedeln. Er gibt Aufschluß über Inhalt und Ablauf, Funktion und Rezeption eines von der Privatwirtschaft inszenierten Aufführungsereignisses und eröffnet dadurch neue Perspektiven auf den Mediengebrauch der Wirtschaft außerhalb des kommerziellen Kinos. Der Aufsatz ist nicht nur ein Dokument zur frühen unternehmerischen Vortrags- und Projektionspraxis, sondern in einer breiteren Perspektive auch, wie unten erläutert, eine Quelle zum frühen Industriefilm.

Im Zuge der Etablierung ortsfester Kinos ab 1906 gaben Schweizer Konsumgüterproduzenten wie die Berner Alpenmilch-Gesellschaft (MILCHERZEUGUNG IN DER SCHWEIZ, 1909, Pathé) und Nestlé (EINE RIESENHAFTES INDUSTRIE, 1913) schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg Industriefilme in Auftrag. Diese Fabrikationsfilme zeigen die schrittweise industrielle Herstellung vom Rohprodukt zum fertigen Fabrikat inklusive Verpackung, Versand und genüßlichem Konsum. Außerhalb der kommerziellen Kinos gelangten Industriefilme ab den 1910er Jahren auf Messen und Ausstellungen verbreitet zum Einsatz. 1909 drehte die Firma Ernemann für die Internationale Photographische Ausstellung in Dresden *WERDEGANG EINER KAMERA*, 1911 bestückten die

Kl. Wangen, den 6. März 1910

Liebe Freundin!

Diesmal kann ich Dir etwas Neues mitteilen. Mittwoch, den 23. Februar kam Herr Hattemer, Reisender von der Fabrik Maggi, aus Kempttal u bereitete uns Schülern und Schülerinnen eine sehr grosse Freude, indem er uns viele prachtvolle Lichtbilder zeigte. Zuerst beschrieb er uns das Dörfchen Kempttal u die Umgebung desselben. Dann zeigte er uns die Fabrik Maggi. Du würdest Dich wohl gewundert haben, wenn Du solches gesehen hättest. Sehr schön waren auch die grossen, reingehaltenen, geräumigen Lokale, namentlich die guteingeteilten Keller in welchen sich die eingeheimsten Rüben, Bohnen, Kartoffeln, Zwiebeln u Kohlköpfe, wie Du gewiss noch nie solche gesehen hast, befinden; dann auch die grossen, hellen Räume, wo 100 u 100 gemütliche Arbeiter u Arbeiterinnen mit allerlei beschäftigt sind wie z. B. mit Reinigen von Rüben, Bohnen, Kartoffeln, Zwiebeln, Flaschen, dann auch mit Einpacken von Maggiflaschen u Rollen u.s.w. In der weiten, hohen Küche sind 6 grosse Dampfkessel, worin die schmackhafte Maggisuppe bereitet wird. Im geräumigen Speicher werden jahraus, jahrein eine grosse Anzahl von gefüllten Mehlsäcken aufbewahrt. Jetzt führte er uns in die einfache, aber interessante Scheune. Im hohen Stall sind zwei Reihen von Viehstände wo je 40 Stück Vieh ganz wohl Platz finden; der Herr sagte uns, dass man auf der Einfahrt dreizehn beladene Getreidefuder platzieren könne. Während der Vorstellung von diesen bewunderungswürdigen Bildern, dachte ich auf einmal: »Ach, wäre nur die liebe, gute Adelheid da.« Nun zeigte er uns von aussen das schöne Verwaltungsgebäude u sagte uns, dass in selben mehr als einhundertfünfzig Schreiber tätig sind. Nun ging's auf die üppigen, gutbestellten Wiesen u Äcker. Wir kamen auf ein grosses, fast unermessliches Feld, welches reichlich mit Bohnen u Kohl besetzt war, dann auf die Rüben- und Kohlfelder u dann sogar auf ein Feld, auf welchem die fleissigen Arbeiter u Arbeiterinnen mit grosser Mühe das dürre Heu zusammenharken

u mit einem kostbaren Ochsengespann heimführen. Auf einer festen, grasreichen Wiese sahen wir viele prächtige, erstprämierte Rinder, Kühe u Ochsen welche ruhig grasen. Nun machten wir eine Reise durch das liebe, schöne Schweizerland. Der Herr zeigte uns die schön gelegene Stadt Winterthur, das prachtvolle Landesmuseum in Zürich, die altertümliche Kapelbrücke und den Wasserturm in Luzern, das überall bekannte, schöne Telldenkmal in Altdorf, die prächtige Ursuskirche in Solothurn, das der lieben, schweizerischen Schuljugend gehörende Rütli, das schöne Meiringen im Hasletal, den hochgelegenen Kurort Interlaken auf dem schönen Bördeli zwischen dem Brienzer- u Thunersee, das am Genfersee gebaute Schloss Chillon, das schöne Berner oberland mit der bewunderungswerten Berggruppe Eiger, Mönch u Jungfrau, eine einfache Alphütte, eine weite Gletscherspalte u einen bestseigbaren Gletschertisch auf der Jungfrau u.s.w. Auch einige andere interessante Bilder kamen zur Besichtigung wie z. B. der Schwur im Rütli, der Bund zu Brunnen, der Freiheitskampf der Berner, die Milchsuppe bei Kappel u.s.w. Alle diese schönen Bilder und lehrreichen Erklärungen machten uns wirklich eine wahre Freude. Dann gab's noch eine wohlschmeckende Maggisuppe, welche uns auch sehr erfreute. Abends halb 8 Uhr hatte dann Herr Hattemer einen Vortrag über die Zubereitung der schmackhaften Maggisuppe, wobei es grosse Beteiligung gab von Frauen u Töchtern. Auch meine Mutter und unsere Magd waren vertreten u sprechen sich darüber nur lobend aus. Auch die ihnen servierte Maggisuppe schmeckte ihnen ganz vorzüglich. In der zuversichtlichen Hoffnung Herr Hattemer werde auch in Eure Ortschaft kommen und Euch Schülern u Schülerinnen, sowie den Erwachsenen die gleiche Freude bereiten, die er auch uns bereitet hat grüsst Dich herzlich

Deine Dich liebende Freundin

Anna Winiger

aus: Aufsatzheft der Schülerin Anna Winiger, V. Klasse, Kleinwangen, Schuljahr 1909/10. Archiv des Vereins »Alt-Hochdore«, Hochdorf (Schweiz).



Siemens-Schuckert-Werke ihren Stand auf der Internationalen Industrie- und Gewerbeausstellung in Turin mit einer Filmserie, und die Internationale Bau- und Gewerbeausstellung in Leipzig wartete 1913 mit einem eigens installierten Kino auf.³ Auf der Schweizerischen Landesausstellung 1914 in Bern war knapp die Hälfte der rund 70 nicht-fiktionalen Filme, die im offiziellen »Kinematographentheater« gezeigt wurden, Industriefilme.⁴ Im nicht-kommerziellen Vortragswesen von Schweizer Privatfirmen und Wirtschaftsverbänden hingegen wurden Filme in der Regel erst nach dem Ersten Weltkrieg als Ersatz oder zur Ergänzung von Lichtbildern eingesetzt. Der Schweizerische Verband zum Beispiel, der 1917 auf Anregung der Neuen Helvetischen Gesellschaft mit Unterstützung verschiedener Verbände zur Förderung von Schweizer Produkten im Inland gegründet wurde, zeigte anlässlich seiner Vorträge an Schulen ab 1919 neben Lichtbildern auch einheimische Industriefilme.⁵

Winigers Brief an ihre Freundin Adelheid deckt sich inhaltlich weitgehend mit den Erinnerungen des Maggi-Vertreters H. Hattemer sen., der ab 1905 jeweils von November bis März die deutsche und französische Schweiz bereiste und in Schul- und Gemeindehäusern täglich zwei Vorträge hielt – nachmittags für Kinder und abends für Erwachsene: »Den Schülern wurden die Lichtbilder gezeigt: Fabrik, Viehstand, Gemüesfelder und anschließend eine Reise durch die Schweiz, an welche Bilder dann Fragen über Geschichte und Geographie angeknüpft wurden. Nachher bekamen sie genügend Maggisuppe [...].«⁶ Hattemer reiste mit schwerem Gepäck: Kochapparat, Kupferkessel, Projektionsausrüstung, 120 kolorierte Glas-Diapositive, Suppenpulver in Kilo-Packungen, Grammophon, Schallplatten und Verdunkelungsmaterial brachten es auf ein Gesamtgewicht von zwanzig Zentnern, die mit zwei Pferden und Federwagen oder Schlitten von Ort zu Ort befördert wurden.⁷

Wann Maggi den Wandervortragsdienst aufnahm, geht aus den Quellen nicht hervor. Der erste dokumentierte Zyklus fand 1905 statt. Hattemer erwähnt in seinen Memoiren jedoch einen Kollegen Märki, der zu diesem Zeitpunkt »bereits auf Vortragstour« unterwegs war.⁸ In Deutschland betrieb Maggi ein Vortragswesen nach ähnlichem Muster wie in der Schweiz, das sich vermutlich aus der Praxis der Maggi-Reisevertreter entwickelte, die ab der Jahrhundertwende Detailhändler besuchten, Schaufenster dekorierten, Suppenproben abgaben und ortsansässige Meinungsträger wie Ärzte, Hebammen, Geistliche und Lehrer mit Informationsmaterial ausstatteten. 1905 wurden die Kostprobenveranstaltungen mit Lichtbildervorträgen gekoppelt.⁹

Den Inhalt der handkolorierten Lichtbilder beschreibt Winiger sehr viel präziser und ausführlicher als Hattemer. In der Abfolge der Bilder sind sich die beiden einig: erst die Fabrik und die industrielle Lebensmittelverarbeitung, dann der Viehstand und die Bewirtschaftung der Felder und zum Schluß und speziell für die Schulkinder eine emblematische *Tour de Suisse*. Dieser thematischen Gliederung in der bildlichen Darstellung des Maggi-Betriebs folgte auch der erste zweifelsfrei nachweisbare, jedoch nicht überlieferte Industriefilm von

Maggi Schweiz aus dem Jahr 1920 (Eos-Film, Basel), der zwei Teile umfaßte: DIE INDUSTRIELLEN BETRIEBE DER FIRMA MAGGI IN KEMPTHAL (Die Herstellung der bekannten Maggi-Produkte) und DIE LANDWIRTSCHAFTLICHEN BETRIEBE DER FIRMA MAGGI IN KEMPTHAL (Viehzucht, Futterbau, Getreidebau, Gemüsebau).¹⁰ Gemäß Roland Cosandey war Maggi bereits an der Schweizerischen Landesausstellung in Bern 1914 mit einem Film vertreten (»Maggi & Co in Kempthal: Fabrikation ihrer Genußmittel«).¹¹ Doch weder in der *Maggi-Chronik*, die den »propagandistischen« Maßnahmen inkl. Film im allgemeinen viel Platz einräumt, noch in anderen zu Maggi und zum frühen nicht-fiktionalen Film in der Schweiz vorliegenden Quellen wird der Film je erwähnt. Hingegen feiert die *Maggi-Chronik* den Eos-Film von 1920 als Novität sowohl in der eigenen Firmengeschichte als auch im Vergleich zur Konkurrenz: »Zum ersten Male trat Maggi im Herbst 1920, wohl als erste Markenartikel-Firma in der Schweiz, mit der Film-Reklame in die Öffentlichkeit. Die kinemato-graphischen Aufnahmen aus der Fabrik und Gutswirtschaft (...) boten etwas ganz Neues und fanden reges Interesse.«¹² Der Anspruch auf Erstmaligkeit ist in Anbetracht der erwähnten Fabrikationsfilme von Nestlé und der Berner Alpenmilch-Gesellschaft zwar nicht haltbar, verweist aber doch darauf, daß der Einsatz der Technologie Film im privatwirtschaftlichen Gebrauch 1920 noch als Innovation galt und das Medium eine Attraktion darstellte. Neu war tatsächlich nur das Medium, als ab 1921 im Rahmen der Wandervorträge Filme anstelle von Lichtbildern gezeigt wurden: Das »lebende« Bild löste das stehende Bild ab. Die mediale Gebrauchs- und Präsentationsform im Vortragskontext blieb jedoch gleich. Das »neue« Medium Film fügte sich in die Vorführpraxis des »alten« Mediums Lichtbild ein. Der Medienwechsel vollzog sich innerhalb etablierter Strukturen, ohne diese selber zu verändern.

Die Vorprägung des Industriefilms durch das Lichtbild beschränkte sich nicht nur auf die Anwendung im Vortragswesen und auf die grobe Gliederung des Inhalts in zwei thematische Blöcke (Fabrik und Gutswirtschaft), sondern schrieb sich bis in die Feinstruktur der einzelnen Bilder, in ihren Inhalt und ihre Abfolge fort. Vergleicht man etwa den Lichtbilder-Vortrag von Maggi Deutschland »über eine Reise nach dem Bodensee mit Besuch in den Maggi-Werken« aus dem Jahr 1912 mit der Zwischentitelliste des ebenfalls verschollenen Films DIE MAGGI-WERKE IN SINGEN AM HOHENTWIEL (D 1925, Deulig), so treten frappante Parallelen zutage: Die im Vortrag kommentierten Lichtbilder und die in Zwischentiteln beschriebenen Filmbilder stimmen in Inhalt und Abfolge weitgehend überein.¹³ Wie die Lichtbilder widmen sich auch die Filmbilder in identischer Reihenfolge der Gutswirtschaft und Fabrik, den Nebenbetrieben und dem Fabrikschluß.

Auch in bezug auf die formale Gestaltung früher nicht-kommerzieller Industriefilme sind Quellen zum Lichtbild aufschlußreich, denn dieses Medium prägte die im Rahmen *live* kommentierter Veranstaltungen genutzten Industriefilme formal weit nachhaltiger als die fürs kommerzielle Kino





»Einige Gemüsesorten werden von Hand gesetzt«, Glasdiapositiv, koloriert, um 1910 (Archives Historiques Nestlé, Vevey, B 18.37)

konzipierten Beiprogrammfilme. Wie die Lichtbilder stellen die einzelnen Einstellungen der an die Vortragspraxis gebundenen Industriefilme relativ autonome Einheiten dar – eigenständige ›lebende‹ Bilder, die untereinander mehr nach dem Prinzip der Reihung denn der Kontinuität verbunden sind. Die nicht-kommerziell genutzten Industriefilme bleiben zum Teil bis weit in die 1930er Jahre hinein dem Gestus des Zeigens, der »Ästhetik der Ansicht« (Tom Gunning) des frühen nicht-fiktionalen Films treu, obwohl im kommerziellen Kino der diskursiv verfahrenende ›Dokumentarfilm‹ im Sinn von John Grierson schon im Ersten Weltkrieg Einzug gehalten hatte.¹⁴ Anders als im kommerziellen Kino, wo Filme nach der Wegrationalisierung der Conférenciers selbsterklärend sein mußten, wurden Industriefilme im nicht-kommerziellen Gebrauch weiterhin *live* erklärt und je nach Aufführungskontext unterschiedlich kommentiert. Was diesen Filmen an Rhetorik und Argumentation vermeintlich fehlt, war Sache des Simultan-Kommentars. Die Steuerung der Rezeption erfolgte damit weitgehend durch das Aufführungsereignis. Da Inhalt, Fokus und Aussage der Filme über den performativen Akt je nach Bedarf unterschiedlich eingeordnet, gewichtet und gewertet werden konnten, waren sie vielfältig verwendbar und für Werbeveranstaltungen ebenso geeignet wie für den Schulunterricht. Die vergleichsweise späte ›Emanzipierung‹ des nicht-kommerziellen Industriefilms von der formalen Vorprägung durch das Lichtbild ist also im wesentlichen der nicht-kommerziellen Gebrauchspraxis

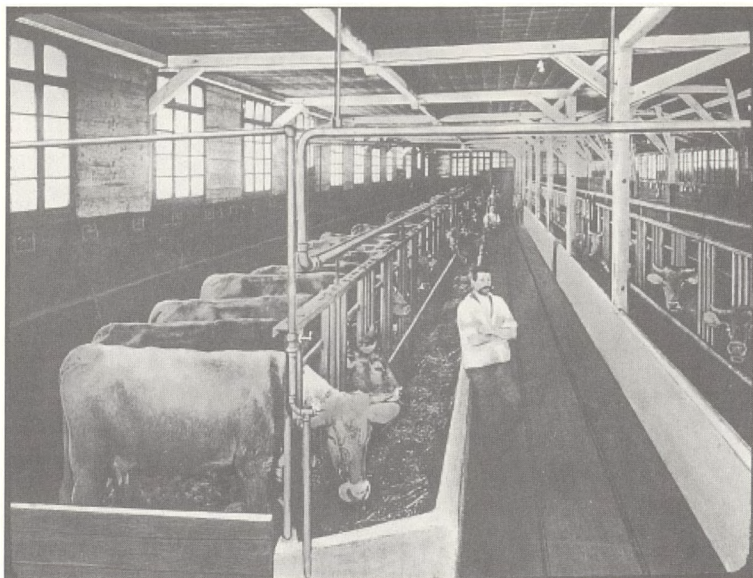


»Zurüsten von Blumenkohl«, Glasdiapositiv, koloriert, um 1910
(Archives Historiques Nestlé, Vevey, B 19.20)

geschuldet und verweist darauf, daß Medienwechsel selbst innerhalb ein und derselben Gattung komplexe und ungleichzeitige Phänomene sind, die weder einer technischen Determinierung noch einer formalen Entwicklungslogik gehorchen. Vielmehr verlangen sie nach einer differenzierten Betrachtung verschiedener kinematographischer Formen (fiktional, nicht-fiktional), Auführungskontexte (kommerziell, nicht-kommerziell), Präsentationspraktiken (performativ, nicht-performativ) und Gebrauchsanwendungen (Werbung, Bildung, Unterhaltung etc.).

In Winigers Beschreibung des Lichtbildervortrags nehmen die industriellen Produktionsprozesse weit weniger Raum ein als die landwirtschaftlichen Aspekte. Die Schülerin interessiert sich vor allem für die »eingehemsten Rüben, Bohnen, Kartoffeln, Zwiebeln u Kohlköpfe«, für die »üppigen, gutbestellten Wiesen u Äcker« und für »prächtige, erstprämierte Rinder, Kühe u Ochsen«. Dies erklärt sich aus ihren lebensweltlichen Erfahrungen als Bauerntochter und dürfte auch auf ihre Mitschüler und die Erwachsenen zugetroffen haben, denn Kleinwangen war eine ausgesprochene Landgemeinde mit einem hohen Anteil an Erwerbstätigen in der Landwirtschaft. Dessen war sich Maggi wohl bewußt. Die Firma lancierte in Zusammenhang mit dem Vortrag eine gezielte Werbekampagne und wandte sich in Inseraten im *Hochdorfer Anzeiger* explizit an die »Familien auf dem Lande« mit der Empfehlung, Maggis Würze zur geschmacklichen Aufwertung schwach gera-





»Viehstallung«, Glasdiapositiv, koloriert, um 1910
(Archives Historiques Nestlé, Vevey, B 18.12b)

tener Suppen zu verwenden.¹⁵ Auch die Suppen-Rollen würden insbesondere »Landleuten« wertvolle Dienste leisten in Zeiten, »wo wegen drängender Arbeit die Kochzeit möglichst abgekürzt werden muß, wie auch in gemüsearmer Jahreszeit«.¹⁶

Das von Winiger beschriebene Aufführungsereignis war also eingebettet in ein PR-Gesamtkonzept der Firma, in dem die Lichtbilder – ebenso wie die späteren Industriefilme – Bestandteil eines Medienverbunds waren. Lichtbilder und Filme kamen nicht isoliert zum Einsatz, sondern im Zusammenspiel mit mündlichen Ausführungen, Photographien, Flugblättern und anderen Schriften, Plakaten, Zeitungsinseraten und dreidimensionalen Objekten. Der Industriefilm hatte dabei in der Regel untergeordneten Stellenwert.¹⁷ Der Einsatz von Filmen führte nicht zu einer Ablösung und Verdrängung der Lichtbilder durch die neue Technologie. Lichtbilder waren bei Maggi und anderen Firmen auch nach der Etablierung einer konzernspezifischen Filmmutzung weiterhin in Gebrauch. Das neue Medium Film scheint im nicht-kommerziellen Mediengebrauch der Wirtschaft auch keinen wesentlichen Einfluß auf die Figuration der etablierten Medien (Lichtbilder, Photographien, Plakate, Schriften, Inserate etc.) gehabt zu haben. Die Etablierung des Films führte zu keinem eigentlichen Medienwechsel, sondern zu einer Erweiterung des Medienverbunds.

Lichtbilder und Filme waren zugleich Elemente eines Medienverbunds und



»Packraum in Singen«, Glasdiapositiv, koloriert, um 1910
(Archives Historiques Nestlé, Vevey, B 16.13a)

Bestandteile von Aufführungsereignissen. Wie Winigers Aufsatz zeigt, boten die Wandervorträge von Maggi ein abwechslungsreiches Gesamtprogramm, in dem die Lichtbilder nicht die einzige Attraktion darstellten. Der Suppenausschank war ein weiterer, bei Groß und Klein gleichermaßen beliebter Programmpunkt. Lichtbilder und Filme waren in ein Aufführungsereignis integriert, das nicht technisch reproduziert, sondern durch den Kommentar und weitere *live acts* stets einmalig war. Bei den überlieferten Bildern und Filmen handelt es sich deshalb nicht um autonome Entitäten, sondern um situative, kontextgebundene Fragmente spezifischer Aufführungsmomente. Um diese Fragmente in ihrer zeitgenössischen Bedeutung und Funktion zu verstehen, bedarf es neben einer inhaltlichen und formalen Analyse auch einer breiten Kontextualisierung ihres Gebrauchs.

Aufschlußreich ist Winigers Aufsatz in der detaillierten Beschreibung der »Reise durch das liebe, schöne Schweizerland«. Diese führte von Winterthur über das Landesmuseum in Zürich zur Luzerner Kappellbrücke und vom Tell-Denkmal in Altdorf über das Rütli und Schloß Chillon zu Eiger, Mönch und Jungfrau ins Berner Oberland. Es sind dies die Stationen des kanonisierten Katalogs schweizerischer Sehenswürdigkeiten, an die sich Bilder aus der mittelalterlichen Geschichte anschlossen, welche die Gründermymen der Eidgenossenschaft veranschaulichten. Die Kombination landschaftlicher Schönheiten und touristischer Sehenswürdigkeiten mit den Heldenepen der Nationalge-



schichte ist bemerkenswert, bilden doch die Berge als typische Landschaftsform und die Geschichte der Alten Eidgenossen die beiden Eckpfeiler der nationalen Identität der Schweiz. Diese Komposition von Raum und Zeit, von Topographie und Historie war ein Produkt des 18. Jahrhunderts, dem im ausgehenden 19. Jahrhundert neue, nationale Werte zugesprochen wurden, um den 1848 gegründeten Bundesstaat zu stärken. Es war dies das Moment der »Erfindung« der Schweiz.¹⁸ Um 1900 hatten Heldendramen mit vaterländischer Gesinnung auch in Hochdorf, der Nachbargemeinde von Kleinwangen, Konjunktur. In diesem bereits um die Jahrhundertwende industrialisierten Zentrum des Luzerner Seetals inszenierte sich das merkantile Bürgertum von 1899 bis 1902 in patriotischen Theateraufführungen selbst und gab Friedrich von Schillers *Wilhelm Tell* und Peter Halters *Arnold von Winkelried* im Hochdorfer Schauspielhaus zum Besten.¹⁹

Wie aus Winigers Text hervorgeht, kombinierte Maggi in den Wandervorträgen privatwirtschaftliche Interessen (Imagewerbung für die Firma und *Promotion* ihrer Produkte) mit patriotischer Gesinnung und leistete in ihren Vorträgen für Schulkinder auch einen Beitrag in Staatsbürgerkunde zur Stärkung der Nation. Maggi bot mehr als bloße Werbung. Volksbildung war Gebot, wollte die Firma in die Schulen gelangen und Konsumentenerziehung für ihre Produkte betreiben. Es ist dennoch bemerkenswert, daß in diesem Fall die einheimische Privatwirtschaft eine Aufgabe von ureigenstem staatlichem Interesse wie die Konstruktion und Festigung nationaler Identität übernahm. Der ausgeprägte Schweizer Föderalismus führte dazu, daß der Bund viele Bereiche (darunter das Filmwesen), die in anderen Ländern staatlich geregelt waren, den Kantonen und/oder privaten Initiativen überließ, um über die Subventionierung privater Organisationen wie der Schweizerischen Verkehrszentrale oder der Schweizerischen Zentrale für Handelsförderung dennoch indirekt Einfluß auf die Produktion und Distribution von Industrie- und Tourismusfilmen zu nehmen. Maggis Lektion in Heimatkunde und Vaterlandsliebe war indes weder ein reines Zugeständnis an die Lehrerschaft noch ein uneigennütziger Dienst am Staat, sondern auch ein Mittel zur Positionierung des Unternehmens im nationalen Kontext. Mit der Kombination von Werbung und Bildung und der Einbettung der Firma in Schweizer Landschaft und Geschichte verfolgte Maggi das Ziel, das Image des Unternehmens zu nationalisieren und stereotype »nationale« Eigenschaften wie Tradition und Qualität für sich zu reklamieren. Dieses Verfahren war exemplarisch und wurde auch vom einheimischen Industriefilm angewendet, um Schweizer Privatunternehmen oder Wirtschaftszweigen ein nationales Image zu verleihen. Auch in dieser Hinsicht war das Lichtbild also Vorbild für den Industriefilm.

Die Strategie von Maggi war erfolgreich, selbst wenn Winigers begeisterte Schilderung mit Vorsicht zu genießen ist. Bei den Schulbehörden fand das privatwirtschaftliche Bildungsangebot jedenfalls den gewünschten Anklang. Der Rektor der städtischen Schulen in Aarburg (Kanton Aargau) beispiels-

weise hielt den Maggi-Vortrag von 1926 für »ein Stück höchst anschaulicher und interessanter Wirtschaftsgeographie, das da unsern Schülern vorgeführt wurde und man möchte nur wünschen, daß auch andere industrielle Unternehmen auf den glücklichen Gedanken kämen, unsere Schüler auf solch angenehme Weise hineinschauen zu lassen in die verschiedenen Zweige unserer nationalen Industrie.«²⁰ Außerhalb des Vortragswesens war der Maggi-Film von 1920 auch als eigenständiger Lehrfilm im Unterricht geschätzt, da er über den bloßen Fabrikationsvorgang hinaus zeige, so der stellvertretende Rektor der Handelsschule Basel 1930, wie durch intensive Bodenbearbeitung »auch in unserem Schweizerlande Höchstwerte erzeugt werden, die der Volksernährung dienen und auch dem Exporte dienen.«²¹ Der Wandervortragsdienst war bis in die 1950er Jahre aktiv und Maggi galt in der Schweiz als eindeutig »schweizerisches« Unternehmen. Daß Maggi in Deutschland ebenso zweifelsfrei als deutsches Unternehmen betrachtet wurde, verweist auf die Strategie des Konzerns, jeweils die »Nationalität« der Länder anzunehmen, in denen Niederlassungen bestanden.²²

Die Maggi-Vorträge boten den Schülern nicht nur Nahrung für Körper und Geist, sondern benutzten die Kinder auch als Werbeträger, um die Erwachsenen zu erreichen, denen abends ein modifiziertes Programm geboten wurde. Winiger spricht von einer »große[n] Beteiligung von Frauen u[nd] Töchtern«, darunter auch ihrer Mutter und der Magd, denen die servierte Suppe ebenfalls »ganz vorzüglich« geschmeckt habe. Hattemer nahm in diesem Punkt kein Blatt vor den Mund: »Die Kinder sorgten dann dafür, daß abends die Eltern kamen.«²³ Auch das erwachsene Publikum – gemäß Winiger vorwiegend weiblichen Geschlechts – kam in den Genuß von Aufklärung in Wort und Bild und von einer Kostprobe. Anstelle der Reise durch die Schweiz stand abends laut Hattemer ein »Vortrag über rationelle Volksernährung, unter besonderer Berücksichtigung der Maggi-Produkte« auf dem Programm.²⁴ Diese halbstündigen populärwissenschaftlichen Vorträge vermittelten nicht nur einen Überblick über die Maggi-Produkte und erklärten deren Herstellung und richtige Zubereitung, sondern verstanden sich als Engagement im Dienst der Volksernährung. Die Industrialisierung führte zu tiefgreifenden Veränderungen der Ernährungsgewohnheiten. Insbesondere die Ernährung der Fabrikarbeiterinnen und -arbeiter wurde zu einem gesundheitlichen, sozialen und damit volkswirtschaftlichen Problem, das zu einer »Verwissenschaftlichung der Ernährung« führte.²⁵ In der Frage der richtigen Ernährung der Arbeiterschaft kooperierte Firmengründer Julius Maggi mit der Schweizerischen Gemeinnützigen Gesellschaft, einem bürgerlichen »Sozialverein«, der sich aus christlicher und humanitärer Motivation um die Verbesserung der Lebensumstände des Proletariats unter Bewahrung der herrschenden Gesellschaftsform bemühte.²⁶ Beim Vortragswesen der Firma Maggi handelte es sich demnach um eine Verquickung von sozialem Engagement und wirtschaftlichem Profitdenken: Die auf Absatz ausgerichteten Vorträge beinhalteten erzieherische, volksgesund-



heitliche und soziale Aspekte und leisteten aus staatspolitischer Sicht einen Beitrag zur Konstruktion und Festigung nationaler Identität.

Anna Winigers Schulaufsatz zeigt exemplarisch, daß Industriebilder (wie später die Industriefilme) als Lenkungsinstrumente der Wirtschaft über den ökonomischen Bereich hinaus von kulturgeschichtlichem Belang sind. Die Quelle regt dazu an, Industriefilme und Industriebilder als *Gebrauchsmedien* auf ihr Funktionieren in öffentlichen Prozessen und Diskursen zu untersuchen.

Anmerkungen

Ich danke Franz-Xaver Kaufmann, Präsident des Vereins Alt-Hofdere für das Abdruckrecht der Quelle und die freundliche Unterstützung bei den Recherchen. Albert Pfiffner, Archives Historiques de Nestlé, hat mich anlässlich von Nachforschungen im Maggi-Archiv zum Auftrags- und Industriefilm im Rahmen des Nationalfonds-Projekts »Ansichten und Einstellungen: zur Geschichte des dokumentarischen Films in der Schweiz 1896 bis 1964« auf die Quelle aufmerksam gemacht. Mehr Informationen zum Forschungsprojekt unter <http://www.film.unizh.ch/forschung/projekte/index.html>

1 Vgl. Jens Ruchatz, »Ignoriert und totgesagt. Koordinaten zur Geschichte der Photoprojektion in Deutschland«, *KINtop* 8 (1999), S. 39-51, sowie Jens Ruchatz, *Licht und Wahrheit. Eine Mediumsgeschichte der fotografischen Projektion*, Fink, München 2003.

2 Vgl. dazu Yvonne Zimmermann, »Vom Lichtbild zum Film. Anmerkungen zur Entstehung des Industriefilms«, *montage/av*, 15. Jg., Nr. 1 (2006), im Druck.

3 Vgl. Martin Loiperdinger, »Industriebilder«, in: Uli Jung, Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Band 1: *Kaiserreich 1895-1918*, Reclam, Stuttgart 2005, S. 324-332, sowie Manfred Rasch, »Zur Geschichte des Industriefilms und seines Quellenwertes«, in: Manfred Rasch et al. (Hg.), *Indu-*

striefilm – Medium und Quelle. Beispiele aus der Eisen- und Stahlindustrie, Klartext, Essen 1997, S. 9-21.

4 Roland Cosandey, »De l'Exposition nationale Berne 1914 au CSPS 1921. Caractère pour un cinéma vernaculaire«, in: Maria Tortajada, François Albera (Hg.), *Cinéma suisse: nouvelles approches: Histoire – Esthétique – Critique – Thèmes – Matériaux*, Payot, Lausanne 2000, S. 91-109.

5 »Schweizerarbeit im Film«, *Kinema*, 9. Jg., Nr. 8, 22.2.1919, S. 4.

6 H. Hattemer sen., »Propaganda von Anno dazumal... Erinnerungen eines Ehemaligen«, *Hauszeitung der Fabrik von Maggis Nahrungsmitteln*, Kempptal, Nr. 4, April 1953, S. 54f.

7 Ebenda, S. 54. Verschiedene Serien der handkolorierten Photographien auf Glasplatten (Standardformat 8½ x 10 cm) aus der Schweiz und Deutschland (Singen) von Johann Ganz, Zürich, sind in den Archives Historiques de Nestlé in Vevey überliefert.

8 Ebenda, S. 53.

9 Vgl. Harriet Sihm, *Die Geschichte deutscher PR im wirtschaftlichen Bereich. Die Firma Julius Maggi*, Magisterarbeit, Johannes Gutenberg-Universität, Mainz 1995, S. 46-49.

10 *Schweizerischer Lehrfilm-Katalog*, herausgegeben vom Schweizer Schul- und Volkskino, Nr. 2, Bern 1923, S. 18 bzw. 13. Beide Teile werden darin mit einer Länge von je 320 Metern ausgewiesen. Vgl. dazu auch Fritz Müller, *Maggi-Chronik. 2. Teil*,

1. Juli 1912 – 31. Dezember 1947, Winterthur 1961, S. 71 und 78.

11 Cosandey stützt sich auf die *Offizielle Ausstellungszeitung* sowie die administrativen Akten des Ausstellungskomitees. Vgl. Cosandey (Anm. 4), S. 105 bzw. 107.

12 Müller (Anm. 10), S. 71.

13 Vortragsmanuskript und Zwischentitelliste in Sihm (Anm. 9), A61-A82. Eine handschriftliche Notiz auf der Zwischentitelliste datiert den Film auf 1926. Ich stütze mich auf die Besprechung in *Der Bildwart* (4. Jg., Nr. 2, Februar 1926, S. 106f.), der zufolge der vierteilige Film (Gesamtlänge: 1132 Meter) am 29.1.1925 geprüft wurde. Als Verleiher sind die Maggiwerke Singen vermerkt.

14 Zur ›Ästhetik der Ansicht‹ vgl. Tom Gunning, »Vor dem Dokumentarfilm: frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ›Ansicht‹«, *KINtop 4* (1995), S. 111-123. Zur Entstehung des Dokumentarfilms während des Ersten Weltkriegs vgl. Martin Loiperdinger, »Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg«, in: 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, Marburg 2001, S. 71-79.

15 *Hochdorfer Anzeiger*, 11. Jg., Nr. 8, 19.2.1910.

16 *Hochdorfer Anzeiger*, 11. Jg., Nr. 10, 5.3.1910.

17 Dies geht einhellig aus Werbebudgets von Schweizer Unternehmen unterschiedlicher Branchen hervor. Drei Beispiele: Bei Knorr machte 1933 die ›Film-Propaganda‹ 1250 Franken aus, während für Krepp-Papier 2000 Franken, für Emailschilder 3500 Franken, für Plakate 10000 Franken und für Prospekte 20000 Franken vorgesehen waren (Knorr Archiv Thayngen, Ordner »Reklamebudgets«, Reklame-Budget 1933, detaillierte Aufstellung vom 9.3.1933). Der

Sulzer-Konzern gab 1939 für Drucksachen 151000 Franken aus, davon alleine 23000 Franken für ihre *Revue Technique*, für Photographien und Clichés 43500 Franken und für den Film *DIE ERZEUGNISSE DER FIRMA GEBRÜDER SULZER AKTIENGESellschaft AUF DEM WELTMARKT* 5700 Franken (Sulzer Konzern-Archiv, 113a, 11: »Ausgaben – Budget 1940 (Abteilungen 21-25 Reuter)«, S. 3). Und Maggi bezahlte 1957 für Drucksachen 502000 Franken, für Film und Foto 65000 Franken (Archives Historiques de Nestlé, A 1 e/3, Reklame-Budget per 31.12.1957).

18 Vgl. Guy P. Marchal, Aram Mattioli (Hg.), *Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität*, Chronos, Zürich 1992.

19 Vgl. Waltraud Hörsch, Dieter Ruckstuhl, *Wirtschaftswunder Hochdorf 1880 – 1914*, Comenius, Hitzkirch 1999, S. 16-23.

20 Zit. in Müller (Anm. 10), S. 115.

21 Schreiben von Dr. J. Huber, stellvertretender Rektor Handelsschule Basel, an das Erziehungsdepartement des Kantons Basel-Stadt vom 2.11.1930 (Staatsarchiv Basel-Stadt, Erziehung B/73 1929-1931).

22 Vgl. Yvonne Zimmermann, »From Corporate Image to National Identity. Corporate Films of the Maggi Food Corporation in Switzerland and Germany«, <http://www.unternehmensgeschichte.de/ebhaz005/> (»Visual Constructions of Corporate Image«).

23 Hattemer (Anm. 6), S. 55.

24 Ebenda.

25 Vgl. Jakob Tanner, »Die Entdeckung der Vitamine und die Veränderung von Ernährungsgewohnheiten. Ernährungswissenschaft und Ernährungspolitik in der Schweiz seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert«, in: Martin Schaffner (Hg.), *Brot, Brei und was dazugehört. Über sozialen Sinn und physiologischen Wert der Nahrung*, Chronos, Zürich 1992, S. 85-103, sowie Jakob Tanner, *Fabrikmahlzeit. Ernährungswissenschaft, Industriearbeit und Volksernährung 1890-1950*, Chronos, Zürich 1999.

26 Sihm (Anm. 9), S. 25-36.



Deutsches Theater München

Eigenthümer und artistische Leitung: Hugo Oertel.

Direction: Charles Müller.

Die Vorführung der Bilder

vom Transvaal-Krieg

sowie

**die Porträts einiger Führer
der englischen Kriegstruppen**

durch den

Biographen

ist von der hiesigen Polizei-Direction

 **verboten** 

und das Verbot erst heute Nachmittag der unterzeichneten Direction bekannt gegeben worden.

Wegen der Kürze der Zeit konnten die verbotenen Bilder bis zur heutigen Abend-Vorstellung nicht durch neue ersetzt werden und wird das P. T. Publikum wegen der geringen Anzahl der Bilder für heute um gütige Nachsicht gebeten.

München, 22. März 1900.

Die Direction des Deutschen Theaters.

Biograph-Bilder vom Burenkrieg – Münchner Polizeizensur hört aufs Publikum

Die Besucher der Abendvorstellung des Deutschen Theaters in München fanden am Donnerstag, den 22. März 1900, auf den Tischen einen gedruckten Handzettel vor, mit dem die Direktion um »gütige Nachsicht« bat, weil die Schlußnummer des *Biographen* um einige Bilder reduziert werden mußte: Am Nachmittag hatte die Münchner Polizeidirektion die »Vorführung der Bilder vom Transvaal-Krieg sowie die Porträts einiger Führer der englischen Kriegstruppen« verboten.¹

Seinerzeit war das Deutsche Theater in der Schwanthaler-Passage Münchens erste Adresse für gepflegte Varieté-Unterhaltung. Das laut Selbstdarstellung »im modernen Barockstil« erbaute Theater faßte an die 2000 Personen und bot eine 18 Meter lange, ebenso breite und 27 Meter hohe Bühne mit vier Stockwerken. Die Preise bewegten sich zwischen 6 Mark (»Prosceniums-Logensitz«) und 50 Pfennigen (»unnummerirter Sitz« ganz hinten auf dem II. Rang).² Das normalerweise alle zwei Wochen wechselnde Programm offerierte dem Publikum erstklassige Unterhaltung mit internationalen Künstlernummern von Akrobaten, Jongleuren, Bauchrednern, Balletteusen, Tierdressuren, Gesangs- und Tanzensembles etc. Fest etablierte Schlußnummer war »Der *Biograph*«, die bei der Deutschen Mutoskop- und *Biograph*-Gesellschaft gebuchte »Optische Berichterstattung«: eine Folge von »Bildern«, d.h. von jeweils 30 Sekunden dauernden 68mm-Filmen, die überwiegend Aktualitäten zeigten und mit dem *Biograph* projiziert wurden.³ Das Deutsche Theater war ohne Zweifel ein Unterhaltungstempel für die besseren Kreise der Münchner Gesellschaft. Was also war vorgefallen? Was veranlaßte die Polizeidirektion, ein Vorführverbot von Aktualitätenfilmen auszusprechen und damit offenkundig politische Zensur auszuüben?

Am Samstagabend, den 17. März 1900, hatte das Deutsche Theater mit einer Eröffnungs-Vorstellung den Variétébetrieb wieder aufgenommen. Die Programmnummern entsprachen dem branchenüblichen Angebot einer großen internationalen Variétébühne: »La belle Jane Valder« posierte als »preisgekrönte Pariser Schönheit« in sogenannten »Tableaux Vivants«, d.h. in »lebenden Bildern«, in denen bewegungslos verharrende Darstellerinnen und Darsteller jeweils ein bekanntes Kunstwerk bzw. eine bekannte historische oder mythologische Szene nachstellten. Es folgten: »Hady Abdullah«, eine



»Original Araber-Truppe«; eine Tier-Dressur von »Professor Bonnetty«; das »Rigoli Trio«, drei »Bravour-Turner an hängenden Ketten«; »akrobatische Kunst-Radfahrer« namens »Pioneers Odrop Truppe«. Dann gaben »Die Damen Bersaglieri«, eine italienische Alpenjäger-Truppe, »militärische Evolutionen und Gesang«, gefolgt von den Parterre-Akrobaten der »Orig[inal] Prosper Truppe«, der Equilibristen-Nummer von »J. Aremaf Rigoli«, einem »Elite-Gesangs-und-Tanzensemble« mit Namen »Die 9 Provinzen Italiens« sowie »Ton-King & Tun-King«, die einen »Scherz in einem chinesischen Waschhaus« aufführten. Die Schlußnummer gab, in der Eröffnungsannonce hervorgehoben, wie gewohnt »Der Biograph mit neuen hochinteressanten Bildern«.⁴ Wenige Tage später, am Mittwoch, den 21. März 1900, brachte die *Münchener Post* einen 18 Zeilen füllenden redaktionellen Hinweis auf das neue Programm des Deutschen Theaters:

Deutsches Theater. Mit einem reichhaltigen und sorgsam ausgewählten Programm haben am Samstag die Variété-Vorstellungen im Deutschen Theater wieder begonnen. Der Eröffnungsabend verlief glänzend und für die Direktion höchst ehrenvoll, obschon es neben stürmischem Beifall auch zu lärmenden Protestszenen kam. Durch den unvermeidlichen *Biograph* werden nämlich Bilder aus dem Transvaalkrieg vorgeführt und dabei in erster Linie die englischen »Helden« zu Gesicht gebracht. Das rief nun einen Sturm wüster Entrüstung, laute Protestrufe und grelle Piffe hervor. Doch mit einem Schlag, als einige Burenhüte und Präsident Krüger auf der Leinwand erschienen, schlug die Stimmung um. Jubel- und Beifallskundgebungen durchbrausten den Raum, der einige Sekunden früher von gellendem Protestgeschrei ertönte. Und weil das letzte Bild Buren zeigte, verließ das Publikum am Schlusse befriedigt die Stätte.⁵

Der kurze Zeitungsbericht über diese Eröffnungsvorstellung alarmierte aufmerksame Leser in der Münchner Polizeidirektion. Von dem zuständigen Kommissar, der das Eröffnungsprogramm im Deutschen Theater mitverfolgt hatte, wurde ein Bericht angefordert. Der Kollege wies den Zeitungsbericht als übertrieben zurück und begründete, warum er keine Meldung erstattet hatte:

Der in No 64 der *Münchener Post* vom 21. März enthaltene Bericht über die Variété-Vorstellungen im Deutschen Theater entspricht nicht ganz den Thatsachen.

Der *Biograf* brachte am 17. März auch einige stehende Bilder, darunter die des Präsidenten Krüger, Lords Kitchener und noch 3 weitere.

Bei den Engländern versuchte das Gallerie-Publikum zu pfeifen, wurde jedoch durch energische Zwischenrufe im Parket bald zum Schweigen gebracht; auch das Bravo-Rufen bei den Buren-Bildern verstummte alsbald.

Eine besondere politische Demonstration war in diesem Verhalten nicht zu erblicken. Nachdem ähnliche Vorkommnisse auch anderwärts schon zum Vorschein kamen, habe ich mich zu einer Anzeigenerstattung nicht veranlasst gesehen, umso mehr als die Ordnung in keiner Weise gestört, keinerlei Debatten usw. vorkamen und der Saal sich rasch und ruhig leerte.⁶

Auch von den beiden Sonntagsvorstellungen forderte die Polizeidirektion Berichte an. Von der Vorstellung am Nachmittag, die »sehr schwach besucht war«, wurde rapportiert, daß »allerdings bei Vorführung der englischen Heerführer des Transvaal-Krieges durch den *Biographen* einige Pfiffe von der Gallerie ertönten, während beim Erscheinen der Burenführer Hochrufe ausgebracht wurden«. Der Berichtersteller sah keine Veranlassung für eine Meldung, da »die Sache so unbedeutend war und überhaupt die ganze Vorstellung ohne wesentliche Störung verlief«. Außerdem wies er darauf hin, daß die Vorführung der Bilder »immer nur einige Sekunden« dauerte.⁷ Ähnlich wurde auch der Verlauf der zweiten Sonntagsvorstellung beurteilt:

Die Abendvorstellung im Deutschen Theater am Sonntag, den 18. März 1900 nahm bei sehr gutem Besuche den programmmäßigen Verlauf.

Das größte Interesse wandte sich, wie immer, dem *Biographen* zu. Die Bilder der englischen Heerführer im Burenkriege fanden eilige Aufnahme beim Publikum und die Unruhe machte sich beim Bilde von Chamberlain in Zischen und mehreren Pfuirufen Luft.

Beim Vorführen der Bilder von Krüger und von Burentruppen ertönte stürmischer Applaus.

Ähnliche Aufnahme fanden aber auch andere Bilder, die in keinem Zusammenhang mit dem Burenkriege stehen. So blieb z. B. das Publikum bei dem Bilde DIE SPINNE überaus kühl, während DER KAISER AN DER SPITZE DES GARDEREGIMENTS einen Beifallssturm erregte, wie keines der übrigen Bilder.

Derlei Sympathie- oder Antipathiekundgebungen als wichtigeres Vorkommnis zu betrachten und zu berichten, hielt der gehorsamst Unterzeichnete aus dem Grunde nicht für veranlaßt, nachdem es sich nicht um etwas Vereinzelteres, sondern um sich täglich Wiederholendes handelt.

Bemerkt sei noch, daß die Presse diese Sache über Gebühr aufgebauscht hat.⁸

Die Polizeidirektion München sprach umgehend ein Verbot aus: Noch im Lauf des Vormittags, an dem die drei Berichte abgefaßt worden waren, wurde eine »mündliche Verhandlung« abgehalten mit dem Ergebnis, daß »Direktor Müller [vom Deutschen Theater, der Verf.] nachmittags 4 Uhr telefonisch ersucht [wurde], die Bilder mit englischen Truppen und Offizieren schon heute abend nicht mehr zu bringen. Dies wurde zugesagt.«⁹ In der Abendvorstellung des 22. März war ein polizeilicher Beobachter zugegen, der tags darauf rapportierte:

Auftragsgemäß berichte ich, daß gestern abend im Deutschen Theater die Vorführung der Bilder vom Transvaal-Krieg, sowie die Porträts englischer Führer und Generäle der Kriegstruppen unterblieben ist. Dagegen wurden gezeigt: die Bilder des Präsidenten Krüger und des Burengenerals Joubert.

Dem Publikum wurde durch Zettel – wie solcher anliegt –, welche auf den Tischen auflagen, bekannt gegeben, daß das Vorführen der Bilder vom Transvaalkrieg sowie die Porträts einiger Führer der engl[ischen] Kriegstruppen durch den *Biographen* von der kgl [königlichen] Polizei-Direktion verboten ist. Bei der Vorführung



des Porträts des Präsidenten Krüger wurden einzelne Bravorufe laut; im übrigen ist alles ruhig und anstandslos verlaufen. Ein Exemplar des Programms liegt an.¹⁰

Dieses Programmheft ist in den Polizeiakten des Deutschen Theaters leider nicht aufzufinden, so daß keine präzisen Angaben über die Abfolge von kinematographischen *Biograph*-Aufnahmen und Diapositiven in dieser Schlußnummer möglich sind. Dies ist für das Erkenntnisinteresse unserer Quellenuntersuchung auch nicht so wichtig, denn hier geht es um die Frage: Was bewog die Polizeidirektion München dazu, die »Bilder« mit englischen Truppen und Offizieren umgehend von der Leinwand des Deutschen Theaters zu verbannen? Zumal diese Maßnahme in Gegensatz zu den Berichten von drei polizeilichen Beobachtern stand, welche den Vorstellungen des Deutschen Theaters an diesem Wochenende beigewohnt hatten und einhellig die Auffassung vertraten, daß keinerlei Grund für eine Meldung geschweige denn für ein polizeiliches Einschreiten vorlag.

Es ist hilfreich, zur Beantwortung dieser Frage einen weiteren Vorgang heranzuziehen, bei dem es sich genau umgekehrt verhielt. Wenige Tage später beanstandete ein Kommissar zwei Filmaufnahmen aus derselben *Biograph*-Schlußnummer des Deutschen Theaters – die Polizeidirektion sah jedoch keinerlei Handlungsbedarf. Der diensthabende Beobachter hatte in seinem Bericht geschrieben:

Bei der Varietévorstellung von gestern Abend im »Deutschen Theater«, der ich dienstlich anwohnte, trat auch »la belle Jane Valdes« in 9 lebenden Bildern auf, von welchen fünf als sehr »frei« zu bezeichnen sein dürften, da die Valdes in denselben fast nur noch im Tricot erscheint. Es sind dies die Nummern 5-9 »Das Echo«, »Diana«, »Aphrodite«, »Schnitterin« und »Die Nacht«. Immerhin stehen diese lebenden Bilder auf so hoher künstlerischer Stufe, daß sie nicht als anstößig zu erachten sein dürften, zumal die Dame bei denselben völlig unbeweglich bleibt.

Anders dürfte dagegen über zwei Vorführungen des »Biograph« zu urteilen sein. In der einen erscheint unter dem Titel DIE SPINNE ein Bild eines riesigen Spinnwebes, in dessen Mitte sich eine, nur in Tricot und ein schmales Tuch vor den Lenden bekleidete Dame befindet, welche sich bewegt, sobald ein modern gekleideter junger Mann vor ihr erscheint, den sie durch Winke und Gesten an sich zu locken trachtet.

Das andere Bild betitelt sich glaublich IN DER KUNSTAUSSTELLUNG und führt eine Szene aus dem Leben eines älteren Ehepaars vor einer Nudität vor. Diese Nudität ist aber nicht die Photographie eines Werkes der Bildhauerkunst, sondern die eines völlig entwickelten nackten Mädchens, das seine Blöße nur mit übereinander gehaltenen Händen bedeckt und das seine Blicke mit Kopfwendungen umherschweifen läßt. So wie ich von meinem Platze aus beobachten konnte, schien der Körper nicht einmal mit einem Tricot bekleidet. Was als »Venus« geboten wurde, war lediglich die Photographie eines nackten Malermodells und kann jedenfalls nicht auf die Bezeichnung als »Kunstwerk« Anspruch erheben. Mißfallensäußerungen des Publikums waren nicht zu vernehmen.¹¹

Die Polizeidirektion vermerkte zu diesem Bericht lakonisch, daß »ein hinreichender Grund zur Beanstandung der beiden Bilder des *Biograph* nicht besteht«. ¹²

Im ersten Fall melden die Beobachter, allerdings erst auf Nachfrage, lautstarke negative und positive Publikumsreaktionen auf die Projektion von photographischen Glasbildern und Filmaufnahmen, welche die feindlichen Parteien im Burenkrieg repräsentieren. Die Berichterstatter gehen nicht näher auf diese »Bilder« ein – stellen aber klar, warum sie keinen Anlaß für eine Meldung gesehen haben: Mißfallens- und Beifallsäußerungen des Publikums angesichts der vom *Biograph* gezeigten Aktualitäten bewerten sie als alltäglichen Vorfall, der keines Aufhebens bedarf. Die Polizeidirektion sieht das ganz anders und spricht ohne Zögern ein Verbot derjenigen »Bilder« aus, welche den Unmut des Publikums erregt haben. Im zweiten Fall beanstandet ein Kommissar zwei fiktionale Filmszenen als anstößig, welche die Ausstellung weiblicher Nacktheit mit augenzwinkernden Verführungsgesten verknüpfen. Er begründet seine Einwendung mit vergleichsweise minutiösen Bildbeschreibungen und merkt an, daß das Publikum keine Reaktionen auf diese Filmaufnahmen hören ließ: »Mißfallensäußerungen des Publikums waren nicht zu vernehmen.« ¹³ Liegt möglicherweise deshalb für die Polizeidirektion kein Grund zur Beanstandung dieser beiden *Biograph*-Bilder vor?

Anno 1900 existierten für »lebende Photographien« noch keine eigenen Zensurverordnungen geschweige denn Zensurgesetze. Öffentliche Vorführungen von Filmaufnahmen wurden von der Staatsgewalt wie Theater- oder Gesangsdarbietungen behandelt. Ihre Kontrolle und Überwachung war Sache der Ortspolizei, die sowohl für die Aufrechterhaltung von Sitte und Anstand wie für öffentliche Ruhe und Ordnung zu sorgen hatte. Polizeiliches Einschreiten konnte also mit anstößigen Qualitäten der vorgeführten Filmaufnahmen begründet werden oder aber damit, daß das Publikum Anstoß an ihnen nahm. Wie die widersprüchlichen Stellungnahmen aus Münchner Polizeikreisen zeigen, gab es für beide Kriterien einen einigermaßen weiten Ermessensspielraum.

Wir könnten es also dabei belassen, die Liberalität der Polizeidirektion gegenüber erotischen Anspielungen im *Biograph*-Programm ebenso wie ihre Strenge gegenüber Unmutsäußerungen des Publikums mit diesem Ermessensspielraum zu erklären und damit als Willkür zu kennzeichnen. Das mag fürs Gewährenlassen noch hingehen – für ein Filmverbot, also für einen polizeilichen Eingriff in das anerkannt gehobene Unterhaltungsprogramm eines angesehenen Unternehmens mußten triftige Gründe vorliegen. Es empfiehlt sich, den politischen Kontext zu betrachten, in dem sich die Aufführung der inkriminierten Burenkriegsbilder abspielte.



Im März 1900 war der sogenannte Burenkrieg zwischen dem britischen *Empire* und den Burenrepubliken Oranje-Freistaat und Süd-Afrikanische Republik (Transvaal) voll im Gange. Nach einer Reihe von britischen Niederlagen hatte sich das Blatt Mitte Februar durch das Heranführen frischer Truppen aus England, Kanada, Australien und Neuseeland unter dem Oberbefehl von Feldmarschall Lord Roberts und Generalstabschef Lord Kitchener gewendet. Der Burengeneral Cronje kapitulierte am 27. Februar mit 4000 Mann bei Paardeberg und Lord Roberts marschierte auf Bloemfontein, die Hauptstadt des Oranje-Freistaats. Aus außenpolitischem Kalkül war die deutsche Reichsregierung auf strikte Neutralität bedacht, während die Öffentlichkeit, ablesbar an der veröffentlichten Meinung der Presse, nahezu geschlossen auf Seiten der Buren stand. Ein von den bedrängten Buren am 10. März gestelltes Vermittlungsgesuch hatte die Reichsregierung abgelehnt, um ihre Neutralität zu wahren. Diese Entscheidung stieß in weiten Teilen der politischen Öffentlichkeit auf Unverständnis. Kein Wunder also, daß in einem 2000 Personen fassenden Varietétheater Verärgerung vernehmbar wurde, wenn Photographien und Filmaufnahmen von englischen Heerführern und Kriegstruppen auf der Leinwand erschienen. Warum aber reagierte die Münchner Polizeidirektion zugleich so empfindlich und so energisch auf diese Unmutsäußerungen – ganz im Gegensatz zu ihren Sicherheitskommissaren, welche die Vorstellungen beobachteten? Auch diesen war ja bekannt, daß der Reichsregierung antibritische Kundgebungen äußerst ungelegen kamen – dennoch sahen sie die Mißfallenskundgebungen nicht einmal als berichtenswert an. Hatte die Münchner Polizeiführung etwa Kenntnis von Vorgängen, die der Öffentlichkeit verborgen blieben? Oder handelte sie gar auf Weisung von oben, von seiten der Bayerischen Staatsregierung? – Tatsächlich fanden zur fraglichen Zeit diplomatische Interventionen hinter den Kulissen statt, die von höchster Stelle ausgingen und sich speziell gegen die Burenagitation in München richteten:

Wilhelm II. war es auch, der im Februar / März 1900 unter Einschaltung des preußischen Gesandten in München und des bayrischen Ministerpräsidenten eine pazifistische Initiative abzuwürgen suchte, welche sich zwar nicht an der Englandhetze beteiligte, wohl aber öffentlich für eine Vermittlung der Haager Signatarmächte im Burenkrieg eintrat – und damit die Nichteinmischungspolitik der Reichsregierung zu diskreditieren drohte. Ungeachtet solcher Einschüchterungsversuche setzte die Münchner Gruppe ihre Agitation fort.¹⁴

Bei dieser »Münchner Gruppe« handelte es sich um die Deutsche Centrale für Bestrebungen zur Beendigung des Burenkrieges, eine Vereinigung von renommierten Honoratioren vor allem aus den Münchner Hochschulen, die bis Anfang April 1900 an die 70 000 Unterschriften für eine Friedensvermittlung gesammelt hatte. Unter den 300 namentlich genannten Unterzeichnern waren zwei Drittel mit Professorentitel.¹⁵ Am 5. Februar 1900 hatte die Ver-

einigung in München eine öffentliche Kundgebung veranstaltet, auf der die Pazifistin Bertha von Suttner aufgetreten war. Im übrigen ließen sich auch die beiden großen Münchner Tageszeitungen, *Allgemeine Zeitung* und *Münchner Neueste Nachrichten*, von Berliner Interventionen kaum beeinflussen:

Trotz wiederholter Vorsprache des preußischen Gesandten bei den betreffenden Redaktionen (unternommen mit Wissen oder auf Veranlassung der Reichsregierung) gelang es nur selten, die scharf antibritische und burensbegeisterte Haltung der Blätter zu zügeln. Die verantwortlichen Journalisten waren teils aus innerer Überzeugung nicht zu einer mäßigenden Sprache bereit (obwohl sie die Neutralität des Reiches der Sache nach billigten), teils mußten sie auf die Burensympathien ihrer Leserschaft Rücksicht nehmen.¹⁶

In diesem aktuellen lokalpolitischen Umfeld ist es nicht erstaunlich, daß die Münchner Polizeidirektion versuchte, gegen England gerichtete Kundgaben des Varietépublikums zu unterbinden – indem sie einfach die »Bilder« aus dem Verkehr zog, die der Stein des Anstoßes waren. Die Polizeizensur gab damit denjenigen recht, welche die »öffentliche Ruhe« mehr oder minder laut gestört hatten. Zugleich kam sie den Bestrebungen von Regierungsvertretern in Bayern und in Berlin nach, weil sie dafür sorgte, daß das Unterhaltungsprogramm des Deutschen Theaters keinen Anlaß mehr für antibritische Pfeifkonzerte bot. Auf diese Weise konnte sowohl die Regierung wie die regierungskritische Öffentlichkeit mit der Absetzung der »englischen Bilder« durch die Münchner Ordnungsorgane zufrieden sein. Die politischen Gegensätze in puncto Burenkrieg blieben davon unberührt.

Genau zwei Jahre später wiederholte sich der beschriebene Zensurvorgang: Das *Empire* hatte zwar im Frühjahr 1900 gesiegt, die unterlegenen Buren führten den Krieg indes als Guerrilla nicht ohne Erfolge weiter. Britische Truppen brannten Burenfarmen nieder; Frauen und Kinder der Buren wurden in sogenannten Konzentrationslagern interniert, in denen Tausende durch Krankheiten und Mangelernährung ums Leben kamen. Weite Teile der Öffentlichkeit hatten den Eindruck einer gezielten Ausrottungspolitik und waren empört über die Härte und Grausamkeit der britischen Kriegsführung. Ein polizeilicher Sicherheitskommissär berichtete zum »Verhalten des Publikums bei der Aufführung engl[ischer] Bilder«, wiederum im Deutschen Theater:

Am 15. März 1902, während der Abendvorstellung im Deutschen Theater wurden vermittelt des Biographen mehrere Bilder, unter anderem auch: *Cecil Rhodes* und *Joseph Chamberlain* zur Aufführung gebracht.

Bei der Aufführung der zwei letztgenannten Bilder entstand eine allgemeine Unruhe und wurde vielfach laut gepfiffen.¹⁷

Tags darauf wurde dem Deutschen Theater mitgeteilt, »dass die nebenbezeichneten beiden Bilder: *Cecil Rhodes* und *Joseph Chamberlain*, aus Gründen der



öffentlichen Ruhe und Ordnung von heute an nicht mehr zur Vorführung gelangen dürfen«.¹⁸

Mit Beifallskundgebungen hatte die Münchner Polizeidirektion bei der Projektion von kinematographischen Aktualitäten offensichtlich keine Probleme. Die Sympathien des Publikums für die Kriegspartei der Buren konnte durch die musikalische Gestaltung der Aufführung sogar Unterstützung erfahren. Über die Vorführung von Burenkriegsaufnahmen des Variététheaters Blumensäle Anfang Dezember 1899 berichtet eine Münchner Zeitung: »Vor allem sind es die todesmuthigen Freiheitskämpfer, die einen wahren Beifalls-Enthusiasmus hervorrufen, während gleichzeitig das Orchester die zündende Hymne von Transvaal zum Vortrag bringt.«¹⁹ In der »Optischen Berichterstattung« der Blumensäle waren beide Kriegsparteien vertreten. Neben der Filmaufnahme *DIE BUREN ZIEHEN IN DEN KAMPF* wurde auch *DIE LANDUNG EINES ENGLISCHEN KRIEGSSCHIFFES IN KAPSTADT* gezeigt. Antibritische Mißfallenskundgebungen des Publikums oder gar ein Einschreiten der Ordnungsbehörden sind in der Polizeiakte der Blumensäle nicht vermerkt.

Wann und unter welchen Umständen ist es überhaupt zu Unmutsäußerungen des Variétépublikums bei der Vorführung von Filmaufnahmen aus dem Burenkrieg gekommen? Kam es dabei eher auf die Art und Weise der Medienpräsentation an, etwa daß »stehende Porträts« englischer Politiker und Militärbefehlshaber riesengroß auf die Leinwand geworfen wurden – oder waren politische Parameter ausschlaggebend, etwa der Stand der kriegerischen Auseinandersetzung in Südafrika oder das aktuelle »Image« der britischen Kriegspartei in der deutschen Öffentlichkeit? Wurden Vorführverbote von Burenkriegsbildern wegen lokalpolitischer Besonderheiten, z. B. der pazifistischen Agitation der Deutschen Centrale für Bestrebungen zur Beendigung des Burenkrieges, nur in München ausgesprochen oder auch in anderen Städten des Deutschen Reichs?

Weitere Untersuchungen zu Vorführungen von Filmaufnahmen, die sich auf den Burenkrieg beziehen, könnten hier möglicherweise Aufschluß bringen. Für die Erforschung der öffentlichen Meinung im wilhelminischen Deutschland bietet der Burenkrieg exemplarische Perspektiven, weil die Reichsregierung mit ihrer strikten Neutralitätspolitik in markantem Gegensatz zur antibritischen, auf der Seite der Buren stehenden Volksstimmung stand. Pressegeschichtliche Studien können inhaltlich äußerst differenziert die veröffentlichte Meinung von Multiplikatoren nachzeichnen. Historische Publikumsforschung zu Variétévorführungen von »stehenden« und »lebenden« Burenkriegsbildern kann öffentliche Meinung im Aggregatzustand der spontanen Äußerung erfassen – in Form auditiver Manifestationen eines sozial saturierten, zahlenmäßig jeweils recht großen Publikums, das in den Variététheatern offenbar nicht nur Unterhaltung suchte.

Anmerkungen

Für die bereits vor langer Zeit durchgeführten Recherchen im Staatsarchiv München danke ich Beate Zöttl und Nicole Engerer, seinerzeit Studentinnen der Kommunikationswissenschaft an der Universität München.

1 Vgl. Handzettel Deutsches Theater München, Staatsarchiv München, Pol. Dir. 3814/II. Dieses frühe Filmverbot findet in der jüngst erschienenen Lokalstudie zur Münchner Kinogeschichte keine Berücksichtigung; vgl. Monika Lerch-Stumpf (Hg.), *Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945*, Dölling und Galitz Verlag, München, Hamburg 2004. Eine Dissertation erwähnt den Fall nur cursorisch und geht nicht näher auf die Verbotsgründe ein; vgl. Gabriele Kilchenstein, *Frühe Filmzensur in Deutschland. Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906-1914)*, diskurs film Verlag, München 1997, S. 137-138.

2 Angaben nach *Theater-Chronik. Publikations-Organ des Deutschen Theaters*, III. Jg., No. 546, 21.7.1900, enthalten in der Akte: Staatsarchiv München, Pol. Dir. 3814/II.

3 Vgl. Joseph Garncarz, »Filmprogramm im Varieté. Die »Optische Berichterstattung«, in: Uli Jung, Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Band 1: *Kaiserreich 1895-1918*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2005, S. 80-100.

4 Vgl. Annonce der »Eröffnungs-Vorstellung« des Deutschen Theaters: *Münchner Neueste Nachrichten*, 17.3.1900.

5 *Münchener Post*, Nr. 64, 21.3.1900, 3. Seite, in der Akte: Staatsarchiv München, Pol. Dir. 3814/II.

6 Der Polizei-Bezirks-Commissär für den XIten Polizei-Bezirk (gezeichnet: Wittmann) an die königl[iche] Polizei-Direktion, München, 22.3.1900, handschriftlich.

Staatsarchiv München, Pol. Dir. 3814/II.

7 Der Polizeioffiziant Andreas Schuster an die kgl [königliche] Polizei-Direktion, München, 22.3.1900, handschriftlich. Staatsarchiv München, Pol. Dir. 3814/II.

8 Der Sicherheits-Kommissär Grädler für den XXten Bezirk an die Königl[iche] Polizei-Direktion, München, 22.3.1900, handschriftlich. Staatsarchiv München, Pol. Dir. 3814/II.

9 Handschriftliche Aktennotiz, 22.3.1900. Staatsarchiv München, Pol. Dir. 3814/II.

10 An die k[önigliche] Polizei-Direktion München, München, 23.3.1900 (gezeichnet: Keßelring, Offiziant), handschriftlich. Staatsarchiv München, Pol. Dir. 3814/II.

11 Der Polizei-Bezirks-Commissär für den Vten Polizei-Bezirk (gezeichnet: Göttler) an die königl[iche] Polizei-Direktion, München, 29.3.1900, handschriftlich. Staatsarchiv München, Pol. Dir. 3814/II.

12 Handschriftlicher Vermerk, München, 30.3.1900, auf dem Bericht Göttler (Anm. 11).

13 Der Polizei-Bezirks-Commissär für den Vten Polizei-Bezirk (Anm. 11).

14 Ulrich Kröll, *Die internationale Buren-Agitation 1899-1902*, Verlag Regensburg, Münster 1973, S. 37f.

15 Vgl. ebenda, S. 98.

16 Ebenda, S. 38.

17 Der Sicherheits-Kommissär Georg Gläsinger für den 19ten Bezirk an die Königl[iche] Polizei-Direktion, München, 1902. Pol. Dir. 3814/III. Auch wenn es ausdrücklich heißt, daß die »Bilder« von Cecil Rhodes und Joseph Chamberlain »vermittelt des Biographen« aufgeführt wurden, ist nicht auszuschließen, daß es sich um Diapositive handelt.

18 Handschriftliche Bekanntmachung mit Unterschriften, 16.3.1902. Pol. Dir. 3814/III.

19 *Neues Münchener Tagblatt*, Nr. 341, 8.12.1899. Staatsarchiv München, Pol. Dir. 3812/I.



Film-Liste No. 12.



Einloch-Films

für den

Ernemann Amateur-Kino



HEINRICH ERNEMANN A. G.

Dresden - A. 21

M. 5129 B.

»... doch auch bei anderen Beschauern wird das Bild Interesse erwecken ...«

Filmkataloge als Rezeptionsanleitungen

Filmkataloge sind Titellisten von Filmen, die von Produktions- oder Vertriebsfirmen in Umlauf gebracht wurden. Sie enthalten neben Filmtiteln in der Regel sogenannte Filmbeschreibungen, Angaben zu Länge und zu Kauf- oder Verleihpreis sowie zu Verleih- oder Kaufbedingungen. Sie informieren über das Filmangebot und bewerben den Verkauf oder Verleih der Filme. Ab 1896 waren zunächst einfache Titellisten im Umlauf. Schon bald wurden die Filmtitel in Rubriken eingeteilt und allmählich um detaillierte Filmbeschreibungen ergänzt.¹

In der bisherigen Forschung zum frühen Film haben Filmkataloge vor allem für die Filmidentifikation eine wichtige Rolle gespielt, denn häufig sind Filmkataloge die einzigen Quellen, die über verschollene Filme Auskunft geben können. Ich will mich Filmkatalogen vor einem ganz anderen Hintergrund nähern, nämlich der Frage nach der Vermarktung von neuen Medientechnologien für den sogenannten Amateursektor. Dabei geht es mir um ganz bestimmte Kataloge, nämlich solche aus der Anfangszeit des Heimkinos. Diese geben nicht nur eine Übersicht über das Filmangebot für das Heimkino in diesen Jahren. Sie werben auch für die Filmvorführung im eigenen Wohnzimmer, indem sie Anleitungen liefern, wie Filme in dem spezifischen Aufführungskontext, den das frühe Heimkino darstellt, rezipiert werden können. Als Beispiel dienen mir Filmkataloge, welche die Firma Heinrich Ernemann in Dresden zwischen 1903 und 1908 für die Filmvorführung zu Hause in Umlauf gebracht hat.

Die Recherchen zu diesem Artikel wurden im Rahmen einer Forschungsinitiative am Niederländischen Schmalfilmmuseum ausgeführt.² Das Museum hat zahlreiche 17,5 mm-Filme konserviert und digitalisiert und im Rahmen des Projekts in den letzten Jahren öffentlich präsentiert.



Die Dresdener Firma Heinrich Ernemann produzierte ab 1889 hochwertige photographische Geräte für den professionellen und den Amateurbereich.³ Im Jahr 1903 brachte Ernemann den *Kino* auf den Markt, eine kleine Filmkamera für den Amateur, die vor allem für wohlhabende Amateurphotographen, die Stammklientel der Firma, gedacht war.⁴ Der *Kino* arbeitete mit einem nur 17,5 mm breiten Film, dem sogenannten Ernemann-Einlochfilm, der durch die Halbierung des gebräuchlichen 35 mm-Rohfilms hergestellt wurde. Der Film, so heißt es in einer Gebrauchsanleitung zum *Kino*, versetzte den Amateur in die Lage, das Leben noch lebendiger einzufangen als mit der Photographie.⁵ Und unter Zuhilfenahme eines Laternengehäuses und einer externen Lichtquelle konnte die großbürgerliche Klientel die bewegten Bilder dann auch in den eigenen vier Wänden projizieren.

Von Beginn an vertrieb Ernemann auch Filme für das Heimkino, so daß für Abwechslung im Programm gesorgt war. Diese Kauffilme waren nach Angaben des Herstellers keine Umkopierungen von 35 mm-Filmen, sondern durchweg Aufnahmen, die mit dem *Kino* gedreht worden waren.⁶ Sie sollten von der Qualität des Aufnahmegerätes zeugen und manchen Amateur zur Nachahmung anregen. Ernemann forderte seine Kunden auch auf, gelungene Filme zur Kopierung für den Ernemann-Vertrieb einzuschicken. Das Filmangebot für die Heimvorführung würde also in dem Maße wachsen, in dem der Einsatz der Kamera Verbreitung fand.

Ernemann war ein Geschäftsmann mit zahlreichen Kontakten zu Vertretern unterschiedlicher Institutionen und Einrichtungen. In kürzester Zeit war sein *Kino* nicht nur in wohlhabenden Familien, sondern auch in der Forschung und beim Militär im Einsatz. Außerdem bedienten sich offenbar auch reisende Schausteller und lokale Operateure der handlichen 17,5 mm-Kamera, um Städte- und Landschaftsbilder aufzunehmen. Auch Filme aus diesen Kreisen nahm Ernemann in seinen Vertrieb auf, und so entstand ein Filmangebot für das Heimkino, das Filme zu sehr unterschiedlichen Themen und Produktionskontexten umfaßte. Obwohl Ernemann also den *Kino* ausschließlich für den wohlhabenden Amateur und seine Privatvorstellung vermarktete, profitierte der 17,5mm-Filmvertrieb offenbar gerade davon, daß der Einsatzbereich der handlichen Kamera sehr viel größer war.⁷

Für Vorführungen mit dem *Kino* erschienen mehrmals pro Jahr aktualisierte Filmlisten – Kataloge im DIN-A5-Format, über welche Filme für zunächst 80 Pfennige, später eine Mark pro Meter bestellt werden konnten. Im Jahr 1907 verzeichnete die *Film-Liste No. 8* auf 39 Seiten rund 200 Filmtitel (darunter einige Mehrteiler zwischen fünf und 50 Meter Länge), die alle mehr oder weniger ausführlich beschrieben sind. Die längeren Beschreibungen sind bis zu 12 Zeilen lang und nehmen damit ein Drittel einer Seite ein. Die kürzesten Beschreibungen enthalten nur Angaben zum Aufnahmeort. Die als »Szene«

oder »Bild« bezeichneten Filme sind durchnummeriert, wobei nicht alle Nummern vergeben wurden, so daß die Anzahl der verzeichneten Filmtitel an den Nummern nicht direkt ablesbar ist. Zahlreiche Filme enthalten mehrere Teile, die extra aufgeführt und mit Buchstaben in alphabetischer Reihenfolge versehen sind. So sind unter dem Titel WINTERSPORT IN SANKT MORITZ (No. 566), die Teile »a) Dimson Rennen (12,5 m), b) Bobsleigh-Rennen (17,5 m) und c) Das erste Snörc Kjöring-Rennen« aufgeführt.⁸ Alle Filme sind Rubriken zugeordnet, wobei einige Titel auch mehrfach aufgeführt sind. Im Jahr 1905 verzeichnet die Filmliste folgende Rubriken: »Humoristische Szenen«, »Historische Bilder«, »Militärische Bilder«, »Bilder von technischem Interesse«, »Sport«, »Städte-Bilder und Straßenszenen«, »Tierbilder und Völkerschaften«, »Szenen aus dem Kinderleben«, »Verschiedene Bilder« und »Zauberbilder«. Die Rubrik »Zauberbilder«, die Trickfilme enthält, ist in späteren Ausgaben von Ernemanns *Film-Liste* nicht mehr aufgeführt.⁹

Die Filmtitel repräsentieren zum größten Teil nicht-fiktionale Filme. In der Rubrik »Humoristische Bilder« finden sich aber auch kurze Verfolgungsjagen, Sketche und Verwechslungsgeschichten, darunter ein Film mit Streichen von Max und Moritz (No. 555). Auf der letzten Seite der *Film-Liste* No. 8 wird auf eine »Spezialliste für wissenschaftliche Films« sowie auf eine Liste mit Filmen für »Herrenvorstellungen« verwiesen, die beim Hersteller angefordert werden konnten.

Wir wissen wenig über den tatsächlichen Ablauf von Heimkinovorführungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Filme des frühen Kinos waren kurz und wurden in Form von abwechslungsreichen Nummernprogrammen vorgeführt. Musikbegleitung und Kommentierung eines Filmerklärers geleiteten durch die Vorstellung und lenkten Aufmerksamkeit und Stimmung des Publikums. Das Heimkino unterschied sich von öffentlichen Vorführungen durch seinen institutionellen Rahmen, insbesondere den Vorführort, die Zusammensetzung des Programms und des Publikums. Im Heimkino war der Vorführer zugleich Gastgeber: Es ging ihm nicht um ökonomischen Gewinn, sondern darum, daß sich das ihm wohlbekannte Publikum samt anwesender Kinder gut unterhielt.¹⁰

Die Filme, welche die Ernemann-Kataloge zur Vorführung zuhause anboten, stammten aus unterschiedlichen Entstehungskontexten und waren für unterschiedliche Zwecke gedreht worden. Im großbürgerlichen Wohnzimmer sollten sie einem privaten Publikum gehobene Unterhaltung bieten und sich damit vom Kino als Volksvergnügen auf Jahrmärkten und in Hinterzimmern von Kneipen unterscheiden.¹¹

Vor diesem Hintergrund will ich die Ernemann-Filmkataloge daraufhin untersuchen, wie sie die Akzeptanz des neuen Mediums zu befördern suchten. Dabei interessiert mich vor allem, in welchem Maße und auf welche Weise sie Vorschläge für die Rezeption der Filme im Heimkino machen.¹² Als Beispiel dienen mir Filmbeschreibungen, die sich in der Rubrik »Militärische Bilder« in der *Film-Liste* No. 6 finden, welche die Firma Ernemann 1907 herausbrachte.¹³



Die Rubrik »Militärische Bilder« stellt mit 29 Titeln eine der umfangreicheren Rubriken des Katalogs *Filmliste No. 6* dar.¹⁴ Die Beschreibungen dieser Filme sind wie in den Ernemann-Katalogen üblich sehr ausführlich. Dabei fällt auf, daß die Beschreibungen der »Militärischen Bilder« weniger Hinweise zu Entstehungskontext und Zeitpunkt der Aufnahme enthalten als beispielsweise die Filme in der Rubrik »Historische Bilder«.¹⁵ Denkbar ist, daß die »Militärischen Bilder« für Vorführungen vor ranghohen Militärs gedacht waren, um militärische Stärke oder die Qualität der Ausbildung zu demonstrieren. Denkbar ist auch, daß es sich ursprünglich um militärische Lehrfilme handelte, die bestimmte Übungen für Ausbildungszwecke zeigen sollten. Eine typische Beschreibung lautet:

No. 467: REKRUTEN-EXERZIEREN.

Jeder, der Soldat war, wird gern am Exerzierplatz einige Minuten stehen bleiben und den Übungen zuschauen. Wenn er es so bequem hat, den Exerzierplatz durch unser Bild in seine Wohnung zu verlegen, wird er dies besonders gern tun; doch auch bei anderen Beschauern wird das Bild Interesse erwecken.

Diese Filmbeschreibung geht zunächst von Soldaten oder Männern, die gedient haben, als potentiellen Zuschauern aus. Diese »Militärfreunde«, wie sie im Katalog auch genannt werden, verfügen über bestimmte Erfahrungen und Kenntnisse, die es ihnen ermöglichen, die Leistungen anderer auf diesem Gebiet beurteilen und einschätzen zu können. Aus persönlichem Interesse würden sich solche Militärfreunde immer wieder der Exerzierübung zuwenden und dafür sogar stehen bleiben, wenn sie im Vorbeigehen zufällig Zeuge würden. Für diese Militärfreunde bietet das Heimkino laut Katalog die Möglichkeit, Szenen vom Exerzierplatz zuhause jederzeit und in aller Ruhe zu beobachten.

Ernemann will für den 17,5mm-Vertrieb offensichtlich auf spezifisches Erfahrungswissen des Publikums bauen, möchte sich aber – und dies ist entscheidend – dabei nicht auf eine Zielgruppe beschränken: Im Heimkino sind die männlichen Militärfreunde nicht unter sich. Darauf verweist ausdrücklich die abschließende Formulierung der Filmbeschreibung: »... doch auch bei anderen Beschauern wird das Bild Interesse wecken«. Filmbeschreibungen weiterer »Militärischer Bilder« weisen ganz explizit auf Aspekte hin, welche auch die Aufmerksamkeit von Ehefrauen und Kindern wecken können, die nicht über die spezifische Erfahrung und das relevante Vorwissen der Militärfreunde verfügen.

Dabei kommen unterschiedliche Strategien zum Einsatz: So hebt etwa die Beschreibung von *AUSRÜCKEN EINER ARTILLERIE-ABTEILUNG* (No. 417) die dynamischen Aspekte des Filmbildes hervor, wenn es heißt, daß eine lange Reihe der Geschütze »dicht vor dem Beschauer vorbei [rollt]« und »weit

3. Militärische Bilder.

No. 406. Dresdener Wachtparade.

Hier sehen wir das alltäglich sich wiederholende und doch immer wieder beliebte Bild, wie die strammen Vaterlandsverteidiger auf Wache ziehen, voran die Musik, umdrängt von dem in Scharen mitziehenden Publikum.

Länge 10 m.

No. 407. Ablösung der Hauptwache am Königl. Residenzschloß zu Dresden.

Eine prächtige Szene, die namentlich jedem gefällt, der selbst einmal auf Wache gestanden hat, denn sie zeigt den ganzen Vorgang vom Herausrufen der Wache bis zum Ablösen der Posten.

Länge 12 m.

No. 416. Kavallerie-Patrouille im Wald.

Eine Offiziers-Patrouille durchreitet einen Hochwald. Ein auch landschaftlich sehr schönes Bild.

Länge 3,50 m.

No. 417. Ausrücken einer Artillerie-Abteilung.

Eine Feldartillerie-Abteilung befindet sich auf dem Marsch durch ein Gehölz. Die lange Reihe der Geschütze rollt dicht vor dem Beschauer vorbei, und weit im Hintergrunde tauchen zwischen den hohen Stämmen des Waldes immer mehr Geschütze auf. Ein sehr interessantes militärisches Bild.

Länge 10 m.

No. 432. Scharfschießen mit Rohrrücklaufgeschützen.

Wir verfolgen die Auffahrt und das Abprotzen der Geschütze — Besonders interessant ist es, die Wirkung des Rückschlages während des Scharfschießens bei diesem neuen Geschützmodell zu beobachten.

Länge 15, 20 m.

No. 435. Schwimmübungen einer Kavallerie-Abteilung.

Eine Abteilung hat in Faltbooten über einen Fluß zu setzen. Die Mannschaften im Boot führen die Pferde an der Halfter. Besonders packend wirkt es, wenn die Pferde schon an der Wasserkante unruhig werden und noch mitten im Strom Anstrengungen machen, sich loszureißen. Der Beschauer glaubt, das Boot müsse kentern.

Länge 8 m.

No. 439. Übersetzen einer Maschinengewehr-Abteilung.

Auf einer kriegsmäßig aus Pontons hergestellten Fähre werden Maschinengewehre über den Fluß gesetzt und an Land gebracht.

a) Länge 12 m.

b) an den Geschützen sind Schwimmsäcke angebracht und die somit schwimmenden Geschütze werden an Seilen durch das Wasser gezogen.

Länge 7 m.

Preis pro 1 Meter — 80 Mark.

Aus: *Films für Ernemann Kino. Kinematograph für Amateure, Film-Liste No. 6* (ca. 1907)



im Hintergrunde zwischen den hohen Stämmen des Waldes immer mehr Geschütze auf [tauchen]«. Eine andere Strategie besteht darin, die Handlung selbst, die für manche Zuschauer möglicherweise nicht von Interesse ist, in der Beschreibung in den Hintergrund treten zu lassen. Dabei wird dann ein anderer Aspekt des Filmbildes in den Vordergrund gerückt, beispielsweise der Ort der Handlung und dessen besondere Qualitäten. So werden einige »Militärische Bilder« als »landschaftlich sehr schön« bezeichnet, etwa in der Beschreibung einer Kavallerie-Patrouille beim Ausritt durch den Wald (No. 416). Eine weitere Strategie besteht in einer Dramatisierung, welche den Übungs- und Demonstrationscharakter der militärischen Vorführungen in den Hintergrund rückt und stattdessen vorhandene Gefahren hervorhebt. Beispiele hierfür sind Szenen, in denen Pferde oder Naturgewalten im Spiel sind – Situationen, die den Beteiligten auf der Leinwand alle Kräfte abverlangen und auf diese Weise den Eindruck einer tatsächlichen Bedrohung hervorrufen können: Mit den »größten Anstrengungen« versuchen sechs Mann ein »besonders wasserscheues, wildes Pferd« ins Wasser zu schieben, das sich dabei bäumt und schließlich »rückwärts überschlägt« (No. 502). Weit öfter wird die Möglichkeit einer unvorhergesehenen dramatischen Wendung in den Filmbeschreibungen allerdings nur suggeriert:

SCHWIMMÜBUNGEN EINER KAVALLERIE-ABTEILUNG (No. 435)

Eine Abteilung hat in Faltbooten über einen Fluss zu setzen. Die Mannschaften im Boot führen die Pferde an dem Halfter. Besonders packend wirkt es, wenn die Pferde schon an der Wasserkante unruhig werden und noch mitten im Strom Anstrengungen machen, sich loszureißen. Der Beschauer glaubt, das Boot müsse kentern.

In Militärkreisen würde diesen Film wahrscheinlich eine Erzählung begleiten, welche die tapfere Leistung der Soldaten, ihre Kontrolle der Situation und ihre solide Ausbildung hervorhebt. Nicht so in der Katalogbeschreibung, die den Film offenkundig für ein breiteres Publikum öffnen soll: Die Antizipation eines möglichen Kenterns des Boots, also des Mißlingens der gesamten Aktion, bildet hier den Kern der Beschreibung, die einen dramatischen Spannungsaufbau konstruiert und den Ausgang des Geschehens verschweigt.

Schließlich verfolgen die Filmbeschreibungen häufig eine Strategie, die den Zuschauer als unbeteiligten Beobachter adressiert und regelrecht durch die Szene führt – etwa beim Rundgang an Bord eines Übungsschiffes, bei dem »wir« einen Blick in die Kombüse werfen oder bei dem »wir« einen Ringkampf an Deck erleben, »dessen Ausgang die Mannschaften und auch wir mit großem Interesse verfolgen«, bevor »wir« uns in die Höhe begeben, »selbst« einen Platz auf dem Turm einnehmen und einen Blick auf das Vordeck werfen (No. 625). Damit wird suggeriert, daß der Zuschauer das Geschehen hautnah miterleben könne. Vergleichbares ist auch in anderen Filmbeschreibungen aus anderen Rubriken zu finden, etwa wenn »wir« den Einzug von Würdenträgern, das Einstürzen von Gebäuden oder die Fütterung von Tieren »mit-

erleben« dürfen. Im Fall der »Militärischen Bilder«, die häufig »das kameradschaftliche Leben und Treiben« (No. 625) zum Thema haben, stellt dieser Adressierungsmodus darüberhinaus ein spezifisches Gruppengefühl aus, das bei einem bürgerlichen Publikum mit Sympathie rechnen kann.

Die knappen Analysen einiger Filmbeschreibungen aus Ernemanns *Film-Liste* No. 6 zeigen: Wollte das Heimkino Erfolg haben, durften »Militärische Bilder« nicht nur die sogenannten Militärfreunde ansprechen, sondern mußten sich auch solchen Zuschauern erschließen, die das gezeigte Geschehen nicht aus eigener Anschauung kannten und die über kein spezialisiertes und in diesem Fall geschlechtsgebundenes Vorwissen verfügten. In den Beschreibungstexten fallen unterschiedliche rhetorische Strategien auf, die Veranstalter von Heimkinovorführungen darauf hinweisen sollten, wie sie die Aufmerksamkeit des Publikums lenken und dadurch Interesse für die Bilder wecken konnten. Zumeist beruhen diese Strategien darauf, die militärischen Sujets aus ihrem ursprünglichen Funktionskontext zu lösen und ihnen durch neue Koordinaten die Aufmerksamkeit eines erweiterten Publikums im Heimkino zu verschaffen.

Ausblick

In den letzten Jahren ist auf Konferenzen zum frühen Film ein wachsendes Interesse an Filmkatalogen als Quelle für die Filmgeschichtsschreibung festzustellen, und zwar vor allem im Zusammenhang mit Distributionspraktiken als *missing link* der Filmgeschichtsschreibung.¹⁶ Dabei geraten mehr und mehr die rhetorischen und stilistischen Qualitäten der Filmkataloge als Textgattung in den Blick.¹⁷ Ob groß angelegte, vergleichende Studien, wie sie etwa für den französischen, amerikanischen und britischen Kontext begonnen worden sind, auch für den deutschen Kontext möglich sind, bleibt angesichts der spärlichen Quellenlage noch zu prüfen.

Wie ich in dieser knappen Analyse einiger Filmbeschreibungen aus Ernemanns *Film-Liste* No. 6 aus dem Jahr 1907 gezeigt habe, lassen sich anhand dieser Quellen nicht nur Distributionspraktiken rekonstruieren. Der Beitrag, den diese Texte für die Filmgeschichtsschreibung leisten können, geht darüber hinaus, wenn man sie, wie ich es vorgeschlagen habe, als Texte auffaßt, die konkrete Vorschläge für die Rezeption der Filme machen. In diesem Sinne will ich sie dann als Lektüreeinleitungen auffassen, welche die Filme dem spezifischen Publikum im Heimkino zugänglich machen sollten. Sie entwerfen, mit einiger Liebe zum Detail, Visionen eines Kinos in den eigenen vier Wänden, die ein großbürgerliches Publikum ansprechen sollten. Mit dieser Idee war zu diesem Zeitpunkt allerdings kein Geschäft zu machen: Bereits 1908 stoppte Ernemann seine Kopiertätigkeit für das 17,5mm-Format.¹⁸ Doch auch wenn



Ernemanns *Kino* kein nachhaltiger ökonomischer Erfolg beschert war, sind die Ernemann-Filmkataloge in dieser Perspektive eine filmhistorische Quelle von hoher Signifikanz: Sie zeugen von einem frühen Versuch, dem Film als *Heimkino* einen Platz im Medienensemble des beginnenden 20. Jahrhunderts zu sichern.

Filmkataloge

Films für Ernemann Kino. Kinematograph für Amateure, Liste Nr. 4. Dresden: Heinrich Ernemann Aktien-Gesellschaft, November 1905, 39 Seiten.

Films für Ernemann Kino. Kinematograph für Amateure, Film-Liste No. 6. Heinrich Ernemann Aktiengesellschaft für Camera-Fabrikation in Dresden, ca. 1907, 33 Seiten.

Films für Ernemann Kino. Kinematograph für Amateure, Film-Liste No. 8. Heinrich Ernemann Aktiengesellschaft für Camera-Fabrikation in Dresden, ca. 1907, 39 Seiten.

Films für Ernemann Kino. Kinematograph für Amateure, Film-Liste No. 12. Heinrich Ernemann A. G. Dresden, ca. 1907/1908, 31 Seiten.

Gebrauchsanleitung

Ernemann Kino. Modell 1907. Neuer Kinematograph für Amateure. Liste No. 120.

Heinrich Ernemann, Actien-Gesellschaft, Dresden, 24 Seiten.

Anmerkungen

1 Schon die erste Liste des *Catalogue Lumière* teilt die *vues* 1897 in Rubriken ein.

2 Das niederländische Schmalfilmmuseum ist im Juni 2006 an das *Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid* in Hilversum übergegangen, das nationale Filmarchiv der Niederlande. Die Bestände sind über einen Online-Katalog zu recherchieren.

3 Die Heinrich Ernemann-A.G. ging 1925 in der Ica A.G. auf, 1927 fusionierte diese zur Zeiss Icon A.G. Vgl. zur Geschichte der Ernemann-Werke ausführlich Peter Göllner, *Ernemann Cameras. Die Geschichte des Dresdener Photo-Kino-Werkes*, Wittig Fachbuch, Hückelhoven 1995.

4 Die zugrundeliegenden Gebrauchsmuster waren bereits am 24. 3. 1902 eingetragen worden. Aber erst im Jahr darauf gelangte die Entwicklung erstmals zur Serienreife. Vgl. Göllner (Anm. 1) und Michael Kuball,

Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland, Bd. 1, Rowohlt, Reinbek 1980, S. 27.

5 *Ernemann Kino, Modell 1907. Neuer Kinematograph für Amateure.* Liste No. 120, S. 6. Die wenigen in Deutschland archivierten Filmkataloge und Gebrauchsanweisungen zu Ernemanns *Kino* finden sich im Optischen Museum der Carl-Zeiss-Gruppe in Oberkochen und im Filmmuseum Potsdam.

6 Vgl. *Films für Ernemann Kino. Kinematograph für Amateure, Liste Nr. 4*, 1905, ohne Seitenangabe.

7 Über Heimkinoprogramme und die Anteile von Kauffilmen in ihnen ist noch wenig bekannt. Doch in den Filmbeständen, die immer mal wieder auftauchen, befinden sich in der Regel neben Familienaufnahmen auch Titel aus dem Kauffilmprogramm, so etwa im Hause des Fürsten von der Lip-

pe, wo neben Familienaufnahmen die Titel BUBENSTREICHE, DER EIFRIGE ANGLER und DIE FOLGEN EINES VERBOTENEN BADES vorgeführt wurden. Die Filme des Fürstenhauses wurden von Michael Kuball in dessen Mehrteiler FAMILIENKINO (WDR/NDR 1979) verwendet, vgl. Kuball (Anm. 4), S. 45.

8 In anderen Fällen zeigen die Filme jeweils einen Aspekt oder Abschnitt einer längeren Handlung oder eines Ereignisses in chronologischer Reihenfolge.

9 Auch andere Firmen suchten sich mit dem 17,5-mm-Format einen Platz im wachsenden Filmgeschäft zu sichern. Ebenfalls im Jahr 1902 brachte die Firma Fridolin Kretzschmar in Dresden einen sogenannten *Kretzschmar-Kinematographen* für 17,5 mm auf den Markt und vertrieb auch Filme für die Vorführung. Im Unterschied zu Kretzschmar zielte Ernemann mit der Vorführung von Filmen auf das Kino in der Privatsphäre und ein ausschließlich bürgerliches Publikum, während Kretzschmars Kinematograph auch in öffentlichen und halböffentlichen Etablissements kommerziell eingesetzt werden sollte. Kretzschmars und Ernemanns Listen für 17,5-mm-Film weisen teilweise Übereinstimmungen auf. Die Filmbeschreibungen in den Ernemann-Listen sind allerdings viel ausführlicher. Ein undatiertes Exemplar einer Kretzschmar-Filmliste befindet sich im Filmmuseum Romboy.

10 Vgl. zu Vorführungspraktiken im Heimkino allgemein Martina Roepke, *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*, Olms Presse, Hildesheim, Zürich, New York 2006.

11 Heinrich Ernemann spielte eine aktive Rolle in der Kinoreformbewegung. Vgl. Uli Jung, »Filme für Lehre und Bildung«, in: Uli Jung, Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Band 1: *Kaiserreich 1895-1918*, Reclam, Stuttgart 2005, S. 333-340. Im Jahr 1909 initiierte er den Vertrieb von 35-mm-Filmen zu »Anschauungs- und Bildungszwecken«, den er, wie schon im Falle des Schmalfilmvertriebs, als »Erne-

mann-Kino« vermarktete. Zu diesem Zeitpunkt war der Vertrieb von Schmalfilmen für das Heimkino durch Ernemann bereits gestoppt. Am Beispiel des Schmalfilmvertriebs für Heimvorstellungen durch Pathé in den 1910er Jahren in Amerika hat Moya Luckett auf Bestrebungen hingewiesen, das Heimkino zur Rehabilitierung des Films einzusetzen. Vgl. Moya Luckett, »Filming the family: Home movie systems and the domestication of spectatorship«, *The Velvet Light Trap*, Nr. 36 (1995), S. 21-32.

12 Mein Interesse an Filmkatalogen entspringt also einer pragmatischen Perspektive, die an den institutionellen wie auch situativen Rahmen interessiert ist, in denen Filme »funktionieren«. Vgl. Roger Odin: »Sémiopragmatique du cinéma et de l'audiovisuel: Modes et institutions«, in: Jürgen E. Müller (Hg.), *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*. Band 1: *Theory and History*, Nodus, Münster 1994, S. 33-36; Thomas Elsaesser: »Pragmatik des Audiovisuellen: Rettungsboot auf der Titanic?«, *Kinoschriften*, Nr. 4 (1996), S. 107-120; Frank Kessler: »Historische Pragmatik«, *Montage/AV*, Jg. 11, Nr. 2 (2005), S. 104-112; Roepke (Anm. 10).

13 Die Filmtitel werden mit ihren Nummern gemäß *Filmliste* No. 6 aufgeführt. Die Nummern stimmen bis auf wenige Ausnahmen mit den Nummern in früheren oder späteren Ausgaben von Ernemanns *Filmliste* überein.

14 Am umfangreichsten ist die Rubrik »Humoristische Szenen« mit 60 Titeln. Dagegen enthält die Rubrik »Szenen aus dem Kinderleben« nur 15 Titel und »Zauberbilder« stellt mit nur 5 Titeln die kleinste Rubrik dar.

15 Die Aufnahmen, die unter der Rubrik »Historische Bilder« aufgelistet sind, tragen Titel wie DIE ENTHÜLLUNG DES KÖNIG ALBERT-DENKMALS IN DRESDEN AM 23. APRIL 1906 (No. 551). Bei ihnen handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Aufnahmen, die von lokalen Operateuren mit dem Kino aufgenommen worden waren und in der Zweitverwertung für das Heimkino ihren Aktualitätswert eingebüßt hatten.

16 Vgl. Ivo Blom, *Jean Desmet and the*



Early Dutch Film Trade, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, S. 25. Auf der Domitor-Konferenz 2004 in Utrecht, die sich dem Thema ›Distribution‹ widmete, gab es allein vier Vorträge, die auf die Rolle von Filmkatalogen für die Distribution eingingen. Vgl. dazu die Beiträge von Jonathan Auerbach, Ian Christie, Marta Braun, Charlie Keil, Martina Roepke in: Frank Kessler (Hg.), *Early Cinema / Cinéma des premiers temps: Distribution* (im Druck). Und im

Jahr 2005 widmete sich die Internationale Filmkonferenz in Udine im Zusammenhang mit der Narrativisierung des Films auch Katalogtexten.

17 Vgl. auch Frank Kessler, »Narrer la non-fiction dans les catalogues des premiers temps«, in: Alice Autelitano, Valentina Re (Hg.), *Il racconto del film / Narrating the Film*, Forum, Udine 2006, S. 39-49.

18 Göllner (Anm. 1), S. 52.

›Fake‹ in Early Non-fiction

»It would be anachronistic to consider these films as ›fakes‹.« This is what I stated in my entry on »*actualité*« in the *Encyclopedia of Early Cinema*, referring to re-enactments of topical events such as, for instance, Georges Méliès's films about the Dreyfus affair.¹ This, however, is a statement that only is valid as far as it refers to a notion of ›fake‹ which, in itself, is anachronistic. The type of film I had in mind when writing this were the so-called »fake documentaries«, or »mockumentaries«, films, in other words, which foreground stylistic devices that trick the viewer into believing that she or he is watching a non-fictional film, whereas in fact everything is pure invention, and all of the actions and events are staged. The filmmakers playfully, although in some cases with more serious intentions, use the conventions of documentary in order to subvert the viewer's blind faith in non-fictional media formats, often provoking amusement, but sometimes also indignation, and even scandal and violent rejection. Peter Jackson's and Costa Botes's *FORGOTTEN SILVER* (1996) about the fictive New Zealand film pioneer Colin McKenzie triggered a whole range of reactions, from praise for the subtle parody to protests by viewers who felt that they had been duped and ridiculed. The film *FORD TRANSIT* by Dutch-Palestinian filmmaker Hany Abu-Assad (2002), which was presented as a documentary, but in fact had been entirely staged, caused a genuine scandal and got shelved by the Dutch television channel VPRO which had commissioned it. What these films have in common, however, is that they consciously use formal conventions of documentary filmmaking in order to play a game with the viewer. This also makes them differ radically from the case of a German TV journalist, Michael Born, who sold staged footage of a Ku Klux Klan meeting in Germany, Kurdish terrorists building a bomb, a hunter shooting cats, and other fabricated stories to a German television channel. Here the fakery is indeed an act of criminal fraud, and, consequently, Born was sentenced to four years of prison.²

None of the cases mentioned above is comparable to what could be considered a ›fake‹ with regard to early cinema. First of all, in opposition to »fake documentaries«, the term refers exclusively to films about topical events, and secondly, contrary to what Michael Born did, these did not aim at creating a sensation by presenting a completely made-up news item. In other words, when contemporary film historians use the term »fake«, they need to make sure not to project its present-day meaning onto a practice of the past.

The 1906 article »Fake and 'Frisco – Ominous Facts«³ is an interesting document, indeed, because it offers a contemporary view on ›fake‹ practices. The



Fake and 'Frisco – Ominous Facts

Unless our memory plays us false, we believe it was Abraham Lincoln who said that you could fool some of the people all the time, or all of the people some of the time, but that you could not fool all the people all the time. There is, 'unquestionably, a large amount of truth in this trite remark, but how utterly it is ignored by certain members of the cinematograph trade may be gleaned from the following ominous facts.

The way in which some makers have recently endeavoured to foist upon the public *faked* films of incidents that have profoundly affected the sympathetic imagination of the world is not only a scandal to human intelligence, but it is a policy which is hateful to every true British heart. Let it be understood at the outset that we have no grudge against any individual, nor have we any complaint to make against the products of any manufacturer, in so far as technique is concerned. What we do attack is the evident policy in some quarters of thinking that anything is good enough for a British audience, that deceit can be practised *ad nauseam*, and that anything and everything can be faked, and yet passed off as the genuine article. We have had such an audacious example of this kind of thing in some of the published and exhibited films purporting to represent the sad calamity at San Francisco, that we cannot, in the interests of cinematography, allow such flagrant examples of deceit to pass without comment, and without giving a word of warning to the trade. One firm has raked up some fire or another from the dust heap of almost forgotten things, and with some perfect *sang-froid* offers it as representing the appalling catastrophe at San Francisco. This particular film shows the firemen busy at work deluging the burning debris with water, whereas every school-child knows, that at San Francisco, the ruins blazed for three days, simply because the earthquake had broken the water mains, and it was, in consequence, impossible to fight the flames. Whole streets

had to be literally blown down in order to isolate the fire-stricken districts. And yet, even amidst this dreadful calamity, there are some who appear to be so hard of heart that they can treat it as if it were an everyday occurrence. We do not know, even in this age of charlatanry, of a more barefaced attempt of imposture on the simplicity of the public, than the publication of faked films of such events as the San Francisco disaster. In one or two instances they have met with the success they deserve, namely, that showmen who have exhibited them have been compelled to withdraw them.

Is this kind of thing, we ask, beneficial to cinematography? Does it not, on the other hand, tend to lower animated picture exhibitions in public estimation, *facilis decensus Averno*? This kind of thing may answer in other countries, but it will not answer here. The public hate to be deceived without knowing it; deception will only be tolerated when there is no attempt to hide it. It will be a sorry day when our film makers' powers of invention become exhausted, and when they are at last incapable of equalling themselves. But we ask – do faked films, using the word »faked« at any attempt of deception – do faked films of such awe-inspiring events as San Francisco, prove that they are doing so?

Another firm, with the most unaffected simplicity, announces that their film is »a wonderfully realistic picture of the terrible catastrophe«, and yet in the last scene we are told, »the devil suddenly appears over the wrecked city, gloating over the terrible disaster which has befallen it«. Could this, we ask, not well have been dispensed with; it may be pre-eminently dramatic, but would not pathos have been more seemly? May there not be behind all this apparent caprice of forces some meaning and purpose in it all? At all events, a shock of three minutes duration which can lay the heart of a great city in ruins, is too awful to sport with. Such scenes, as the one mentioned above,

we do not look upon as even »playing to the gallery«; they are inhuman, debasing and intolerable. On the morning of the announcement of the disaster, one of the leading London dailies said, »We are all here under such uncertain tolerance, we are all here for such a little space, we are so utterly helpless to shelter or to aid when the earth plays havoc with the operations of men; that is the one undeniable fact of such a disaster,

in which all the ancient feuds and jealousies for a moment vanish in a kind of ecumenical apprehension of sorrow and pity.« How absolutely true, but even here, it seems there must be the exceptions to prove the rule.

Cinematography & Bioscope Magazine, published by the Warwick Trading Company, no. 3, June 1906, pp. 37-41.

one criticised here concerns the re-use of material filmed earlier and elsewhere as images of a topical event, in this case the San Francisco earthquake: »One firm has raked up some fire or another from the dust heap of almost forgotten things, and with perfect *sang-froid* offers it as representing the appalling catastrophe at San Francisco.« According to the author of the article, the deception is plainly visible because »this particular film shows the firemen busy at work deluging the burning debris with water, whereas every school-child knows, that at San Francisco, the ruins blazed for three days, simply because the earthquake had broken the water mains, and it was, in consequence, impossible to fight the flames«.

This practice is known to have existed since at least 1898, when the Lumière cameraman Francis Doublier, touring Jewish districts in Southern Russia, used the material at hand pretending to show to his audience authentic images of episodes related to the Dreyfus affair. He only stopped doing this when someone mentioned the fact that the events in question had occurred in 1894 already, and thus before the Lumière *Cinématographe* was available.⁴ This practice continued into the 1910s, for instance in connection with the *Titanic* shipwreck in 1912, when hardly any original footage of the boat existed, and of course there were no images of the catastrophe itself.⁵

Interestingly, the term »fake« is used here not with regard to films produced specifically in order to trick audiences into believing they see an authentic depiction of a given subject, filmed on the spot, but rather to designate a practice consisting in re-using and re-labelling existing footage. Obviously, at a time when prints were sold rather than rented, this could have been done by production companies as well as by exhibitors. And even though the Warwick Trading Company here blames a competing firm for selling a »fake«, the Doublier example, and also several cases mentioned by Stephen Bottomore in connection with the *Titanic* catastrophe, demonstrate that exhibitors, too, were prone to adopt such a strategy. This raises an important question, indeed: in how far are the complaints about »fakes« the result of fraudulent practices by producers or distributors and in how far did exhibitors try to deceive their audiences?



Georges Sadoul, in the second volume of his *Histoire générale du cinéma*, quotes an article published on June 23rd, 1902 in the French journal *Petit Bleu*, »revealing« to its readers that the film *LE COURONNEMENT D'EDOUARD VII* (Georges Méliès, 1902) shows a »fake coronation«, the »King« working in a butcher's shop in Kremlin-Bicêtre and the »Queen« being an actress at the Châtelet theatre.⁶ The 1902 Warwick Catalogue, however, quite clearly states that the film is not a record of the actual event:

Owing to the light in the Abbey not admitting of the taking of Animated Photographs of the Crowning of the Sovereigns, and in order to afford the multitudes an opportunity of gaining an idea of this grand ceremony, as enacted at Westminster Abbey, we have produced, at great expense, a representation of a rehearsal of the Coronation of their Majesties King Edward VIII and Queen Alexandra. Produced under the direction of Messrs. C. Urban, London, and G. Méliès, Paris.⁷

The producers here are extremely cautious not to cause any confusion. The expression »a representation of a rehearsal« removes the film, as it were, doubly from the actual event: not only is this explicitly not a depiction of the Coronation itself, but of a rehearsal, and it shows in fact only a representation of it, an enactment.

Similarly, and again concerning a production the Warwick Trading Co. acquired from another firm, the February 1905 catalogue features a series of films referring to the fall of Port Arthur, a decisive event in the Russo-Japanese war which had occurred earlier that year:

A wonderful representation of the bombardment of Port Arthur and landing of Marines and Guns while under fire from shore batteries.

Manoeuvres by British Bluejackets Afloat and Ashore during the »Attack and Defence of Whale Island.«

This grand Series of Pictures were photographed for us by West's »Our Navy«, Ltd., and are, without exception, the most vivid realization of Naval and Land Warfare yet reproduced by Animated Photography.⁸

In this case, too, the term »representation« seems to function as an indicator of a staged action, which raises the interesting question to what extent it, indeed, was read as such by the Warwick Trading Co.'s customers. Obviously – given also the fact that West's »Our Navy« was a rather well-known producer and exhibitor of multi-media Navy propaganda shows – this film was made for a different purpose altogether, and re-contextualised in order to serve a different function. Originally, it appears to have been a record of British marines' actions during a manoeuvre, which now is turned into the »representation« of a topical incident opposing Russian and Japanese forces. Rather curiously, one and the same advertisement presents a »genuine« record of a more or less arranged event – the manoeuvres of the British Bluejackets at Whale Island – as a »wonderful representation« of an entirely unrelated news item.

Elsewhere, the Warwick Trading Co. is rather less straightforward, sometimes even suggesting that their product is indeed depicting actual events, when this is evidently not the case. The February 1905 catalogue also contains three films about the Macedonian insurgence against the Turks, A MACEDONIAN INSURGENT BAND ON THE MARCH; A SKIRMISH WITH THE TURKS IN THE BALKANS; MACEDONIAN INSURGENTS' FIGHT WITH THE TURKS.⁹ Even though a critical reading of the description must come to the conclusion that these have to be staged scenes of military action, the catalogue text boasts that they are »[...] the only Genuine Animated Pictures in existence of Macedonian Insurgent Bands operating in hostile territory«. ¹⁰

Even more complicated are cases where actuality footage is combined with staged action. The article »Fake and 'Frisco – Ominous Facts« in the *Cinematography and Bioscope Magazine* is followed by a text in the »Latest Films« section announcing the release of two topical films by the Warwick Trading Co. depicting San Francisco after the earthquake.¹¹ Given the rather self-righteous way in which the firm criticises competitors for selling »fakes«, one might expect their own films to consist of purely documentary footage. The first film starts indeed with a series of views showing various parts of the devastated city. But then it shifts to a different type of scene:

These panoramic shots are followed by a looter being chased by the sentry. For a time, looting was rampant, until the military authorities took charge of the ruins. These vagabonds were not content with looting, but many attempts were made to rob the refugees, whilst in camp at Golden Gate Park. The next scene gives a representation of one such villain at work, but he is eventually seized by the sentry.¹²

Again, the term »representation« is used as an indicator of staging an action which, in this case, is described as characteristic for the situation.

The question of what counts as a »fake« in early non-fiction is thus a rather complex one. The article in the Warwick Trading Co.'s *Cinematography and Bioscope Magazine* concentrates on one particular form of deception, namely the selling of images filmed in a different context as a genuine record of a given situation. A seemingly similar case – the film about the bombardment of Port Arthur, which actually shows British Bluejackets during a manoeuvre – is quite different, at least from the Warwick Trading Co.'s point of view, as the firm explicitly states that this is a »representation« and also gives information about the origins of the images. An exhibitor, on the other hand, may present that film as a genuine record of the event (running the risk, however, that members of the audience might recognise the British uniforms).

The term »representation« thus serves in many cases as a disclaimer, but is not used systematically by the firm. The three films about the Macedonian uprising, for instance, are offered as »the only genuine animated pictures in existence« of such military actions. If »fake« is indeed to be used in relation to »any attempt of deception«, as the anonymous author of »Fake and 'Frisco«



declares, then the Warwick Trading Co. clearly should not point the finger at others.

Film historians thus ought to be very careful when using the term »fake« and make sure to explicitly state what exactly they wish to refer to. The connotation of »fraudulent intention to deceive« that it carries with it, is certainly inappropriate when a staged scene is labelled as a »representation«. Consequently, from the simple fact that an action is staged, one cannot deduce that it was meant to trick audiences into believing they see an authentic record of an event. Here exhibition practice comes into play, too, as one and the same film may have been labelled differently, depending on the context in which it was screened. And finally, almost any non-fictional view could have been re-labelled by producers, distributors or exhibitors, either as a »representation« or as a »genuine picture« of another event.

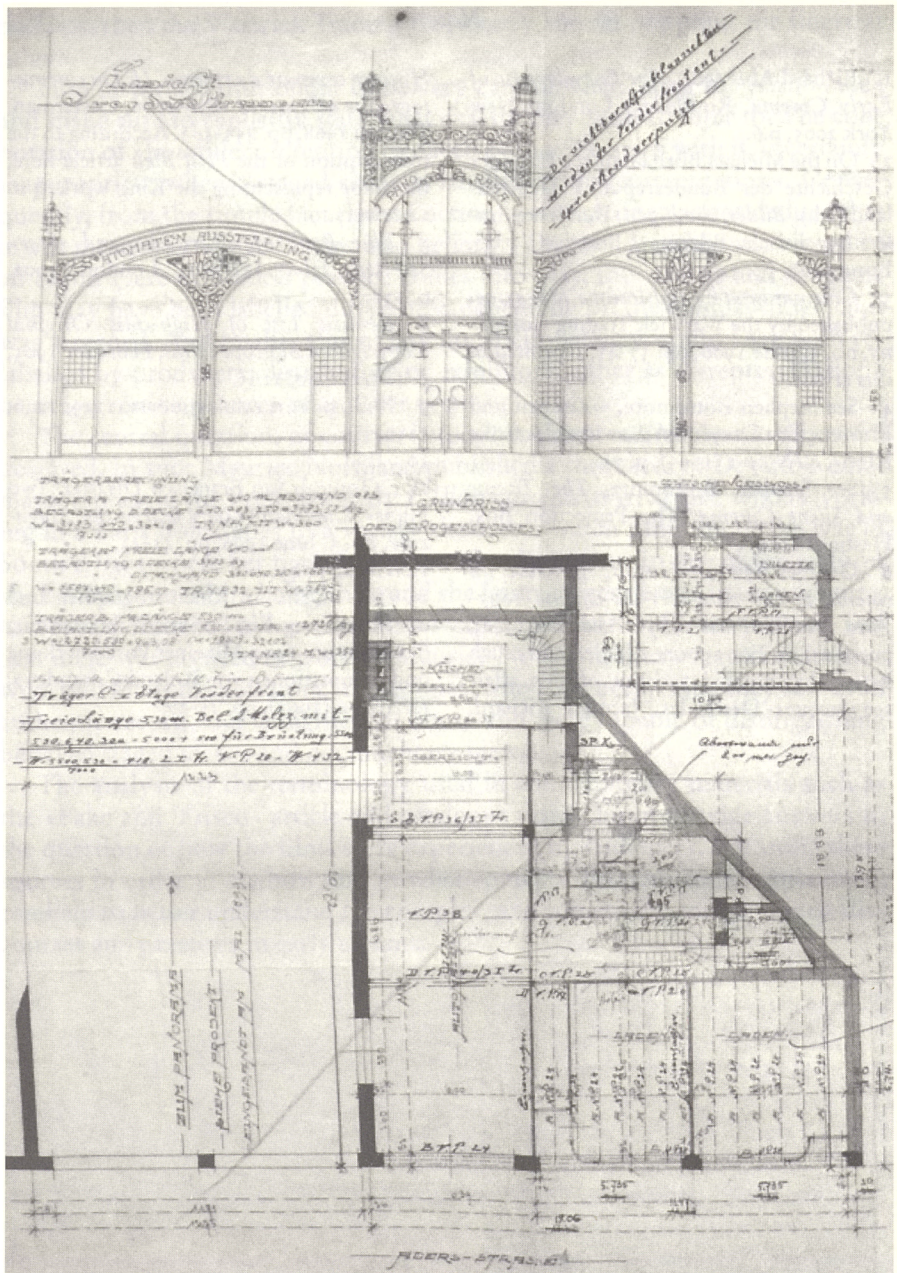
The central question, of course, is to what extent audiences actually were deceived. In 1900 Maurice Normand published a short story »Devant le cinématographe« in the French weekly *L'Illustration*. An Irish girl, who is working in a Paris hotel, goes to a variety theatre to watch films about the war in South Africa where her fiancé's regiment has been sent. In one of the pictures she believes to see him being shot, and she faints. A gentleman in the audience, however, points out to her that these were staged scenes, filmed in Paris, and that there was no need to worry.¹³ Maurice Normand thus suggests that there were two kinds of spectators, »naïve« ones, who took everything they saw as an authentic record, and »enlightened« ones, who were capable of distinguishing between staged scenes and documentary views.

The analysis of the terminology used in contemporary materials such as the »Fake and 'Frisco« article and catalogue texts cannot provide answers to the question of how the films were experienced by audiences. But using these sources in order to see how and in what contexts different terms functioned, can help to better understand the complex, and sometimes contradictory, discourses and practices in early cinema.

Notes

- 1 Richard Abel (ed.), *The Encyclopedia of Early Cinema*. Routledge, London, New York 2005, p.6.
- 2 On the Michael Born affair see Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (ed.), *Bilder, die lügen*, Bundeszentrale für politische Bildung / Bouvier Verlag, Bonn 2003, pp. 24-27.
- 3 *Cinematography & Bioscope Magazine*, published by the Warwick Trading Company, no. 3, June 1906, pp. 37-41, reprinted in this article.
- 4 See Stephen Bottomore, »Zischen und Murren«. Die Dreyfus-Affäre und das frühe Kino«, *KINtop* 2 (1993), p. 71.
- 5 See Stephen Bottomore, *The Titanic and Silent Cinema*, The Projection Box, Hastings 2000.
- 6 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma 2. Les pionniers du cinéma 1897-1909*, Denoël, Paris 1973 [1st edition 1948], pp. 212-213. For a more detailed and much better documented account of this affair see Jacques Deslandes, Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma. II. Du cinématographe au cinéma 1896-1906*, Casterman, Tournai 1968, pp. 453-462. According to the transcription of the *Petit Bleu* article here, the actor representing the King worked in a brewery.
- 7 *Blue Book of »Warwick« and »Star« Selected Film Subjects*, London 1902, p. 138.
- 8 *Revised List of High-class Original Copyrighted Bioscope Films*, February 1905, p. 108, cat. no. 1265.
- 9 *Ibid.*, p. 161; catalogue nos. 1229, 1230, 1231.
- 10 *Ibid.*
- 11 »Topical. San Francisco Disaster. Two Films«, *Cinematography & Bioscope Magazine*, no. 3, June 1906, pp. 41-43.
- 12 *Ibid.*, p. 43.
- 13 See »Delia im Kinematographen und der Burenkrieg. Ein Text zur Wahrnehmung des Films um 1900. Mit einer Vorbemerkung und Annotationen von Roland Cosandey«, *KINtop* 6 (1997), pp. 11-27.





Panorama-Ansicht »von der Straße aus« (21.8.1899)

Vergnügungskomplex Adersstraße 17-19

Spurenlesen in Düsseldorfer Bauakten

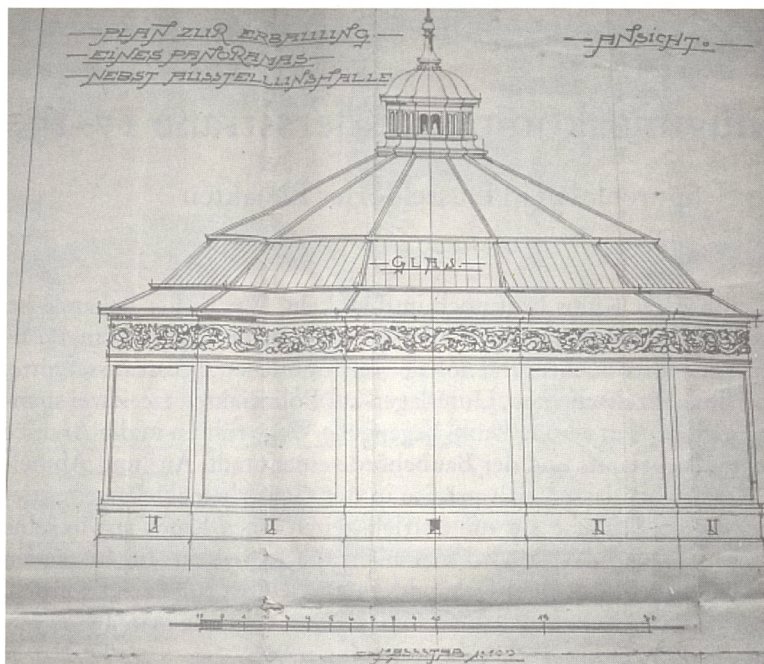
Die Geschichte vieler Kinos liegt noch im Dunkeln. Was bisher bekannt ist, kommt über die Erinnerung (*oral history*) von Zeitzeugen (Angestellte, Besucher), über Kinoadressbücher und lokale Telefonbücher, Presseauschnitte, Notizen in Filmfachzeitschriften, Unterlagen aus Polizeiakten etc. Zwei spannende, doch von der Forschung kaum begangene Wege führen in die Archive des Gewerbeaufsichtsamts und der Baubehörde einer Stadt. An- und Abmeldungen von Betrieben lassen sich präzise in der Gewerbemeldekartei eruieren, was wiederum Schlüsse auf die Betriebszeiten eines Kinos sowie seine Betreiber zulässt. Doch davon wird hier nicht die Rede sein. Im folgenden soll anhand der Geschichte eines Gebäudes in Düsseldorf aufgezeigt werden, welche Informationen sich in Bauakten finden lassen und wie man dieses vernachlässigte Instrument der Recherche sinnvoll nutzt.¹

Standorte der Unterlagen

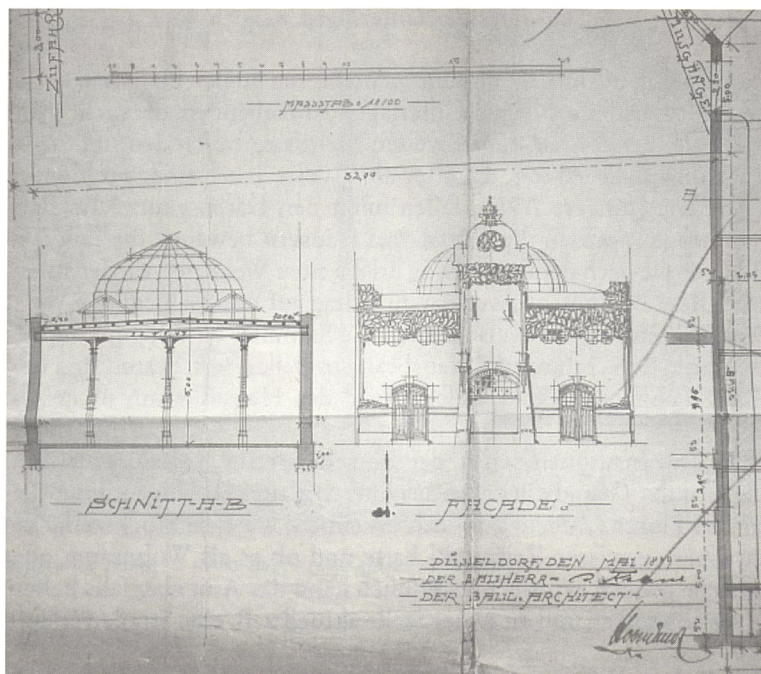
Bauakten können sich in einer Kommune an mehreren Stellen befinden. In der Landeshauptstadt Düsseldorf liegen Unterlagen zu Gebäuden, die nicht mehr existieren oder die bereits vor dem Zweiten Weltkrieg bestanden, im Stadtarchiv. Dort können alle Akten, die älter als dreißig Jahre sind, problemlos eingesehen werden. (Jüngere Akten fallen unter den Datenschutz.) Im Bauaktenarchiv hingegen werden die Akten von Häusern bewahrt, die jüngeren Datums sind bzw. die nach der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg wieder aufgebaut wurden. Diese Dokumente werden im Alltag auf unterschiedliche Weise benötigt: Architekten beispielsweise prüfen die Stabilität einer Konstruktion anhand von Statik-Berechnungen;² Hausbesitzer stellen fest, wann ihr Haus errichtet (Baugenehmigung) und welche Teile des Hauses wann umgebaut wurden etc.

Zusätzliche Informationen erhält der Forschende im Katasteramt. Dort sind die Grenzen der Grundstücke verzeichnet, oft auch die Eigentümer dieser sogenannten Fluren. Zudem lässt sich erkennen, wieviele Stockwerke ein Gebäude zu einem gewissen Zeitpunkt hatte und ob es als Wohnraum oder Wirtschaftsfläche genutzt wurde. Gewöhnlich kann das Amt ebenfalls helfen, wenn ein Haus abgerissen und an seiner Stelle aktuell z. B. eine Straße verläuft.





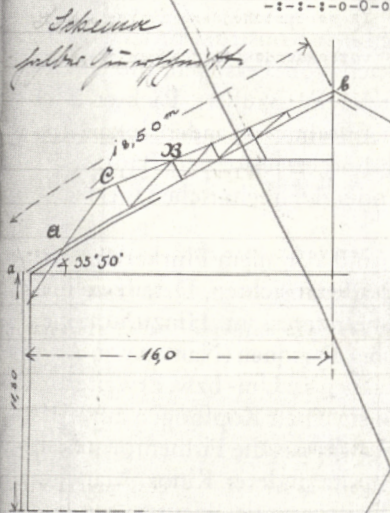
»Plan zur Erbauung eines Panoramas nebst Ausstellungshalle« (1899)



Eisen- und Holzstruktur sowie Fassade des Panoramas (1899)

Statische Berechnung
der Konstruktion eines Panorama-Gebäudes
für Herrn C. Kraus, hier.

-:-:-o-o-o:-:-:-



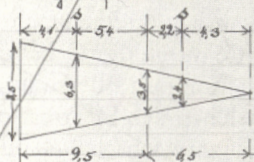
$$\sin \alpha = 0,5854$$

$$\cos \alpha = 0,8107$$

$$\operatorname{tg} \alpha = 0,7221$$

$$\cotg \alpha = 1,3848$$

Grundflächenstruktur



Belastungen:

$$\text{Einzelfläche} = \frac{16,0}{2} \cdot 8,5 = 68 \text{ qm}$$

Laut Hütte beträgt nun:

Eigengewicht /incl. Zwischendecke/

50 kg pro qm

Schneelast 75 kg pro qm.

Winddruck 69 kg pro qm.

Insgesamt rd. 200 kg pro qm.

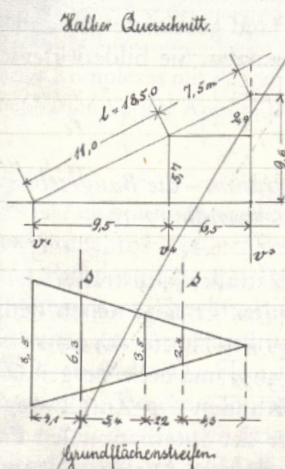
Die Auflagerdrücke konstruieren sich
in folgender Weise:

Belastung des unteren Sparrenteiles

$$9,5 \cdot 8,5 + 3,5 \cdot 57 \text{ qm} = 200 \text{ kg} = 1836 \text{ kg st. fl.}$$

Belastung des oberen Sparrenteiles

$$6,5 \cdot 3,5 \cdot 11,32 \text{ qm} = 200 \text{ kg} = 303 \text{ kg st. fl.}$$



Statikberechnungen für das Panorama durch Hermann vom Endt (27.7.1899)



Unter welchen Bedingungen der Forscher Zugang zu den Dokumenten erhält, ist mit den jeweiligen Behörden vorab zu klären. Die Informationen über den Vergnügungskomplex an der Adersstraße 17-19, über den hier berichtet werden soll, finden sich in mehreren Hausakten im Stadtarchiv Düsseldorf.³

Aufbau und Inhalt der historischen Dokumente

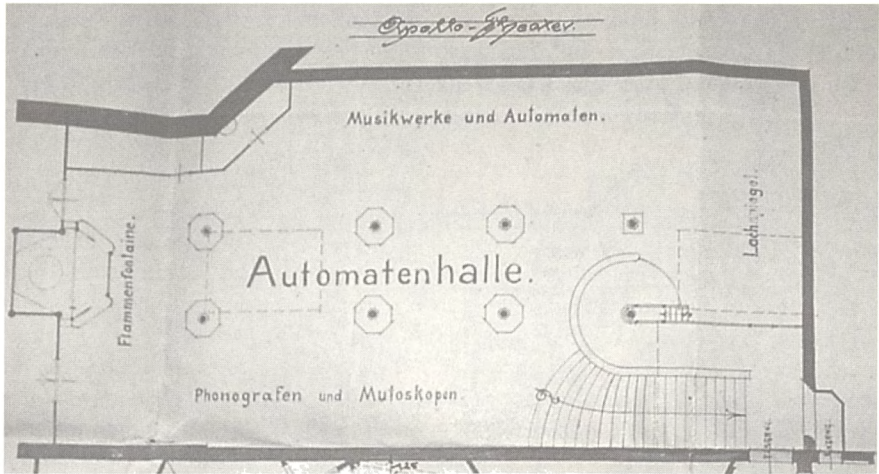
Bau- oder Hausakten enthalten gewöhnlich Konstruktionszeichnungen, statistische Berechnungen sowie viele Briefe von Personen, die einen direkten Bezug zum Haus haben, darunter Architekt, Bauherr, Pächter oder Mieter, Nachbarn, die Baupolizei oder das Bauaufsichtsamt, andere lokale Autoritäten wie der Regierungspräsident, der Oberbürgermeister, die Bau- und Umweltscheidernenten, die Brandwehrrdirektion oder der Technische Überwachungsverein.

Bei einem neu zu bauenden Haus sind vor allem Flurkarten, Grundrisse, Querschnitte durch das Gebäude, Fassadenansichten, Detailzeichnungen der Inneneinrichtung und Bestuhlungspläne interessant. Hinzu kommen Schreiben, aus welchen sich Informationen über Personen (Namen von Angestellten, Tag des Besitzerwechsels etc.) oder Angaben zu Um- bzw. Erweiterungsbauten oder zur Ausstattung ergeben. Weisen sie einen Kopfbogen auf, liefert dieser Hinweise auf die Geschäftsführer, ihre Adresse, die Firmenform (z.B. GmbH & Co.KG), eventuell sogar auf den Besitz anderer Kinos. Manchmal findet sich sogar eine Einladungskarte zur Eröffnung des Hauses; selten erschließt sich der genaue Zeitpunkt der Schließung.

Über Jahrzehnte wurden Pläne mit der Hand gezeichnet, so daß sie einen ästhetisch sehr ansprechenden Charakter besitzen. Sie bilden kleine Kunstwerke in Tusche.

Vom Panorama zum Varieté mit Filmprogramm – die Baugeschichte des Vergnügungskomplexes Adersstraße 17-19

Um 1899 entsteht im Carré zwischen Adersstraße, Jahnstraße, Louisenstraße und Königsallee ein Unterhaltungskomplex. Er liegt neben dem parallel an der Königsallee entstehenden Varieté Apollo-Theater (rund 2 800 Plätze) und soll eine Automaten-Ausstellung mit Panorama beherbergen. Zudem ist eine »automatische Restauration« für die Kunden des Apollo geplant. Ein gewisser C. Kraus leitet als Geschäftsführer der Internationalen Panorama- und Automaten-Aktiengesellschaft die Bauarbeiten. Aus dem Grundriß wird ersichtlich, wie die Unterhaltungsräume topographisch zueinander liegen. Die Automaten-Ausstellung mit Eingang zur Adersstraße ist in zwei Gänge geteilt, um die Besucher jeweils zum Panorama hin- und anschließend wieder



Konzeption der Automatenhalle mit Flammenfontaine (links) und Lachspiegel (rechts) durch Architekt Hermann vom Endt (17. 8. 1901)

befindet sich zur Unterhaltung des Publikums auch ein Irrgarten. Der Komplex nennt sich Artushof, nach dem gleichnamigen Hotel-Restaurant, welches hier ebenfalls beheimatet ist. Im Sommer 1901 bietet die Automatenhalle den Besuchern auf der einen Seite »Phonographen und Mutoskope«, auf der anderen »Musikwerke und Automaten«, am Ende des Raumes eine »Flammenfontaine« und neben dem Eingang einen »Lachspiegel«.

Nach fünf Jahren erlischt die Erlaubnis zum Betrieb des Panoramas. Die aktuellen Besitzer, das Hotelier-Ehepaar Paul und Lina Berger, entschließen sich zum Umbau, der bis Ende August 1905 dauert. Am 1. September eröffnet der frühere Artushof als »Alpen-Restaurant Zillertal«; jetzt ein mit Holz ausgebauter und mit Terrassen versehener zweigeschossiger Raum, der den »Character einer Gebirgslandschaft« besitzt.⁴ Der »Versammlungsraum für theatralische Aufführungen und für Concerte« bietet laut Anzeige über rund 1 800 Personen Platz.⁵ Die Zahl ist weit übertrieben, denn tatsächlich lassen die aufwendigen Dekorationen rund 800 Gäste zu, wie man der Korrespondenz zwischen Baubehörde und Besitzer an mehreren Stellen entnehmen kann.⁶ Das Etablissement wirbt als »Deutschlands grösstes Unternehmen dieser Art mit Schweizerhaus, Sennhütten, Scheibenstand, Camera obscura, Wasserfall und große 40 m lange Rutschbahn durch Grotten und Felsen. Original Münchener Betrieb. Täglich grosses Doppel-Konzert. Anfang 4 Uhr.«⁷

Schon Mitte Dezember verkauft das Ehepaar Berger das Gebäude an Eugen Simonson und Regina Isaac-Bruck aus Köln. Beide kommen laut Simonson aus dem Unterhaltungsgeschäft: »[...] das Variété ist meine eigentliche Branche. Die [sic] mit mir im Geschäft tätige und mit mir verwandte



Postkarte: Innenansicht des Panoramas nach dem Umbau zum Zillertal
(nicht in der Bauakte enthalten)

Fräulein Regina Bruck ist die Schwester des Pächters des Reichshallentheaters zu Cöln und des Eigentümers des Monopoltheaters Cöln.«⁸ Vor dem Kauf haben die Geschäftspartner von der Stadt eine Konzession für Singspiele und theatralische Aufführungen erhalten. Beide schmieden Umbaupläne, da sie Varieté-Veranstaltungen durchführen wollen und dafür eine Bühne benötigen. Die Automatenhalle mit Phonographen und Mutoskopen bleibt davon unberührt, auch der Irrgarten und ein inzwischen dazugekommenes Stereorama sind in den Bauplänen von März 1906 noch enthalten. Bereits im Sommer 1907 fordert sie die Baupolizei aus Sicherheitserwägungen dazu auf, den Variété-Betrieb aufzugeben. Simonson beugt sich den Anordnungen und verkündet, sich ab dem 1. Oktober 1907 nur noch auf »Gesang und deklamatorische Vortrüge« zu konzentrieren.

Doch scheinen die Besitzer die genaue Einhaltung der Vorgaben nicht sehr ernst zu nehmen. Offensichtlich zeigen sie auch Filme, denn ein in den Akten erhaltenes Programmheft mit den Aufführungen vom 1. bis 15. November 1907 weist als 17. von insgesamt 18 Programmnummern auf: »Wospiel's Photoskop. 1. Der Eilbrief. 2. Ein schwieriges Zahnziehen.« Kapellmeister Heinrich Rosen begleitet die Aufnahmen. Wann die ersten Filmvorführungen stattfinden, ist den Akten nicht zu entnehmen. Zwei Jahre später steht



»Leyendecker's Kinematograph« als vorletzte Nummer auf dem Programmzettel. Es finden sich indes keine polizeilichen Beanstandungen – auch nicht gegen andere Nummern, die eindeutig dem Varieté zuzuordnen sind.

Die Polizei hat das Etablissement schon seit seiner Funktion als Panorama im Auge und interveniert schon bei kleineren Verstößen. Meistens handelt es sich um Kontrollen zur Einhaltung der Vorschriften, die zur Sicherheit der Besucher aufgestellt wurden. So protokolliert im Dezember 1909 ein Polizist seine Beobachtungen:

Nach den Verfügungen [...] ist zu kontrollieren, daß im Etablissement »Zillertal«, Adersstraße 17/19 nur Gesangs- und deklamatorische Vorträge gehalten werden. Trotzdem treten nach dem von mir eingeforderten und beigelegten Programm pro 1. bis 15. d. Mts unter: Nr. 5 »Tom Perres, Jongleur«, und unter Nr. 12 »John Petersen, Original-Sketch mit seinem Hund« auf. Meiner Ansicht nach sind dies keine Vorträge im Sinne der vorgenannten Verfügungen. [...] Ich bitte um Entscheidung, ob derartige, ganz harmlose und geringfügige Vortragsnummern neben den Gesangs- und deklamatorische Vorträgen geduldet werden dürfen, zumal der Lokal inhaber ja auch die volle Konzession von § 33 a der R.G.V. besitzt.⁹

Falls sich die Antwort in den Akten befindet, so konnte sie wegen der oft unleserlichen handschriftlichen Aktennotizen der Behörden nicht entziffert werden. Derartige behördliche Anordnungen werden von den Besitzern von Unterhaltungsetablissemments wie dem Konzertrestaurant Zillertal, ab 1906 vor allem aber auch von Kinematographentheatern, großzügig ausgelegt, denn die Einnahmen aus dem Geschäft sind für sie maßgeblich. Polizeiliche Observierung ist daher an der Tagesordnung, und die Berichte der Polizisten füllen viele Seiten.

Für das Konzertrestaurant Zillertal befürchten die Düsseldorfer Behörden, die befristet genehmigte Holzkonstruktion des Panorama-Rundbaus könnte im Brandfall zu Toten und Verletzten führen. Branddirektor Schlunk, der bereits zwei Berichte im März 1907 und im August 1909 verfaßte, weist am 16. März 1910 nochmals darauf hin, daß sich durch die Hohlräume im Holzfachwerk im Brandfalle die Flammen ringsherum verteilen würden und es zu einer »gewaltigen Feuersbrunst« käme.

Die städtische Baubehörde will das Lokal zum 1. April 1910 schließen. Wie schon ähnlichen Hausakten zu anderen Düsseldorfer Unterhaltungsbetrieben zu entnehmen ist, erkämpfen sich auch die Geschäftsführer des Zillertal mehrfach Aufschub, der ihnen gewöhnlich für einige Monate gewährt wird. Der Hinweis auf die Notwendigkeit, genügend Geld aufzutreiben, um die geforderten Arbeiten durchführen zu lassen, bzw. auf die Gefährdung der Existenz des Unternehmens stimmt die Behörden immer wieder gnädig. Beim Studium der Bauakten erschließen sich die Methoden, welche die Vertreter der Unterhaltungsbranche damals im Umgang mit städtischen Autoritäten pflegten. Im Fall des Zillertal gelingt es den Betreibern jedoch auch durch das Einschalten

Düsseldorf, den 24. Juni 1907.

48

Der Polizeiverwaltung Düsseldorf erlaubt sich der Unterzeichnete ganz ergebenst folgendes zu unterbreiten.

Am 6. Juni hat die Polizeiverwaltung eine Verfügung erlassen (V.I.Nr.32) betr. Alpenrestaurant Zillertal, wodurch mir die Unterlassung des Varietébetriebes aufgegeben wird. Die Verfügung geht von der Voraussetzung aus, daß der Saal mehr als 800 Personen aufzunehmen vermöge, und daß da ein Spezialitäten-theater eingebaut sei, die für große Theater geltenden Bestimmungen der § 3 bis 39 der Polizeiverordnung vom 21. November 1889 und 25. April 1891 zur Anwendung kämen.

Nun habe ich zwar zu aller Vorsicht gegen die Verfügung die Klage im Verwaltungsstreite erhoben, es wäre mir aber alles daran gelegen die Durchführung des Verfahrens wie überhaupt jede Schwierigkeit mit den Behörden zu vermeiden, da ohnehin meine geschäftlichen Sorgen groß genug sind, wenn ich den hohen Kaufpreis für den Artushof versinsen will. Ich gestatte mir deshalb die Rechts- und Billigkeitsgründe, die nach meiner Ansicht mir zur Unterstützung meiner Bitte um Aufhebung der Verfügung zur Seite stehen, zur gefl. Erwägung und Nachprüfung ergebenst zu unterbreiten.

1. Der Saal umfaßt normal nicht mehr wie 650 Personen, darauf ist auch die Inneneinrichtung abgepaßt.
2. Als die Errichtung des Gebäudes baupolizeilich genehmigt wurde, wurde die Genehmigung auf 5 jährigen Widerruf erteilt, nach Ablauf der ersten 5 Jahre ist die Genehmigung wieder auf 5 Jahre erneuert worden. Im Hinblick auf diese zweite Periode habe ich Januar 1906 gekauft. Schon aus dieser Art der Genehmigung aber auch weiter aus der Bauart des Gebäudes ersieht man, daß es sich um einen zeitlichen Bau gemäß § 43 der Polizei-Verordnung des Regierungspräsidenten vom 21. November 1889, 25. April 1891 handelt.

Das Gebäude besteht aus Fachwerk, Holz und Steinen, ohne Eisenstreben und ist als Massives nicht anzusehen.

Daß der Raum von Anfang an für Theatervorstellung gedacht war, war auch die Ansicht der Behörde. Denn mein Vorgänger Berger hat fast zu gleicher Zeit mit der Errichtung des Baues vom Stadtausschuß die Erlaubnis für die Veranstaltung von Singspiel und theatralischen Vorstellungen und zwar für den Saal gemäß § 33 a.

Gewerbe-



Gewerbeordnung erlangt. Dieselbe Konzession habe ich 3. Dezember 1905 vom Stadtausschuß erhalten und daraufhin gekauft, denn es war von vornherein klar, daß das Alpenrestaurant als Konzertlokal nicht mehr lange bestehen konnte, da schon damals der Reiz der Neuheit nachließ und zudem habe ich seitets in verschiedenen Städten Varietétheater geleitet, das Varieté ist meigentliche Branche. Die mit mir im Geschäft tätige und mir verwandte Fräulein Reßbrück ist die Schwester des Pächters des Reichshallentheaters zu Cöln und des Eimers des Monopoltheaters Cöln. Ich möchte darauf deshalb hinweisen, um dem Vet. entgegenzutreten, als wenn ich im März ds. Js. ganz plötzlich auf den Gedanken kommen wäre, mich aus einem Wirt zum Theaterleiter umzuwandeln.

3. Es besteht nun auch für die Polizeiverwaltung kein Zweifel, daß ich die in der Verfügung gedachten Verstöße gegen die Polizeiverordnung nicht beseitigen kann und ich werde deshalb auch nur ersucht Varietévorstellungen zu unterlassen. Das wäre aber gleich bedeutend mit Schließung des Zillertalcafé mit einem so schweren Vermögensverlust, dessen Folgen unabsehbar wären und mich ganz ungerecht treffen. Denn ich muß doch annehmen, daß, wenn ich bei Kau Artushofes die Konzession des Stadtausschusses für theatralesche Vorstellungen einen Teil dieses Gebäudes und die Baugenehmigung für diese Gebäude sehe, die Ordnung geht. Augenblicklich ist die Lage doch die, daß der Stadtausschuß die Erlaubnis für dieses Gebäude gibt und die Polizeiverwaltung sie mir nicht verweigert, denn, daß Änderungen vorgenommen werden, die das Abreißen des Gebäudes betreffen. (Siehe zu Abs. 1, 2, 3, 5, 6, 7 der in der Verfügung aufgestellten Verstöße), alles das ohne daß nun nach der Konzessionierung der Zustand des Lokals sich ert hätte.

4. Ich mache höflich darauf aufmerksam, daß ich der Polizeiverwaltung nicht das Recht bestreite, Maßregeln zu verlangen, die sie erst nach der Konzessionierung als dem Schutz des Publikums dienlich oder als dunne bei der Konzessionierung vielleicht anders ausgelegte gesetzliche Bestimmungen erachtet. Aber immerhin, kann ich doch auch zu meinem Schutz bitten, die Auflagen nicht so einschneidend sind, daß ich nur noch verlustbringend te oder die mich gar zum

Abreißen

Abreißen des Lokals zwingen.

5. Ich mache endlich höfl. darauf aufmerksam, daß ich schon recht trüßlich mir auferlegte Aenderungen gemacht habe, mit denen ich rechnen konnte, und daß ~~ist~~ jede Aenderung, so kostspielig sie a habe. Ich nehme Bezug auf zu Verfügung der Polizeiverwaltung vo sodann die vom 20. März 1907. Die dort gestellten Ansprüche, ob nicht geringe waren, habe ich alle widerspruchslos erfüllt. Ich Folge bereit, Veränderungen und Verbesserungen zu machen und ma sam, daß ich durchaus nicht die Absicht gehabt habe, die jetzige Bühnendekorationen, Kulissen etc. beizubehalten. Ich habe mich termalerei Hammann, hier, in Verbindung gesetzt, ebenso mit der Frankfurt. Ich reiche die Kostenanschläge zur gefl. Kenntnisna reit mit diesen beiden Firmen auf die dort genannten Summen ab: im ganzen für etwa 3600 M, sobald ich die Gewißheit habe, daß c Schwierigkeiten gehoben sind. Die Zeichnungen stehen ebenfalls sind aber teils metergroße Kartons, die ich daher nicht ohne w wollte.

Indem ich mich der Hoffnung hingebe, daß die wohllobliche Po die Prüfung der obigen Erwägung noch einmal eintritt, und zugleich wegen der immer langen voraus abzuschließenden Engagements den En
• möglich bald zu treffen

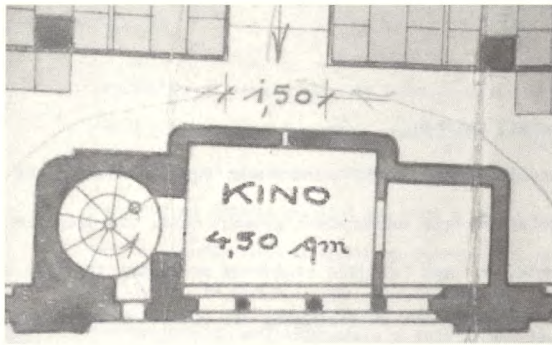
verbleibe ich

ganz ergebenst

gez. Eugen Simonson.

An die Polizeiverwaltung Düsseldorf.





Angabe zur Projektionskabine von Architekt Friedrich Bettinger (12.2.1913)

einer höheren Instanz (Regierungspräsident) nicht, den Schließungsbescheid aufzuheben.

Allerdings schließt das Haus nicht, wie ursprünglich vorgesehen, zum 1. April 1910. Simonson und Isaac-Bruck haben sich auf eine andere Strategie verlegt: Sie bitten um Gewährung kleiner Fristen. In einem Brief vom 20. Juni 1910 fragt Simonsen an, ob er nicht bis zum 15. Juli statt bis zum 12. Juli spielen dürfe: »Die Engagements für Musiker & Künstler sind immer nur halbmonatlich: ich habe also Unkosten bis 15. Juli & bitte deshalb, mir die Genehmigung für die 3 Tage erteilen zu wollen.« Zu diesem Zeitpunkt untersteht das Unternehmen von Simonson bereits einem Zwangsverwalter: Peter Ludwig. Dieser ist seit dem 2. Juli 1910 für die Geschäfte zuständig. Ludwig bittet im Interesse des Personals und der Gläubiger, den Betrieb noch drei Monate bis zur Zwangsversteigerung fortsetzen zu dürfen.¹⁰ Diese erfolgt am 20. Oktober 1910, der Wirtschaftsbetrieb ist damit beendet.¹¹

Erst im April 1912 wird ein Teil des Gebäudes, welches durch das lange Leerstehen bereits recht heruntergekommen aussieht, abgerissen. Während des Sommers entsteht an der Stelle des ehemaligen Zillertal das Casino-Cabaret »Artushof-Düsseldorf«, ein Vergnügungspalast für »2 290 Personen (bei 2 Personen / qm nach § 55,3 auf eine Grundfläche von 1 145 qm)«. ¹² Zu dieser Zeit ist das Ehepaar Berger wieder im Besitz des Komplexes, der nun unter dem Namen »Gross-Düsseldorf« die Vergnügungswilligen anlockt. Er umfaßt neben dem großen Bierrestaurant mit Bühne auch eine Bar für 430 Gäste, den sogenannten »Pavillon Mascotte«.

Im Februar 1913 wird auf dem Rang des großen Saals eine Projektionskabine eingerichtet, um »diesen Versammlungsraum zu kinematographischen Aufführungen« zu nutzen.¹³ Wann die erste Vorführung stattfand, war nicht zu ermitteln, doch dürfte dies zeitnah der Fall gewesen sein. Wie dem Düsseldorfer Branchenadreßbuch¹⁴ für das Jahr 1912 zu entnehmen ist, kümmert sich die Artushof-Lichtspiel-Palast GmbH um die Vorführungen. Wie üblich, wird dieser große Besucherraum von der Polizei auf Einhaltung der Sicherheitsvorschriften kontrolliert.

V. B. *admo*strasse Nr. *17/18**XVII 48*

ARCHITEKT

DIPLOM · INGENIEUR F. BETTINGER. DÜSSELDORF · RATH

Alle Korrespondenzen
an mein Büro:
aus, Düsseldorf zu rich-
telefon 11807.

Düsseldorf, den 11. Februar 1913.

City - Haus .

Stadt Düsseldorf

Eing: 172 13v.

Anl. in Mar.

An die Baupolizei - Verwaltung der Stadt
Düsseldorf.

Düsseldorf.

Betr. Artushof:

In der Anlage überreiche ich Ihnen die Pläne über
die Beheizung des Versammlungs- Raumes zum Neubau Artushof
nebst Erläuterungs - Bericht . -

In Ergänzung meines Ergebenen vom 6. ct. teile ich
Ihnen mit , dass dieser Versammlungsraum zu kinematographische n
Aufführungen benutzt werden soll . -

Bei der Berechnung der notwendigen Ausgänge, Treppen,
Flure , etc . und bei der Projektierung des Apparate- und Film-
raumes ist darauf bereits Rücksicht genommen und bitte ich höf-
lich das Theater für diesen Zweck genehmigen zu wollen .

Gleichzeitig wurde der Zugang zu der Rangerhöhung
gegenüber der Bühne in einer Breite von 1,50 m in die Mitte
der Sitzreihen verlegt , wodurch die Entleerung bedeutend ge-
fördert und begünstigt werden dürfte .

Hochachtungsvoll

Dipl. Ing.

F. Bettinger.

Architekt.

R.P.A. No. 5677

22 FEB. 1913

Pläne.

Erläuterungsbericht .

Genehmigungsgesuch von Architekt Bettinger zur Durchführung
von Filmvorstellungen (11.2.1913)



Bei einer Revision des Vergnügungslokals »Gross-Düsseldorf« am 12. November durch den Brandmeister Dipl.-Ing. Rüpke wurde im Kinematographen-Vorführraum der Monteur Wilh. Bleckmann, wohnhaft Königsallee 108 bei Lenker, mit einer brennenden Zigarette angetroffen, während neben ihm ein offener Film lag.¹⁵

Weitere Beanstandungen dieser Art finden sich nicht in den Bauakten. – Bis zum Kriegsbeginn zeigt das Haus Filme, welche in das Varieté-Programm eingebaut sind, wenn die Länge der anderen Nummern es erlaubt. Auch während des Kriegs kommen Aktualitäten zum Einsatz: Ein in den Bauakten gefundenes Programm des »Theater Gross-Düsseldorf« mit »Spielplan vom 16. – 31. 1. 1915« bietet 16 Attraktionen. Nummer 9 enthält »Bilder vom Kriegs-Schauplatz«.

Die übrigen Bauakten des Hauses, die bis zum Jahr 1925 eingesehen wurden, enthalten zwar immer wieder Angaben zum Programm, denn für Gastspiele von Theatergesellschaften mußte vorher die Genehmigung eingeholt werden. Allerdings finden sich keine Hinweise mehr auf einen Lichtspielbetrieb. Um sicher zu gehen, daß es tatsächlich keine derartigen Aktivitäten mehr gab, ist Einsichtnahme in andere Quellen notwendig.

Schwierigkeiten bei der Auswertung von Bauakten

Die Aktenlage erlaubt, die Geschichte des Etablissements an der Adersstraße 17-19 nachzuzeichnen und die Entwicklung seiner Baugestaltung vom Panorama samt Automatenhalle über die Gaststätte mit zusätzlichen Attraktionen hin zum Varieté mit Filmvorstellungen zu verfolgen. Auch die dafür verantwortlichen Personen – Bauherren, Architekten, Hausbesitzer – sind nach der Auswertung bekannt. Die recht gut geführten Aktenordner sind ein Glücksfall, denn nicht alle zur Erforschung der Kinogeschichte Düsseldorfs konsultierten Dossiers liegen so ausführlich und gut geordnet vor.

Hausakten dienen als Ablage für Schriftstücke, von denen die Baubehörde annimmt, sie werde sie nochmals benötigen. Beamte und Sekretärinnen heften sie ab, wobei die zeitliche Reihenfolge oft nicht respektiert wird. Bei der Lektüre der Akten kommen daher vielfach Zeitsprünge vor, d. h. Konstruktionszeichnungen von 1905 folgen auf Briefe aus dem Jahr 1910. Zudem sind Akten durchaus nicht immer vollständig, manchmal fehlen ganze Jahre. Gerade die *Lücken* machen die Aussage über die historische Entwicklung eines Hauses schwierig. Bei der Auswertung der Informationen ergibt sich erst nach der chronologischen Zusammenstellung *aller* Details ein ungefähres Bild des Geschehens. Dieses muß dann mit Hinweisen aus anderen Quellen ergänzt, zum Teil auch korrigiert werden.

Das hier geschilderte Fallbeispiel konnte anhand der Akten recht gut erschlossen werden. Dennoch ergeben sich noch viele Fragen, z. B. zu den

Besitzverhältnissen: Waren Simonson und Bruck nur Pächter des Zillertal? Betraf also der von ihnen getätigte Kauf des Etablissements allein das Recht, den Saal zu nutzen? Wie konnte sonst das Ehepaar Paul und Lina Berger so schnell wieder in den Besitz des Hauses kommen? Die meisten der bei der Stadt Düsseldorf eingesehenen Dossiers sind lückenhaft, d.h. ihre Lektüre hinterläßt manchmal *mehr Fragen als Antworten*. Hier ist vor allem Kombinationsgabe gefragt: Möglicherweise besaßen Paul und Lina Berger auch nach dem Verkauf noch einen Teil des riesigen Komplexes, verblieb etwa das Hotel Artushof ihr Eigentum. Vielleicht kauften sie nach der Schließung des Zillertal den Rest zurück? Der aktuelle Stand der Recherche erlaubt keine präzisen Aussagen. Bei der *Interpretation* von Fakten im Rahmen der Geschichtsschreibung lassen sich derartige Mutmaßungen nicht vermeiden. Doch ist es zwingend notwendig, sie immer als solche zu kennzeichnen, um dem Leser keinen falschen Eindruck zu vermitteln.

Ein Problem gerade für die Jahre bis 1920 ergibt sich aus dem Umstand, daß viele Behörden noch lange Zeit keine Schreibmaschinen benutzten, so daß die Mehrzahl der Schriftstücke mit der Feder entstand. *Handschriften* lesen bedarf viel Übung, vor allem wenn die um 1900 verbreitete Kurrentschrift, später die Sütterlinschrift verwendet wurde. Sehr gute Kenntnisse der damals gängigen Buchstabenformen sind unabdingbare Voraussetzung für die Auswertung der Hausakten.

Wie bei allen historischen Untersuchungen ist bei der Auswertung der Hausakten eine gewisse *Skepsis* angebracht. Im Verkehr mit Behörden gingen die Menschen bereits in der Vergangenheit mit der Wahrheit bisweilen eher großzügig um. So neigen die Besitzer in der Außendarstellung zu Übertreibungen (»1 800 Personen«), in der Korrespondenz mit Behörden aber setzen sie auf Untertreibung, oft um sie über den wahren Sachverhalt zu täuschen. Für das Zillertal gibt Eugen Simonson am 24. Juni 1907 die Zahl der Sitze mit 650 an, am 18. September 1907 dagegen mit 740. Die Aussage des beauftragten Architekten lautet: Platz für 809 Personen. Möglicherweise stimmt diese Zahl; doch da Hermann vom Endt für Simonson arbeitet, ist eventuell auch diese Zahl heruntergerechnet.

Bei der quellenkritischen Auswertung einer Korrespondenz stellen sich also immer Fragen wie: Aus welchen Motiven heraus handelt der Absender? Was will er mit seiner Aussage beim Adressaten erreichen? Welche Angaben im Schreiben könnten der Realität entsprechen, welche hingegen sind geschönt oder zu negativ dargestellt? Im Fall der genannten Unternehmer aus der Unterhaltungsbranche – seien es nun Panoramen-, Varieté- oder Kinobesitzer – beruht die Minimierung der Raumkapazität oft auf den Feuervorschriften, welche der unternehmerischen Freiheit enge Grenzen setzen: Je höher die Besucherzahl, desto mehr Notausgänge und Sicherheitspersonal sind vorgeschrieben; auch darf eine bestimmte Anzahl Personen pro Quadratmeter nicht überschritten werden, weshalb die beauftragten Architekten



ausführliche Berechnungen anstellen und den Beamten einen ausgeklügelten Bestuhlungsplan liefern.

Aus dem Schriftwechsel, der zuweilen die Form eines Kleinkrieges (Wer ist mächtiger? Wer setzt seinen Willen durch?) annehmen kann, wird durchaus deutlich, mit welchen Tricks die Antragsteller arbeiten (siehe oben). Ob das damalige Jammern und Klagen über den drohenden wirtschaftlichen Schaden, über die Gefährdung von Arbeitsplätzen und dergleichen durch die von den Behörden geplanten Maßnahmen berechtigt war, könnte heute nur die Einsichtnahme in die Jahresbilanzen der Firmen klären. Gerade bei Kleinunternehmen wie Kinobesitzern fehlt diese Quelle, denn gewöhnlich wurden deren Zahlen nicht veröffentlicht und die Geschäftspapiere landeten nach Aufgabe des Betriebs oft im Müll.

Auf der Suche nach Kinematographenbetrieben sind Bauzeichnungen in den Akten von höchstem Wert. Wenn der zugehörige Schriftwechsel fehlt, liefern handschriftliche Eintragungen des Architekten häufig den einzigen Hinweis auf die temporäre Existenz z.B. eines Ladenkinos. Das Studium jeder einzelnen Zeichnung ist unabdingbar, denn manchmal findet sich ein Hinweis nur auf einem einzigen der vielen überlieferten Pläne bzw. steht die Angabe irgendwo klein in einer Ecke. Auch wenn das vorsichtige Entfalten der durch lange Lagerung häufig recht mitgenommenen Pläne Zeitaufwand verlangt, ist hier allergrößte *Sorgfalt* angebracht. Denn neben dem Beweis für das Vorhandensein eines Filmsaals kann die Einzeichnung zudem Informationen zur Größe der Kabine und zur Ausstattung liefern. Diese wiederum sind für die Erforschung der Entwicklung der Kinobauten aufschlußreich.

Wie aus den vorliegenden Aktenauszügen ersichtlich, sind die Unterlagen aus dem Bauarchiv einer Stadt sehr wertvolle Quellen für die Erforschung der lokalen Kinogeschichte. Sie sollten, wann immer vorhanden, zur Ergänzung anderer Unterlagen herangezogen werden.

Anmerkungen

1 Die Autorin dankt den Kolleginnen und Kollegen des Stadtarchivs Düsseldorf (Clemens von Looz-Corswarem und sein Team Christiane und Georg Kassner, Wolfgang Koenigs, Benedikt Mauer, Andrea Trudewind, Paul Radlhammer, Klaudia Wehofen), des Bauaufsichtsamts Düsseldorf (Guido Martin und sein Team Klara Diederichs, Regina Diekmann, Klaus-Dieter Pöhler, Ludwig Schneider) sowie des Vermessungs- und Katasteramts (Jürgen Kolbe), die durch ihre außerordentliche Hilfsbereitschaft die immense Auswertungsarbeit erleichterten. Dank für ihre langjährige Unterstützung im Rahmen des Forschungsprojekts zur Düsseldorf-er Kinogeschichte gilt aber vor allem Eberhard Bieber und Eleni Giannakoudi, die bei der Recherche und Aktenauswertung maßgeblich beteiligt waren und die viele hilfreiche Hinweise gaben. Wolfgang Koenigs und René Sämang (Filmmuseum Düsseldorf) übernahmen das Scannen und Brennen der Aufnahmen, auch ihnen sei gedankt.

2 Einige Abbildungen mögen qualitätsmäßig nicht befriedigen, wofür sich die Autorin entschuldigt. Sie wurden unter ungünstigen Lichtverhältnissen aufgenommen. Auch sind die manchmal über einen Quadratmeter großen, seit Jahrzehnten gefaltet in den Archiven lagernden Konstruktionszeichnungen nur schwer zu photographieren. Sie wurden dennoch zur Illustration herangezogen, denn sie vermitteln einen Eindruck von der Vielseitigkeit einer Hausakte.

3 Die im Artikel verwendeten Angaben beruhen auf den Bauakten VI 43 (Akte geöffnet: 1899, Akte geschlossen: 1901), VI 44 (1901-1907), VI 45 (1907-1907), VI 46

(1907-1912), VI 47 (1912-1912), VI 48 (1912-1913), VI 49 (1913-1913), VI 50 (1913-1915) und VI 51 (1915-1926) im Stadtarchiv Düsseldorf.

4 Schreiben von Paul Berger (6.6.1905) an Oberbürgermeister Wilhelm Marx.

5 Vgl. die Anzeige, aufgeklebt in der Abschrift eines Schreibens (10.9.1905) von »Borggreve, Kgl. Baurat«.

6 Vgl. etwa das Schreiben des Architekten Hermann vom Endt (20.7.1906), der Platz für 806 Personen meldet.

7 Anzeige im Schreiben von Borggreve (10.9.1905).

8 Schreiben von Eugen Simonson an Polizeiverwaltung (24.6.1907). Vgl. hierzu den abgedruckten Brief.

9 Undatierte Aktennotiz der Polizei zu dem vom 1.-15.12.1909 aufgeführten Zillerthal-Programm.

10 Vgl. das Schreiben von Peter Ludwig an das Oberbürgermeisteramt (12.7.1910).

11 Vgl. die handschriftliche Aktennotiz (4.1.1910) eines Polizeikommissars.

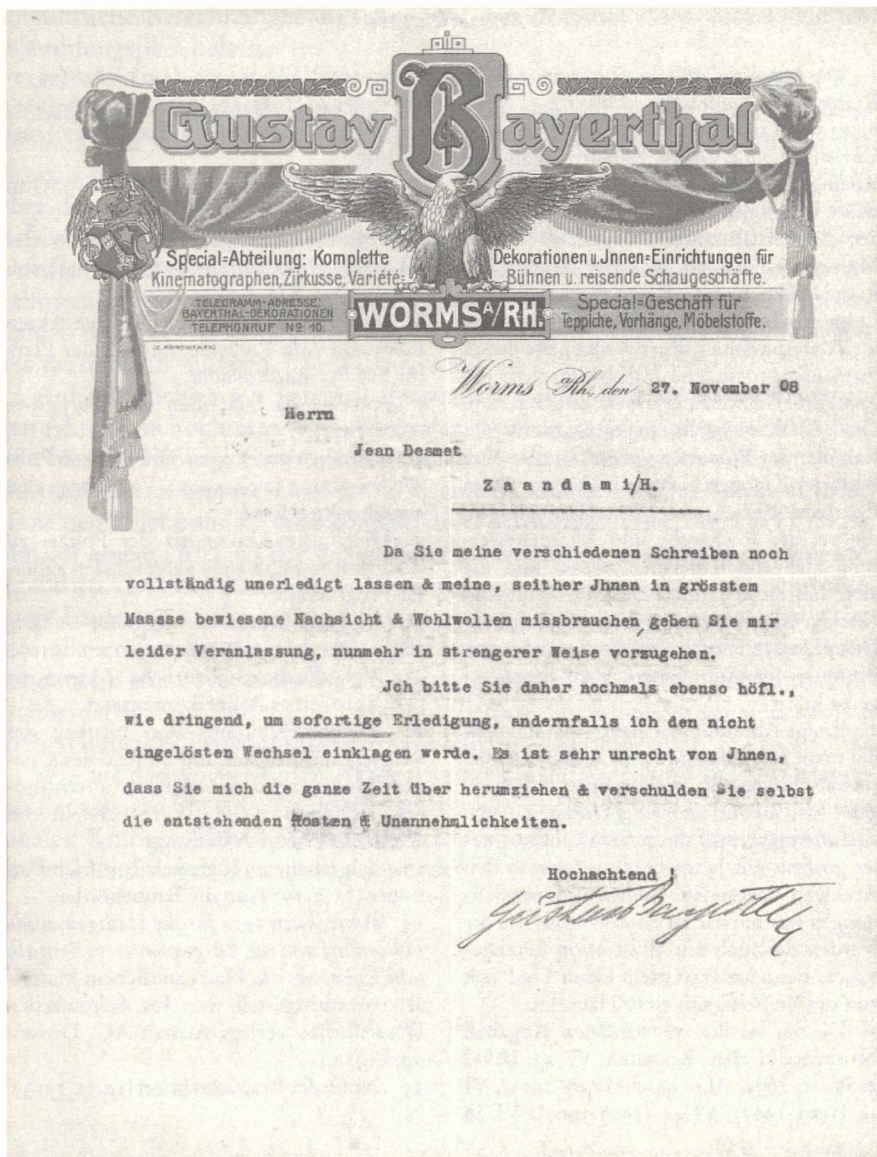
12 »Baubeschreibung zum Neubau des Vergnügungspalastes und Umbau des Casino-Cabarets auf dem Gelände des Artushofes in Düsseldorf« (1.3.1912), erstellt von Architekt Friedrich Bettinger.

13 Schreiben von Ingenieur Friedrich Bettinger (11.2.1913) an die Baubehörden.

14 *Adressbuch 1912 für die Stadtgemeinde Düsseldorf und die Bürgermeisterei Benrath und Kaiserswerth*. Nach amtlichem Material zusammengestellt von Jos. Schumacher. Düsseldorf: Verlags-Anstalt AG, Düsseldorf 1912.

15 Notiz der Branddirektion (17.11.1913).





Gustav Bayerthal, Worms, Germany, 27. 11. 1908, to Jean Desmet, Zaandam, The Netherlands (Desmet Collection, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam)

What the Papers say

The Case of the film-related Papers of Jean Desmet

The present article is based on a quick-scan of the papers of Jean Desmet, deposited at the Nederlands Filmmuseum. Desmet was a fairground and travelling showman who, from 1909 onwards, became the owner of a series of purpose-built cinema theatres and a film distribution company. In its original form, this paper was written in response to a question posed by the then Nederlands Filmmuseum management. The question was: how can the Desmet papers be used as a basis for presentation activities? That is to say, besides obvious tasks, such as accessing the papers for research, what more could be done to present this huge collection of papers to the public? From the outset it was clear that showcasing a selection of these papers in a traditional exhibition format would be neither visually attractive nor enlightening. The very protection such objects require prevents the visitor from getting the information that would render these objects eloquent. Rather than, for instance, individual letters the sustained correspondence between Desmet and his clients contextualizes such single exhibits. For a larger public, reproduction in a book and/or on a website would be a much more useful way to access these artifacts.

I.

The Jean Desmet papers can be subdivided into three parts: papers concerning his private life; papers concerning his fairground activities; and papers concerning the acquisition, distribution, and sale of films and film-related objects (projectors, etc.) as well as correspondence concerning personnel. This subdivision covers most of Desmet's activities, although information about the day-to-day affairs of his theatres is sadly all but missing. Furthermore, it also misses some ancillary business; the letterhead on his 1915 stationery, for instance, reveals that Desmet also provided 'Electric lighting for parties and marquees'. This subdivision, moreover, is the one that follows Desmet's quite faithfully and respects the chronology of his career. Yet the contents of this collection of papers can, of course, be organized by more than one ordering principle. One may subdivide it according to type of material (letters, telegrams, programme bills, newspapers, programmes, agendas, cash-books, etc.); according to func-



tion (personal or legal correspondence, job applications, financial transactions, tenders, etc.); or to origin (distributors and cinemas at home and abroad, banks, insurance companies, real estate agents, family, personnel, etc.). Overlap is unavoidable, as categories are incompatible.

Nevertheless, one can get a fairly complete idea of a number of his business activities, particularly by combining various types of papers. Examples are: an inventory of the complete interior of his Rotterdam theatre Cinema Parisien in 1917; the electricity consumption of the same theatre; the acquisition, exploitation, and programming of another of his theatres, Cinema Palace, in the town of Bussum; the acquisition of films from the Gaumont company in Paris; the screening of films and programmes from Desmet's distribution catalogue in The Netherlands; or the correspondence between Desmet's distribution company and A. A. Dragten, theatre manager in Paramaribo, in the Dutch colony Surinam. Of some of these activities we don't know how complete the records are – the electricity bills do not cover the entire period of Cinema Parisien's commercial exploitation; perhaps there was more correspondence between Desmet and Paramaribo. But parts of the archive are consecutive for a certain period of time. And what is above all clear is that even a quick-scan provides a fairly complete picture of Desmet's acquisition and rental of films – volume, publicity, cost, origin of the films, including their length, colouring, manufacture of intertitles or price per meter – and of the spread and programming of his films in both purpose-built theatres and travelling shows in The Netherlands between 1910 and 1915.

On the other hand, a number of things can only be surmised. Although the nature of this investigation sets its own limits, one can safely assume that some aspects of Desmet's business will remain speculative. A few examples:

Fairground and film

In various ways there is a continuity between Desmet's fairground activities on the one hand and his distribution and theatrical businesses on the other. Part of that continuity is the focus on ›modern‹ technology – a word that often recurs in his notes. Since 1899, perhaps even earlier, Desmet plied his trade with a wheel of fortune (*rad van avontuur*). But a new betting act seems to have made it increasingly difficult to get this attraction accepted. The time had come to look for something new. Therefore, from 1905 onwards, Desmet also exploited a ›tobogan‹, an attraction promising a fast and thrilling ride. One may assume that he opted for this machine because of its technical, modern aspect, possibly to keep up with the competition (at the time, the connotation of the word ›electricity‹ would have been the same as that of ›cell phone‹ or ›internet‹ in our age). Incidentally, the prizes one could win at the wheel of fortune also changed; in the same year Desmet ordered pressure cookers and

other modern appliances from a company manufacturing *»hauswirtschaftliche Maschinen und Geräte«*. Although we cannot determine on the basis of the papers alone to what extent electrical attractions were a novelty in certain parts of the country, it is obvious that Desmet wanted to cash in on the popularity of and fascination with modern technologies. That, of course, makes his decision to show films understandable. Yet, Desmet didn't rush into the film business. Even though he was made an offer to buy a *Cinematograaf* in 1904, he took no chances. It was only in 1907, the year in which the popularity of film was unmistakeable and the cinema business began to boom, that he started showing films.

Initially, Desmet had been betting on two horses, with itinerant shows, in a tent called The Imperial Bio, and shows in his purpose-built Parisien theatres. But in 1911, his travelling shows were discontinued. Meanwhile Desmet had been creating a small empire as exhibitor of purpose-built cinemas and as distributor. Here one can detect another practice that is reminiscent of his fairground activities. Whereas formerly he had taken his attractions all over the Netherlands, and beyond, now he was covering the country with a chain of cinemas. After buying Bioscoop-Theater Bellamy, in October 1914, Desmet took an out ad in which he proudly listed all his cinema theatres in Amsterdam, Rotterdam, Bussum, and Eindhoven, numbered from 1 through 7, and announced this latest acquisition, number 8, in Flushing. It would, however, turn out to be his last acquisition. The war that had just broken out prevented him from establishing a real nationwide chain. In november 1918, right after the war was over, he put up his theatres for sale.

Desmet's personality

Given the size and the period of time the papers cover it comes as no surprise that Desmet emerges as a meticulous man. That was also his style of doing business: always on the lookout for deceit, damage or mistakes (after the films returned from theatres they were checked for damage, after acquisition their lengths were measured – and he would never forget to report and discount that in his payments; when selling films, though, he wouldn't be above the same tricks). Also, he had a keen eye for windfalls and discounts (*»It goes without saying«*, he writes, *»that you will have to submit competitive prices in order for us to do business«*.) Still, what is striking is that his business-like attitude manifests itself in two distinct ways. On the one hand there is a certain coldness, or indifference, mainly in his dealings with suppliers and customers (as in a letter to a supplier of theatrical interiors in 1909: *»You can do whatever you want, but don't count on any payment before everything is shipshape, or we have discussed the matter.«* Generally speaking, to say that Desmet is slow in making payments is an understatement).



On the other hand, in his public activities his attitude takes on an almost sentimental aspect: as an entrepreneur he felt it his duty to please his spectators with beautiful, polished shows. Two examples may illustrate this impression: When in 1913, Dania Biofilm, in Copenhagen, asks Desmet to become their Dutch agent, he answers them that he »would certainly like to have the agency for your films, on the condition that I can select the films, as not all Prints are suitable for Holland«. Moreover, he expresses the wish that posters and stills are sent along with the films, emphasizing that the beauty of film is »when there are beautiful Placards and Photographs, etc.« (adding – Desmet being Desmet – »you will offer me the best Price per meter«). In a letter to A. A. Dragten, Paramaribo, the two sides of his professionalism nicely come together. In his reply to the exhibitor, who complained that he received too many short films, Desmet writes: »... and concerning the small films that you don't want, I don't care one way or the other. I did it in such a way as every good theatre programme should, and as I do in all my own cinema theatres. Variation, that is what is done in all Europe, big and small films are the most beautiful programme, and concerning the price, that is the same, because it's the number of meters ...« [I have tried to retain Desmet's imperfect grammar in the translations of his correspondence; NdK] Judging from this, and from the fact that Desmet has apparently never felt the need to go into film production, I would venture that Desmet was essentially a showman.

Despite the fact that Desmet's opinion about what constitutes a good programme didn't change substantially, one cannot accuse him of obstinacy. The two sides of his professionalism also show themselves over the years. This becomes particularly clear when we compare the way he ran his company initially with the later years, during the Great War. In those first years he is an aggressive player on the market: he buys an awful number of films (in 1913 he replies to a request from an exhibitor: »I don't publish a catalogue of my supply of films, also because it would have to be supplemented constantly with the new films that are bought every week.«); he recommends himself to exhibitors (»... when you take my Programme you will receive the Films' contents every week, which is convenient for the Lecturer«); and from the very beginning he seems bent on creating an empire of cinema theatres. And in his capacity as film distributor it is clear that he dictates the conditions. However, during the war it appears that Desmet can be mollified after all. In various letters, exhibitors politely insist on a reduction of rental fees, because of the »bad circumstances« and the ensuing unemployment (shipping!). Desmet's reply to the manager of cinema theatre Concordia, Rotterdam, is typical for his formal attitude: »In reply to your letter of 12 November 1914, and inform you that you and I first make a new agreement, before I can accept your writing.« But two weeks later a new contract *was* drawn up, reducing the weekly fee by 25 guilders. These and comparable papers are moving, not so much because of the tearful arguments of his clients, but, rather, because of the consideration

Desmet that shows. His clemency may have hidden a feeling of resignation about the future of his film business: the ›bad circumstances‹, including the increasing obstacles to the import of new films, have undoubtedly made him decide to close down his film company.

2.

Before the Desmet papers could play a role of any significance in the presentation activities of the Nederlands Filmmuseum, it would be imperative to scan the papers as text files. This, incidentally, would also be a way of preserving them: the ink of a large number of carbon copies of handwritten letters is slowly disintegrating. The papers in digital form would have the advantage that they allow a faster and easier overview of his various activities. (The publication, in 1998, of *Les premières années de la société L. Gaumont. Correspondance commerciale de Léon Gaumont 1895-1899* is as beautiful as it is inflexible; such publications, as well as catalogues, would be much more useful, and supplementable, in digital formats). The following, therefore, relates to the Desmet papers as both the basis for *other* activities and for a more autonomous role as a digitized collection.

A programme of entertainment

In view of Desmet's mode of operation, or personality, and his background as a fairground showman, two aspects stand out with respect to future public activities. In the first place, Desmet's showmanship. It seems that the noise of the fairground continues to echo in his ways of presenting films to the public. This is an aspect that is important for present-day screenings of the ca. 900 films Desmet also left behind. Practically, this means that such screenings should be visually and aurally attractive. Supporting evidence for Desmet's attitude towards the show comes from bills for repairs and inventories dating from his fairground career, which tell us that there always was musical accompaniment (›repair organ‹ says an 1898 bill; a 1908 insurance policy, from the time when Desmet ran both the tobogan and travelling film shows, mentions besides »a Bechstein piano« a »big organ by Gasparini Paris, the same by Gavioli & Co. Paris, symphony organ by the same«) and illumination (›ten wire arc lights and incandescent light‹).

Secondly, Desmet oriented his activities emphatically to his »Ladies and Gentlemen!« For him, the programme, the show, prevailed over the films' individual qualities. What counted was his intention to please all his spectators. It is striking that Desmet, who sometimes noted down his opinion about a certain title on purchase invoices, also bought films that seemed ›of no value‹



to him. One may conclude, therefore, that he understood the effect of the *ars combinatoria*, with which lesser films could nonetheless form part of an attractive programme. In this respect it is significant that he kept a newspaper clipping from 1907 (the year he began showing films) that reports that »Mr. Nöggerath [another Dutch film pioneer, NdK] always has two numbers follow each other in such a way that the first one makes everybody shiver with emotion, while the second makes the audience scream with laughter«. Would it have served him as an example? Equally significant in this respect is that bills and correspondence show that the films were bought and rented according to their generic classification, production company (»the films I supply come from all factories internationally also Pathé«), length (the number of acts), and colouring. While today films are generally appreciated for their individual, aesthetic qualities, Desmet's business correspondence makes clear that such considerations played no role in his selection and programming. A 1912 D. W. Griffith film, *BILLY'S STRATAGEM*, is bought with no reference at all to the by then well-known director. It is, again, an indication that the film *trade* (production and, particularly, distribution) primarily conceived of its product in terms of an *ars combinatoria*, a complete programme of entertainment.

A cautionary word about authenticity. Reconstructions of shows in Desmet's cinemas or other Dutch theatres that carried his programmes can, of course, never be literally authentic. For one thing, there is hardly a handbill of which all the listed titles are available in the archive. But what about reconstructions to the spirit of the letter? One problem is that the Desmet papers contain precious little information about his film shows. To be sure, there are applications by lecturers and musicians. But did Desmet always employ lecturers? (He usually left German intertitles untranslated, because spectators »here in Holland can read them very well« – incidentally, at the time the command of German and French »here in Holland« was much better than that of English). And did he always employ musicians? And if so, what music did they perform? And if we knew, how representative would that be? The papers suggest, moreover, that Desmet's ideas about programming were not always followed; for instance, the programmes of the Electro Bioscoop Theater, in the southwest of Holland, of which the papers contain a consecutive series of 1911 handbills, show a deviant make-up. Furthermore, until sometime in 1912, handbills for Desmet's Parisien theatres stated that spectators could enter the show at any time; later this announcement was dropped. Was this measure trendsetting or did Desmet, similar to his decision to enter the film business, just wait and see which way the wind blew? And what else was there to see? In a letter to E. Brandsma, from November 1915, Desmet reminds the addressee that the contract for the projection of »Thee [Tea] Brandsma« is up for renewal. Was this a reference to (lantern?) projections of commercial images? And what about the consumption of snacks and drinks? What else was there to hear, to

smell? On the basis of the Desmet papers, an authentic show would be one which exudes Desmet's personality and mode of operation rather than a show that represents film screenings between 1910 and 1915.

Electro theatre

Desmet's notes, letterheads, and advertisements all betray the importance of modernity, usually understood in technical terms. In his letters, though, Desmet didn't make much fuss about it: It was everyday business. But there was a distinct difference in the way he approached the public. Around the turn of the century and during the first decade of the twentieth century, the entertainment business and its venues were much more 'electrified' than other sectors of society. Entertainment, that is, came with a connotation of modernity. Moreover, film, as well as other fairground attractions, were the latest in a long line of technologically sophisticated entertainments: magic lantern; automats that contained various types of amusement: images (kinetoscopes), music (jukeboxes), snacks, books, etc.; X-rays, which were originally demonstrated on fairgrounds; and all kinds of mechanical and/or electrical attractions that moved patrons in ever more faster, higher or unpredictable ways (Ferris wheel, switchback, tobogan, etc.). A travelling show combining film screenings and a variety of mechanical and electrical machines and appliances would evoke the contemporary meaning, at least the contemporary connotations, of Desmet's entertainment.

Faction

The papers could form the basis of a book publication that would evoke, or recreate, a certain period (day, week or month) in the office of Desmet's distribution company. This would be completely different from the abovementioned published correspondence of Léon Gaumont, in the sense that this publication would overtly be a book of faction: a fictional reconstruction based on fact. In other words, rather than a literal reproduction, or facsimile, the correspondence and other papers could be fitted in a framework, a micro-level impression of daily transactions, that would allow one to go beyond what is possible or customary in a strictly historical account.

A similar mix of fact and fiction could be realized in a film. Since film allows a different way of evocation, the balance between fact and fiction will be distinct from a book. If the latter's framework could be defined by place (office, theatre) and time, a film would lend itself better to the evocation of Desmet's personality, i.e. character. The decline of his theatre empire – from the proud opening of the Bellamy theatre in Flushing to the sale of his cinema



theatres – could provide the dramatic arc. One can imagine a studio film to stress its evocative (i.e. fictional) quality, perhaps copying aspects of the style and colouring of the films Desmet showed and distributed, even to the point of suggesting the history of visual culture (a panorama for a travel scene, for instance).

Metonymy

The sheer size of the paper collection is partly the result of the intensity of postal traffic at the time. Moreover, it appears that letters and telegrams were accorded more importance than communication by telephone. Phrases like »in accordance with our phone conversation of yesterday ...«, after which a verbal agreement is confirmed or specified, abound. This suggests that the papers provide as it were a spyhole on various aspects of Dutch society during the first two decades of the twentieth century. The correspondence and transactions provide information about, among others, salaries and rates (of cinema theatre staff, but also of plumbers, carpenters, piano tuners, lawyers, etc.), prices (of programmes and films, but also real estate, printed matter, coal, water, electricity, etc.); the organization of the entertainment business (the changing relationships between itinerant and theatrical film shows; copyright; taxes; magazines; legislation; etc.); the communication infrastructure (postal and telegraph services; trains; shipping between Holland and its colonies; etc.); welfare: health care, education (letters of application in particular reveal the dramatic effects of sickness and hardship; each postal item tells something about the command of written language and its social implications); or the effects of the war.

These considerations could lead to the development of a digital database in which the Desmet papers are combined with data about contemporary Dutch society. The basic idea is that every archival item is a metonym: individual cases – a contract, letter of application, invoice, etc. – can be linked to information about, say, the contemporary legal and financial worlds, statistics about the Dutch population, or train schedules. Such a database has a dual purpose. It shows, first of all, how Desmet's activities were linked up with all kinds of social situations and bodies, the possibilities they offered as well as the limits they imposed upon his business (as the betting act did, for instance). Secondly, it allows one to reconstruct various activities involving film at the beginning of the twentieth century and to give a sense of cinema's enormous popularity: buying, selling, and renting; the fitting out of cinema theatres; the performance of travelling film shows; correspondence; the printing of admission tickets, handbills (5 000 a week in 1910, 7 000 in 1915 for his Parisien theatre), posters or stationery; the placement of advertisements (not just in the usual newspapers, but also in football or military magazines, illuminated advertising on Dam Square, etc.); or the payment of copyrights for musicians.

Beyond Desmet

The Desmet papers contain a comprehensive correspondence with exhibitors, distributors, production companies, agencies, etc. In other words, Desmet's theatrical and distribution activities were part of an international network, an international business. The digitization of the paper collection, notably the domestic and international correspondence, could also be the occasion to induce European archives – both public and private – to jointly develop a database with which it would be possible to show how the film industry and all its related businesses were interwoven. Bit by bit, parts could be added: Ernemann, Pathé, Edison, Messter, etc. For the Netherlands, the Desmet papers are a unique collection of documents, but within the context of the European film entertainment business it is just another link, the significance of which is only partly – locally – visible. The context of an international industry – including matters such as patents and other rights, ownership, technical and organizational developments (patent exchange, vertical integration, marketing) and institutionalization – may make us appreciate its significance fully and clearly.





»Kino im Rabinowlager«, Amateurphoto

Kino im Rabinowlager

Das mit »Kino im Rabinowlager« beschriftete Amateurphoto findet sich in einem Album, in dem der Ingenieur Rudolf R. aus München seine »Erinnerungen aus dem Weltkrieg 1914-1918« in 150 Aufnahmen festhielt. Die hier versammelten Motive entsprechen in weiten Teilen dem gängigen Repertoire:¹ Von Gruppenaufnahmen der frisch Rekrutierten bis hin zur Entlassung aus dem Militärdienst entwickelt das Album die verschiedenen Stationen des Kriegsdienstes zwischen vermeintlicher Normalität im engsten Umfeld der Truppe und gelegentlichen Ausblicken auf die Verwüstungen im gegnerischen Umfeld. Das vorwiegend große Bildformat bis 9 × 14 cm läßt jedoch mehr als ein nur dokumentierendes Interesse am Medium Photographie erkennen und nicht wenige der Aufnahmen bezeugen in der Wahl der Motive einen sicheren Blick auf das Wesentliche und einen versierten Umgang mit der Kamera.

Die erste Etappe seines Kriegsdienstes führte Rudolf R. von Dezember 1914 bis Anfang 1916 an die französisch-belgische Grenze nach Maubeuge, das bereits im September gefallen war und nun als Standort für Luftschiffe im Einsatz über England und Frankreich genutzt wurde. Rudolf R. war hier dem Wetterdienst zugeteilt, der durch Beobachtung der Wolken, Windmessung und Bestimmung der Nebelstärke für eine sichere Navigation der Luftschiffe im Umfeld des Hafens zu sorgen hatte. Die Aufnahmen aus dieser Zeit stecken zunächst das Aktionsfeld ab vom eigenen Zimmer über die Wetterstation bis hin zu den startenden und landenden Luftschiffen. Das Personal wird bei seinen verschiedenen Verpflichtungen wie Vergnügungen ebenso gründlich ins Visier genommen wie die Stationshunde und die Hühner. Von einer unmittelbaren Bedrohung ist hier genauso wenig zu spüren wie bei den Ausflügen zu den gesprengten Forts der Festung Maubeuge oder ans Meer nach Ostende, wo die Truppe sich in paradiesischer Nacktheit die Beine netzte und auftauchende U-Boote fotografierte.

Im Frühjahr 1916 erfolgte die Verlegung an die Ostfront in die Gegend um Slonim und Baranowici im westlichen Weißrußland. Dieser Abschnitt des Albums wird beherrscht von malerischen Landschaftsbildern zu verschiedenen Jahreszeiten, neben denen sich die wenigen Aufnahmen aus dem Graben oder vom Stellungsabschnitt wenig bedeutsam ausnehmen. Die Gefangennahme einer Kosakin verdiente immerhin festgehalten zu werden, ebenso der Betrieb einer Feldbahn und wichtige Ereignisse wie der Besuch des Königs Friedrich August von Sachsen und am 6. August 1917 der Besuch des Kaisers. Aufnahmen aus dem Umfeld der eigenen Truppe wie z.B. der Unterstände oder des



Offizierskasinos wirken seltsam steril und im Vergleich zu den Bildern aus Frankreich fast ein wenig wie Lückenbüßer mangels anderer geeigneter Motive. Auf den fünfzehn letzten Aufnahmen, welche die Waffenstillstands- und Friedensverhandlungen von November 1917 bis April 1918 dokumentieren, sind nur noch dicht gedrängte Gruppen von Soldaten der eigenen und der eben noch feindlichen Truppen zu sehen, die in immer neuen Begegnungen eine Annäherung versuchen. Der aus Tiflis gebürtige Rudolf R. hat diese Ereignisse mit besonderer Aufmerksamkeit beobachtet und mit seinen Gruppenaufnahmen den Vorgängen am Ende des Kriegs wieder ein Gesicht gegeben wie zu Beginn seiner Aufnahmen.

Das »Kino im Rabinowlager«, ein von schütterten Fichten flankiertes, aus dünnen Baumstämmen roh zusammengezimmertes Blockhaus auf sandigem Boden gehörte für Rudolf R. zweifellos zu den bemerkenswerten Einrichtungen des letzten Frontabschnitts. Der Ort, an dem der auf dem Plakat angekündigte Spielfilm *DIE KINDERLOSE WITWE* gegeben wird, wirkt abenteuerlich: Das Schild auf der schlichten, halb geöffneten Türe weist den »Eingang zu den Lichtspielen«, drei weitere an die Tür geheftete Papiere dürften nähere Informationen über die Vorstellungen enthalten, ein über der Tür aufgehängter, bereits eingerissener kastenförmiger Lampion hat wohl in der Dunkelheit den Weg zur Spielstätte gewiesen. Direkt neben der Tür ist das querformatige Plakat an zwei Holzpfeilern locker angeheftet, ohne daß man sich die Mühe gemacht hätte, das größere Plakat darunter, das wohl von einer früheren Vorstellung stammt, zu entfernen. Ein uniformierter Statist, der mit verschränkten Armen vor dem Blockhaus posiert, scheint das Plakat aufmerksam zu studieren.

Gleich daneben ein mit einer weißen Gardine halb verhängtes Fenster, womöglich der Vorführraum, und rechts davon zwei weitere großformatige Plakate, die wie das erstere an Holzpfeiler angeheftet sind. Der knappe Bildausschnitt beschneidet das Blockhaus an beiden Seiten und verhindert damit jeden Versuch einer weiteren Lokalisierung; lediglich die über dem Dach verlaufenden Leitungen verweisen auf eine technische Anbindung der Vorführstätte.

Während für *DIE KINDERLOSE WITWE* bislang ein Nachweis fehlt – kurios im Kontrast zum Filmtitel die vier, wohl von einer Zofe begleiteten Kinder auf dem Plakat – sind *HARAKIRI* und *EINE TOLLE NACHT* auf den beiden anderen Plakaten eindeutig zu belegen. Das dreiaktige Melodram *HARAKIRI*, eine Produktion der Eiko-Film, Berlin, die am 21. November 1913 unter der Regie von Harry Piel in Berlin herauskam, beschwört die rivalisierende Leidenschaft eines Freundespaars für eine japanische Tänzerin und endet mit dem Freitod der Umworbenen.² Zweifellos als Kontrastprogramm hierzu dient Julius Freunds vieraktige Ausstattungsposse *EINE TOLLE NACHT* der Imperator-Film, die am 5. Juni 1914 in Berlin uraufgeführt wurde und mit dem im Zirkusmilieu agierenden Berliner Komiker Henry Bender eine »zwerchfellerschütternde Wirkung« versprach.³

Die mit »Kino im Rabinowlager« beschriftete Aufnahme in Rudolf R.s Album ist mit einer anderen, auf den 5. Juli 1916 datierten Aufnahme kombiniert, so daß der Sommer dieses Jahres auch für die Kino-Aufnahme gelten mag. Hatte man in Maubeuge noch das Stadttheater okkupiert und dort eigene Komödien aufgeführt, so bot an der Ostfront nur mehr dieses Kino im selbstgezimberten Blockhaus die Möglichkeit der Unterhaltung und Ablenkung. Die hier gezeigten Filme waren nicht mehr aktuell; für die Frontkämpfer, die während ihres Kriegsdienstes wohl kaum Gelegenheit hatten, einen der neueren Filme in der Heimat zu sehen, mögen diese Streifen eine willkommene Abwechslung gewesen sein.

Das Amateurphoto »Kino im Rabinowlager« zeigt ein Frontkino – einen spezifischen Ort der Filmvorführung, über den kaum etwas bekannt ist, obwohl zu vermuten ist, daß die Frontkinos für das neue Massenmedium der Kinematographie eine nicht geringe Rolle gespielt haben: Die Forschung ist sich seit Emilie Altenlohs 1914 erschienener Dissertation über die sozialen Schichten der Kinobesucher weitgehend darin einig, daß erwachsene berufstätige Männer vor dem Ersten Weltkrieg die Kinematographentheater eher sporadisch aufgesucht haben.⁴ An der Front wurden viele von ihnen notgedrungen zu Kinobesuchern. Jedenfalls betrieb das deutsche Heer an die 900 Frontkinos,⁵ die im Durchschnitt jeweils etwa 9000 bis 10000 Mann mit Filmprogrammen versorgten. In der neueren Forschungsliteratur ist über den Spielbetrieb der deutschen Frontkinos jedoch nichts zu finden: Wie waren die Filme beschaffen, die den Soldaten gezeigt wurden? Wie oft und in welchem militärischen Kontext wurden Filmvorführungen überhaupt durchgeführt? Wie war der Filmvertrieb organisiert? In welchem Verhältnis stand der Zuspruch zu Filmvorführungen zu anderen Unterhaltungsformen wie Fronttheater oder musikalischen Veranstaltungen? – Wir wissen es nicht.

Anmerkungen

1 Vgl. Bodo von Dewitz: »So wird bei uns der Krieg geführt!« *Amateurfotografie im Ersten Weltkrieg*, tuduv Verlagsgesellschaft, München 1989; Timm Starl: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, Münchner Stadtmuseum, München, Berlin 1995, S. 71-80.

2 *Der Kinematograph*, Nr. 358, 5.11.1913.

3 *Der Kinematograph*, Nr. 390, 17.6.1914, und Nr. 393, 8.7.1914.

4 Vgl. Emilie Altenloh: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Junius, Jena 1914.

5 Vgl. Hans Barkhausen, *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, Olms Presse, Hildesheim, Zürich, New York 1982, S. 158.



DE LICHTSTRAAL

Maandblad van den Ned. Bond van Geëmpl. in het Kunst- en Amusementsbedrijf

REDACTIEADRES

voorloopig
Quellijnstr. 47, Amsterdam



Koninklijk Goedgekeurd

Geldzendingen, Advertenties
en alles wat de administratie
betreft aan

J. A. v. Donselaar - Spulstraat 122
— of —
Quellijnstr. 47 - Amsterdam

— ABONNEMENTSPRIJS: —
PER KWARTAAL, FRANCO PER POST
Fl. 0.35 BIJ VOORUITBETALING

— ADVERTENTIËN: —
Per vaste buitenpag. f 1.50 - binnenpag. f 1.25
Randvellen " " 2.50 " " 2.—
— Per contract aanmerkelijke reductie —
Leden 20% korting, Werkzoek, leden gratis

Ongeorganiseerden

Zijt gij werkzaam in Schouwburg,
Cabaret, Variété of Bioscooptheater?

Sluit U nog heden bij ons aan.



H.H. Directeuren

neemt uitsluitend georganiseerden in
Uw dienst. Menschen die geschoold
zijn. Die weten wat plicht is.

Vrij: Musici, Artisten, Zaal- en Technisch personeel en Kellners.

De Lichtstraal, the organ of the Dutch Union of Theatre and Cinema Employees (1916-1921)

Thirty years ago Michael Chanan opened his pioneering study *Labour Power in the British Film Industry* with the remark that »one of the many neglected areas of study in British cinema is the history of the conditions of labour and trade union struggle in the industry«.¹ Shocking as this may have seemed for a nation that considered itself the cradle of trade unionism, in the rest of the world the situation was not much different. Since then a few books and articles, particularly on the struggles in the Hollywood studios, have seen the light.² But there is still hardly any serious scholarship on topics like the unionisation of cinema staff. One explanation for this neglect would be that the (scarce) evidence is generally to be found in labour history institutions – giving film scholars the impression that they better leave the subject to the labour historians. By examining the Dutch trade union periodical *De Lichtstraal* however I hope to show that film history has definitely something to win from studying sources like these.

The only surviving but incomplete run of *De Lichtstraal*, the organ of the Dutch Union of Theatre and Cinema Employees (Nederlandsche Bond van Theater- en Bioscooppersoneel), is being held by the renowned International Institute of Social History (IISH) in Amsterdam.³ *De Lichtstraal* (Dutch for »Ray of Light«) was a monthly that was first published in April 1916. The first surviving issue dates from November 1916 (Vol. 1, Nr. 8) and the last known issue from October 1921 (Vol. 5, Nr. 13).⁴ Each issue was wrapped in a four-page »cover«, printed on coloured paper. Apart from the masthead with the title, this cover was filled for half or two thirds with ads, the rest (mainly the back cover) being used for union news. Among the advertisers were distributors, hotels and cafés which were frequented by those active in the entertainment sector, firms selling cinematograph and electric equipment and buyers of junked film stock.⁵ For all the issues that appeared until February 1919 the Dutch distribution office of Pathé used the front page to praise its films. Then it was the turn of the CAPI photography chain of C.A.P. Ivens, the father of documentary film maker Joris Ivens. By the end of 1919 however it obviously proved impossible to find advertisers willing to pay the rate for the front page and it was decided to make use of the empty space to exhort the unorganised to join the union (see illustration). By the middle of the next year virtually



all the ads, on the front page or elsewhere, had disappeared, even though *De Lichtstraal* boasted a circulation of some 2 000 copies.⁶ Apart from the cover each issue as a rule contained eight editorial pages. Only for the last two issues, when the union was in obvious disarray, the magazine size was abandoned for a tabloid size, 4-page format. *De Lichtstraal* featured contributions on trade union policies in general and those of the entertainment sector in particular, and published news from the union and its branches, including annual reports, congress reports, lists of union members, letters to the editor, etc. Far less frequent were articles on technical developments and on the debate over the 'Cinema Question' that the representatives of various religious, political and social groups were heavily engaged in during the late teens and early twenties.

The post of chief editor of *De Lichtstraal* changed hands frequently, remaining vacant too at intervals. Conspicuously the four persons who acted as chief editors between 1916 and 1921 were all lecturers.⁷ It was an indication of the importance of this profession at that time. Examining *De Lichtstraal* carefully one can find more evidence of the prominent role played by the lecturers. Like any trade union organ it reflected with a certain pride upon the history of its own organisation. The first chief editor Frans Weber in particular was not averse to having, in his own words, »a look at the past«.⁸ He argued that the union actually went back much further than most cared to remember, but that »it was not as today, a promising sturdy youngster, it was in bad health, a consumptive«. He traced the origins of the union back to attempts in Rotterdam in 1911-1912 to organise the local cinema staff. But after a while »the fire went dead«. The next attempt was made in Amsterdam, where a well-attended meeting was held in September 1912.⁹ As Weber recalled: »The debates lasted until late at night or rather early in the morning, but the statutes were drawn up, a vote was taken and they were approved.« The chief editor sketched a dramatic sequel, for after the meeting »the jealousy-bacil caused havoc«. As a consequence »the board resigned, the statutes had disappeared, stolen out of jealousy, it was pure chaos. Ten to twelve faithful remained, later this number dwindled to seven, out of these a new preliminary board was formed.«¹⁰ Finally three out of these – all active as lecturers – managed to establish a new union early in 1916. Its statutes received the seal of royal approval in May 1916, while it joined the socialist Netherlands Association of Trade Unions (NVV), one of the four national trade union umbrella organisations (the others being of catholic, protestant and syndicalist denomination). In a style that was typical for trade union publications of that time Weber stressed that the three founding fathers »must never be forgotten«.¹¹

The leading positions on the union's board – those of chairman (André de Jong), secretary general (M. H. Levi) and treasurer (J. Holbein) – were taken up by lecturers. The editorial commission of *De Lichtstraal* too consisted of three lecturers: M. H. Levi, Chef van Dijk (one of the three founding

fathers) and of course Frans Weber. On a local level too, it was the lecturers who were the organisational mainstay of the union. Take for example the Utrecht branch. In November 1916 it had thirteen members, of whom six were lecturers and four projectionists, while three held other positions.¹² By May 1917 the number had risen to eighteen – which was small compared to Amsterdam (244 members), Rotterdam (95) or The Hague (63). Although as a result of this rise the number of lecturers had declined in terms of percentage, they still dominated the Utrecht branch life, with the town's most celebrated lecturer Louis Hartlooper acting as chairman and Wouter Kaljee as secretary.¹³ But in Amsterdam, Rotterdam and The Hague too, where the lecturers were more clearly outnumbered by other occupations (for example projectionists, musicians and doorkeepers), their presence was very much felt. They knew of course how to make the best possible use of their professional skills, the gifts of verbal expression.

The prominent role played by the lecturers was not always appreciated, as chief editor Frans Weber did point out in an article »Who are the most important in our trade?« Although he was a lecturer himself, he started by sketching a remarkably negative picture: »Most lecturers, let us put it frankly, are celebrities who have fallen from their pedestal. Most of the time they are persons who were better off in the past and who, through their own fault or otherwise, have come down in the world.« But then came the twist: »And is it not an extremely fortunate phenomenon that these folk put their capacities favourably at the disposal of our general interest?« To make sure that the readers were fully aware what he meant, Weber added: »Let us appreciate this.«¹⁴ One gets the impression, however, that there was an important reason why the lecturers did indeed »put their capacities favourably at the disposal«: more than other professions, they were aware that they had something to gain from the union. Proof was the fact that they never figured on the lists of expulsions (for non-payment of membership fees or any other misdemeanour) published in *De Lichtstraal*. As Ansje van Beusekom has pointed out between 1913 and 1916 the position of the lecturer within the industry changed from one of collusion with to opposition to the exhibitors.¹⁵ In the light of this change the lecturers considered the union as a means to protect their position.

One of the lecturers who had joined the union and had been elected on its board as a »commissioner« was Frederik Keijzer (1862-1945) who had possibly the longest career in the trade. Given the opportunity to look back in *De Lichtstraal* at his 25 years as a lecturer, Keijzer recalled how he had started giving lectures with lantern slides in January 1893, after he had been fired as a »city missionary« in Amsterdam. Subsequently he made the switch from slides to moving images. He considered himself »the father of the lecturers«, but given his championing of social and religious causes, temperance in particular, he could as well – or even better – be characterised as an evangelist.¹⁶ After travelling the length and breadth of the Netherlands, Keijzer settled in Rotterdam



in 1913, finding employment in various local cinemas. In July 1918 he applied for the position of lecturer at the Vreeburg Cinema in Utrecht, but was turned away after a trial performance.¹⁷ That this was reported in *De Lichtstraal* was in itself highly unusual but an indication of Keijzer's special position. It clearly confirms Ansje van Beusekom's argument though.

With his missionary background Frederik Keijzer was not typical though of the lecturers who were active in the Union of Theatre and Cinema Employees. Most of them had previously had a career in theatre or vaudeville, like the aforementioned Louis Hartlooper (1864-1922) who had been an actor for many years before he became a lecturer.¹⁸ Another example was Cor Schuring (1880-1962), whose career has been examined by Ivo Blom and Ine van Dooren.¹⁹ Then there also was a generation that had »grown up« with the cinema, like the deputy treasurer of the union Max Nabarro (1889-1977). Coming from an Amsterdam Jewish proletarian background, where the ethos of self-organisation and self-education had been instilled by Henri Polak and his Diamond Workers' Union, Nabarro started as a film salesman before becoming a lecturer. In his memoirs he has described how he was fired by the managing director of the Dam Cinema in Amsterdam because of his activities for the union. Surviving by odd jobs as a substitute in various Amsterdam cinemas, almost two years went by before he got steady employment again, this time as a lecturer in a cinema in the neighbouring town of Haarlem.²⁰

A considerable number of lecturers and other cinema staff were Jews, like Nabarro. In *De Lichtstraal* there is only one explicit reference to the Jewish membership of the union. In June 1917 it published an intriguing warning for Jewish members to make enquiries with the board of the union, before they would »enter into relationship« with the owner of the Palace Cinema in Roosendaal near the Dutch-Belgian border.²¹ The obvious conjecture would be that there was a case of antisemitism. But in the same and following issues the director of the Palace Cinema featured on the list of subscribers to *De Lichtstraal*, as if nothing was the matter. What is more, a few months later the journal even praised him for his social policies, i.e. giving his staff a full day off per week during the summer months. Although *De Lichtstraal* called this »good news«, it did not hesitate to point out »that the staff had the right to a full day off not only during the summer months, but during the winter months too«.²²

The right to have a day off per week was not self-evident, even among the union members themselves. A good example is the proud announcement by the Utrecht branch in March 1917 that thanks to »the actions of our chairman [Louis Hartlooper, BH], the management of the Rembrandt Cinema had decided to give its staff *four days of leave of absence per year on full pay*«.²³ Along with wages, working hours were a key issue for the union, as cinema staff were expected not only to work seven days a week but also to make long hours.²⁴ But while the intention was declared in the union's programme

for 1917-1918 »to try to obtain for our members one free night per week«, the eight-hour working day, for which the trade union umbrella organisation NVV had been fighting so hard, was less of an issue.²⁵ The long working hours meant that union meetings started typically at 11 p.m. or even midnight, for it was only as late as this that the members would have finished their jobs.

Union branches mostly negotiated with individual cinema owners, although in Amsterdam, Rotterdam and The Hague they had to face the might of the local »bosses' associations«. In turn these branches could count on the expertise of the local trades council (»bestuursbond«). Sometimes the threat of a strike was enough to change the mind of a cinema owner, but at other times stoppage was the only resort. In September 1917 the New York Cinema in Utrecht was hit by a strike over wages, which lasted less than a single day. Interestingly, in the official statistics the strike was counted as »lost«, whereas the socialist daily *Het Volk* considered it a success as »the managing director has declared to raise the lowest wages, to recognise the union and to enter into further negotiations with it«.²⁶ These must have proceeded satisfactorily, for when the Utrecht branch discussed a campaign for higher wages two months later, the conclusion was rather surprising: »The wages in Utrecht are such, that only a few members agree with the need for a campaign. To pursue higher wages for non members does not appeal to the meeting at all.«²⁷

This kind of solidarity restricted to members only can be discerned in other activities of the union too. Starting in September 1917 *De Lichtstraal* offered a new service to its readers: »placement bureaus«. Union representatives acted as employment exchanges by promoting the skills of members who were looking for work or advertising positions that were vacant. So far this had been a profitable activity for specialised agencies or for the weekly trade papers *De Kinematograaf* and *De Bioscoop-courant*. As *De Lichtstraal* appeared only once a month, it is unlikely that the union could match their services whose frequency was much higher. After a couple of issues the column was dropped without further ado. Another concern of the union was the certification of projectionists. The idea of having an annual examination for such a certificate was put forward at the 1917 congress. It was referred to a commission which »came to the conclusion that a union certificate was desirable and necessary in the interest of the projectionists and their wages, as well as for the safety of the public«.²⁸ Restricting the number of trainees who could enter the examination was seen by the union as a means of protecting jobs for its members. It was not until after the Second World War that the Netherlands Cinema Union, the national association of cinema owners and film distributors, would realise a nationally recognised certification system for projectionists.

The aforementioned official statistics show that there were relatively few strikes in the entertainment sector, but 1918, the last year of the war with its price rises and shortages, was one of considerable activity in Rotterdam. In that year no less than 2 720 working days were lost as a result of strikes in the



Rotterdam entertainment sector.²⁹ To put this figure into perspective: a wildcat strike in the Rotterdam docks in the same year resulted in 30 000 lost working days!³⁰ The unrest in the Rotterdam entertainment sector first started in May with a short strike over working conditions and wages organised by the Union of Theatre and Cinema Employees among the technical staff of the Tivoli Theatre.³¹ This theatre was owned by Georges van Biene, who happened to be the chairman of the powerful Association of Managing Directors of Public Entertainment Venues in Rotterdam. In August the union called a strike in the Cosmorama Cinema »because of the outrageously low wages and long working hours«.³² After five days (20 lost working days) an agreement was reached. In the meantime a campaign had started for higher wages in the whole Rotterdam entertainment sector that was supported by all the unions concerned, not just by the Union of Theatre and Cinema Employees. The Association of Managing Directors of Public Entertainment Venues in Rotterdam was only prepared to partially meet the demands for what were called »high costs of living bonuses«, to make up for the price rises, with the argument that their costs too had risen and that their margins were therefore limited. The musicians' and artists' unions decided to increase the pressure by calling a strike, without waiting for the consent of the Union of Theatre and Cinema Employees. In September 1918 first the Building for Arts and Sciences (Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen) had to cancel its shows because the musicians went on strike, then a number of other concert halls, theatres and cinemas followed this example. The Union of Theatre and Cinema Employees hesitated about its course of action and it had good reasons to do so. As even the socialist daily *Het Volk* had to admit, »the public did not exactly co-operate«.³³ All the time the ranks of the powerful Association of Managing Directors remained closed. It refused to give in and forced the strikers back to work after a dozen days.³⁴ There was no victimisation, but in the official recordbook the strike counted as another one that was »lost«.³⁵

After this strike the »winner«, the Association of Managing Directors of Public Entertainment Venues in Rotterdam, stubbornly pursued an independent course, refusing for example for more than half a dozen years to fully recognise the authority of the Netherlands Cinema Union, in which the managing directors of the cinemas and film distributors were organised nationally from 1921 onwards. Whereas the »loser«, the Netherlands Union of Employees in the Arts and Entertainment Business as it was now known, seriously looked into the possibilities of closer co-operation with the other entertainment unions such as the Association of Musicians (Toonkunstenaars Vereniging) and the two Association of Artists (Artisten Verenigingen). In December 1918 the union had over a thousand members, so it felt that vis-à-vis the others it was in a strong position. It was a question of forming a federation of entertainments unions or merging them into one big union. Piet Wigman, the new editor of *De Lichtstraal* explained that it was up to the members to make up

their minds about what they wanted.³⁶ The pages of the surviving 1919 issues of the union journal make clear that none of the prospective partners was willing to give up just one inch of his independence.

Quoting as an example how the managing directors of the cinemas had merged into one organisation, Wigman stressed in his 1920 New Year's address: »As our material interest is best served by a single powerful unity, without any argument, it is necessary that *for us* this is the year of unity.«³⁷ But it was to be the opposite. Although the union had increased its membership (in January 1920 it had a record 1439 members),³⁸ 1920 and 1921 were the years of splits rather than unity. As a result the union more or less ceased to exist by the end of 1921. A rival that had only recently established by former members of the Netherlands Union of Employees in the Arts and Entertainment Business, the syndicalist Federation of Theatre and Cinema Staff (*Federatie van Theater- en Bioscooppersoneel*), was now the only force to be reckoned with.

What went wrong in 1920 and 1921? *De Lichtstraal* gives us no straight answers, but a few clues can be found in its pages. In the late 1910s the exhibitors successively decided that they could do without the services of a lecturer. When it turned out that the union had little to offer in the way of job protection, the relationship changed drastically. Furthermore the composition of the union changed. The increase in membership meant that the lecturers, already a minority (albeit it a vocal one) when the union started, were now more and more outnumbered. Some lecturers saw the demise of their profession as an invitation to jump over the fence and become employer instead of employee. Former chairman André de Jong for example became managing director of the Luxor Cinema in Leiden and »founding father« Sijf de Goeije managing director of the Damstraat Bioscope in Amsterdam. Other prominent members left the union in an atmosphere of acrimonious mud slinging, like former treasurer J. Holbein (stage name for J. van Riet) in 1920 and former secretary M. H. Levi in 1921.³⁹ Finally a few looked to the union to help them out in times of distress but discovered that there was actually very little it could do for them. When for example a member of the Utrecht branch asked out of sympathy whether the union could not offer any assistance to secretary Wouter Kaljee, who had been made redundant, the answer was as vague as could be: »This will happen only as far as the union allows this.«⁴⁰ The union did allow Kaljee to place a free notice in *De Lichtstraal*, enabling him to offer his services as an »experienced lecturer«.⁴¹ To no avail it seems. Sadly Kaljee died a few months later, in August 1919, at the age of 36.

From 1918 onwards a process of radicalisation within the union can be discerned. The horrors of the First World War and the excitement about the events in Russia undoubtedly played an important role in this. It was conspicuous that even such a thoroughly reformist branch as Utrecht started using a »revolutionary« jargon and addressed its members as »Comrades theatre and cinema slaves«.⁴² In August 1920 *De Lichtstraal* used the word »extremists« for some



of its members. There were no lecturers among them, it was other occupations that now took the lead. Among the founding members in September 1920 of the Federation of Theatre and Cinema Staff were a doorkeeper, a projectionist and a chorist. The organ of the new federation was symbolically entitled *Our Struggle* (*Onze Strijd*). The syndicalist umbrella organisation Netherlands Labour Secretariat (Nederlands Arbeids Secretariaat), always keen to score points off its social-democratic rival NVV, immediately welcomed the new union in its midst. The main feat of the federation, which in 1924 changed its name to that of Union of Workers in the Amusement Sector (Bond van Werkers in het Amusementsbedrijf), was a cinema strike in Amsterdam in that same year, resulting in the loss of 1434 working days.⁴³

It would do little justice however to *De Lichtstraal* as a historical record to view it solely as a chronicle of labour struggles. The lists of its members that were published on its pages up until Vol. 2, Nr. 5 (complete with occupation and venue of employment) are a goldmine of both biographical and sociological information to film historians. As has been pointed out above, the journal offers interesting insights into the changes of the profession of lecturer. Given that the union organised employees both in the theatre and the cinema, *De Lichtstraal* gives fascinating evidence about ›intermediality‹ as it was experienced at the time. Lastly, *De Lichtstraal* must be seen as a ›counter record‹ vis-à-vis the trade papers that have been so avidly studied by film historians during the last decades.

Notes

1 Michael Chanan, *Labour Power in the British Film Industry*, BFI, London 1976, p. i.

2 Cf. Mike Nielsen, Gene Mailles, *Hollywood's Other Blacklist. Union Struggles in the Studio System*, BFI, London 1996; Gerald Horne, *Class Struggle in Hollywood 1930-1950. Moguls, Mobsters, Stars, Reds and Trade Unionists*, University of Texas Press, Austin 2001.

3 www.iisg.nl

4 Missing too are the issues 2-9 of Vol. 4.

5 In its April 1918 issue *De Lichtstraal* announced that it would no longer take advertisements for junked film stock because of the abuse that was made of it.

6 *De Lichtstraal*, Vol. 5, Nr. 8, October/November 1920.

7 Frans J. Weber was editor from November 1916 at the latest until June 1917, C.A.J.

Vaillant from July 1917 to September 1917, M.H. Levi from November 1917 to September 1918, and Piet Wigman intermittently from November 1918 to January 1921.

8 *De Lichtstraal*, Vol. 1, Nr. 10, January 1917.

9 The meeting may in fact have taken place two months later, on 5 November 1912. Cf. announcement in the socialist daily *Het Volk*, 5 November 1912.

10 *De Lichtstraal*, Vol. 2, Nr. 3, 15 June 1917.

11 The three founding fathers were: Sjef de Goeije, Chef van Dijk and Max Polak. Cf. *De Lichtstraal*, Vol. 1, Nr. 10, January 1917.

12 *De Lichtstraal*, Vol. 1, Nr. 8, November 1916.

13 *De Lichtstraal*, Vol. 2, Nr. 2, 15 May 1917.

- 14 *De Lichtstraal*, Vol. 1, Nr. 9, December 1916.
- 15 Cf. Ansje van Beusekom, »The Rise and Fall of the Lecturer as Entertainer in the Netherlands. Cinema Exhibition Practices in Transition Related to Local Circumstances«, *Iris* 22, Autumn 1996, pp. 131-144.
- 16 *De Lichtstraal*, Vol. 2, Nr. 11, 1 February 1918.
- 17 *De Lichtstraal*, Vol. 3, Nr. 5, 1 August 1918.
- 18 See Ansje van Beusekom, »Louis Hartlooper (1864-1922). Explicateur te Utrecht«, *Jaarboek Mediageschiedenis* 6, Stichting Mediageschiedenis / Stichting beheer IISG, Amsterdam 1995, pp. 182-194.
- 19 See Ivo Blom, Ine van Dooren, »Ladies and gentlemen, hats off. Dutch film lecturing and the case of Cor Schuring«, *Iris* 22, Autumn 1996, pp. 81-102.
- 20 The memoirs of Max Nabarro are held by the Filmmuseum, Amsterdam. Part of the manuscript has been published as *Max Nabarro Explicateur. Een stem voor het doek*, NFM themareeks No. 6, March 1992 (Amsterdam); English translation by Ivo Blom: *Iris* 22, Autumn 1996, pp. 183-200.
- 21 *De Lichtstraal*, Vol. 2, Nr. 3, 15 June 1917.
- 22 *De Lichtstraal*, Vol. 2, Nr. 6, 15 September 1917.
- 23 *De Lichtstraal*, Vol. 2, Nr. 1, 18 April 1917.
- 24 In contrast to the Anglosaxon world the Sunday opening of cinemas was never a major issue in the Netherlands, despite the influence of Calvinism.
- 25 *De Lichtstraal*, Vol. 3, Nr. 6, 1 September 1918.
- 26 See the database *Strikes in the Netherlands*: <http://www2.iisg.nl/databases/sta-kingen/>; *Het Volk*, 19 September 1918.
- 27 *De Lichtstraal*, Vol. 3, Nr. 9, 15 December 1918.
- 28 *Het Volk*, 3 October 1918.
- 29 See the database *Strikes in the Netherlands* (note 26).
- 30 Ibid.
- 31 This strike did not make it into the official records. It was reported in *Het Volk*, 21 May 1918.
- 32 *Het Volk*, 24 August 1918.
- 33 *Het Volk*, 16 September 1918.
- 34 *Het Volk*, 20 September 1918.
- 35 See the database *Strikes in the Netherlands* (note 26).
- 36 *De Lichtstraal*, Vol. 3, Nr. 8, 1 November 1918.
- 37 *De Lichtstraal*, Vol. 4, Nr. 10, 1 January 1920.
- 38 *De Lichtstraal*, Vol. 5, Nr. 2, 1 May 1920.
- 39 *De Lichtstraal*, Vol. 4, Nr. 12, 1 March 1920, and Vol. 5, No. 13, October 1921.
- 40 *De Lichtstraal*, Vol. 3, Nr. 10, 1 January 1919.
- 41 *De Lichtstraal*, Vol. 3, Nr. 10, 1 January 1919.
- 42 *De Lichtstraal*, Vol. 3, Nr. 6, 1 September 1918.
- 43 See the database *Strikes in the Netherlands* (note 26); Bert Hogenkamp, »Koekebakkers of slaggers: de Amsterdamse bioscoopstaking van 1924-25«, *Skrien*, Nr. 139, Winter 1984-85, pp. 55-57.



IMAGINAIRES EN CONTEXTE (I)



DE VERBEELDING IN CONTEXT (I)

Musée du Cinéma / Filmmuseum

Epitaaf



Programmbroschüre des Musée du Cinéma, Brüssel (1998)

Der Stummfilm der ersten Jahrzehnte – Studiengegenstand oder Schauobjekt?

für Dominique Païni

Man kann Michel Marie nur recht geben, wenn er schreibt: »[...] zuallererst ist ein Film eine Nummer in einem Katalog, dann ein Titel, dann Gegenstand der Kritik in der zeitgenössischen Presse. Danach wird er zu einem Filmstreifen in einer anonymen Dose. *Seine historische Existenz beschränkt sich auf den Diskurs, der ihm gewidmet ist.*«¹ Diese »historische Existenz« erscheint mir jedoch erst dann vollständig, wenn der Film wieder sein Publikum findet. Nur durch die Vorführung im Saal vor Zuschauern existiert er tatsächlich; vermittels oder innerhalb eines Diskurses führt er nur ein virtuelles Dasein.

* * *

I.

Seit dem FIAF-Kongreß in Brighton 1978 erfuhr ein ganzer Teilbereich des Kinos – wie ein verlorener Kontinent – eine nie dagewesene Aufmerksamkeit und Erforschung, die ebenso intensiv wie vielfältig ausfiel. Die Frühzeit sowie die 1910er Jahre, welche ich persönlich als »die zweite Periode« bezeichne,² existieren also »in historischer Hinsicht« als und durch zahlreiche Diskurse. Eine Vielzahl ausgezeichneten Veröffentlichungen, Zeitschriften in vielen Ländern, Festivals und Retrospektiven entreißen sie regelmäßig dem Vergessen. Freuen wir uns darüber!

Trotzdem ergeben sich nach einem Vierteljahrhundert Forschung auf diesem Gebiet Fragen. Ich stelle sie mir hier weniger als Historiker³ denn als Programmgestalter, oder, wie Serge Daney gesagt hätte, als *passreur*, als Fährmann und Schmuggler: Wie bringt man den Film in Kontakt mit dem Publikum? Wie stellt man es an, damit diese bemerkenswerten Untersuchungen, welche die von den Kinematheken unternommenen Filmrestaurierungen begleiten, zu einer Konfrontation der Zuschauer mit den Filmen selbst führen, auf daß letztere nicht nur in der Geschichte, sondern auch in der lebendigen Filmkultur weiterleben. Die auf diesem Gebiet erzielten Ergebnisse sind zugegebenermaßen keinesfalls proportional zum Einsatz.

Natürlich ernten Filmfestivals wie Le Giornate del Cinema Muto in Pordenone bzw. Sacile und Il Cinema Ritrovato in Bologna den verdienten Erfolg.



Aber auch wenn ihre Ausstrahlung groß ist, so erreichen sie doch nur den engen Kreis der Fachleute, von Ausnahmen wie den wenigen, dem breiten Publikum zugänglichen Vorstellungen abgesehen, die dem ›großen Kino‹ der Stummfilmzeit gewidmet sind und damit gewöhnlich den 1920er Jahren. So bleibt der größte Teil der Produktion der ersten Jahrzehnte eine den Historikern und anderen Spezialisten vorbehaltene Enklave, in der diese sorgfältig ihre Arbeit machen.

Die Eigenart des Gegenstandes fordert vom Zuschauer zwangsläufig eine andere Herangehensweise, eine andere Einstellung zum kinematographischen Schauspiel. Meistens sind die Filme kurz oder von mittlerer Länge, weshalb sie zu einem ›bunten Programm‹ verknüpft werden. Doch solche Programmzusammenstellungen unterschiedlichen Inhalts widersprechen den Erwartungen der Zuschauer, für die ein ›Gang ins Kino‹ gleichbedeutend ist mit ›einen langen Film sehen‹. Nur in einem außergewöhnlichen Rahmen mit Ereignischarakter (wie beispielsweise einem Festival) ist man bereit, diese Grenze zu überschreiten.⁴ Dies reicht jedoch nicht aus als Grund für die Verwunderung darüber, daß es dem Kino der Frühzeit nicht gelingt, bei den Cinephilen den Platz einzunehmen, der ihm gebührt.

Wichtig erscheint uns vor allem, die Werke der »zweiten Periode« als solche zu zeigen – nicht als Fragmente und ausgewählte Zitate –, und natürlich ihre Aufführung im Filmsaal als kinematographisches Schauspiel. Unterschiedliche Mittel wurden eingesetzt, um diese Werke an den cinephilen Kanon sozusagen anzubinden. (Man könnte auch von Strategien sprechen, selbst wenn deren Einsatz meist unbewußt geschieht.) Man ist versucht, dieses weithin schlecht oder überhaupt nicht bekannte Gebiet an bekanntere oder bereits als wertvoll anerkannte Felder anzunähern. So trug 1990 das Programm des Festivals in Pordenone, welches das deutsche Kino der 1910er Jahre präsentierte, den Titel »Before Caligari«.⁵

Versuche, Filmemacher aus dieser Zeit herauszuheben, verliefen in Form von Retrospektiven und Publikationen, welche die traditionell begangenen Wege sind, um eine ›Cinephilierung‹ zu erreichen. Doch weder Léonce Perret noch Jevgenij Bauer, weder Franz Hofer noch Alfred Machin – um nur diese zu nennen – erhielten Zugang zum Pantheon der großen ›Autoren‹. Ich kümmerge mich nicht um die Frage, ob dies nun absolut notwendig oder auch nur wünschenswert ist; tatsächlich – und dies ist für mich symptomatisch – bleiben diejenigen, welche wir als wahre Autoren ansehen, weitgehend unbekannt, außer in Spezialistenkreisen.

Die fehlende Neugier, so scheint mir, erklärt sich einfach durch den Umstand, daß die sogenannte Cinephilie langsam, aber konsequent, auf einer fast vollständigen Unkenntnis des Kinos, welches vor dem Ersten Weltkrieg aktuell war, aufbaute. Namen wie das Paar Louis Lumière / Georges Méliès, dann David Wark Griffith in seiner Nach-Biograph-Phase, Louis Feuillade, Charles Chaplin und einige Meilensteine à la CABIRIA (Giovanni Pastrone, I

1914) und *THE CHEAT* (Cecil B. DeMille, USA 1915) sind in den Kanon aufgenommen. Es handelt sich hier um Namen und Titel, welche die Nachkriegsgeneration als Bezugspunkte nannte. Doch zu dem Zeitpunkt, da das Kino der Frühzeit und der Vorkriegsjahre »wiederentdeckt« wurde, d. h. in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, stand der cinephile Kanon bereits lange fest und war, durch die Einbeziehung der Generation der *politique des auteurs*, neu geordnet worden – nach Mechanismen, die auch in der »neuen Cinephilie« weiter funktionieren.

Diese unbeugsame Starrheit in der cinephilen Praxis hat zur Folge, daß ein ganzer Bereich des Kinos nicht zur Filmkultur zählt; sie verhindert sogar, daß »neue Autoren« oder »neue Bereiche« aufgenommen werden, wenn diese sich mit den gewohnten Orientierungshilfen nicht erfassen lassen.⁶ Doch dasjenige, was in den ersten Jahrzehnten des Kinos (Griffith, Lumière, Méliès und Kollegen) die Struktur der cinephilen Kultur bildet, ist viel zu wenig entwickelt und viel zu schwach, um einen rhizomartigen Verweisungszusammenhang zu erlauben. Es ist leicht, einen Edgar G. Ulmer durch seine Aufnahme in den *Film Noir* dem Vergessen zu entreißen, einen Stammbaum (z. B. Rainer Werner Fassbinder / Douglas Sirk / Frank Borzage) zu rekonstruieren oder einen »Sandalfilm« durch den Bezug beispielsweise auf *GLADIATOR* (Ridley Scott, USA 2000) wieder zum Leben zu erwecken. Doch wie führt man die italienischen Diven-Filme in unsere Filmkultur ein? Oder die Werke von Segundo de Chomón? Oder gar all die anonymen, nicht identifizierten Filme ...

* * *

Kurzum, hier stehen wir vor einer scheinbaren Sackgasse. Ein frustrierender, beunruhigender Gedanke für solche Schmugglernaturen wie die Programmgestalter! Er entsteht aus einer doppelten Problematik: Einerseits ist es grundsätzlich schwierig, kulturelle Neugier für ein Gebiet zu wecken, das es verdient, wiederentdeckt und geschätzt zu werden; andererseits ist man zutiefst unbefriedigt angesichts der klassischen (oder neuen) Cinephilie, die nicht in der Lage ist, sich zu öffnen und die Neugierde zu zeigen, die sie doch offensichtlich anregen will und die sie zudem auf ihrem eigenen, allerdings historisch eingeschränkten Gebiet praktiziert.

II.

In der Cinémathèque Royale de Belgique begannen wir daher, das Problem des Kinos der ersten Jahrzehnte zu überdenken. Eine Neubewertung schien uns umso notwendiger, da der Stummfilm in seiner ganzen Bandbreite im Brüsseler Musée du Cinéma eine zentrale Position einnimmt. Es verfügt nämlich über einen einzigartigen Ort: einen nur dem Stummfilm gewidmeten kleinen Saal, in dem täglich zwei Programme laufen (natürlich mit Klavierbegleitung).



Wir starteten einige Untersuchungen und Projekte, um zu versuchen, dem Publikum einen anderen Zugang zu diesem »undankbaren« Repertoire zu verschaffen. Vor allem wollten wir die Fesseln der gewöhnlichen Programmarbeit sprengen, wie sie in dem kleinen Filmsaal seit Jahren praktiziert wurde – auch wenn diese bis auf weiteres erst einmal ein unverzichtbares, wertvolles Instrument ist. Doch bleibt der Zuschauer dort noch zu oft ein klassisch-cinephiler Besucher, der nur schwer seinen Blick von diesem Horizont lösen kann, um ihn anderen Werken zuzuwenden, die nicht dem etablierten Kanon entsprechen oder in dessen Zusammenhang funktionieren.

Ein erstes Projekt, das wir »*Imaginaire en Contexte*« (Phantasie im Kontext) nannten, war anfänglich als Antwort auf ein Angebot der Fondation Roi Baudouin gedacht, die Initiativen ins Leben rufen und unterstützen wollte, um den Kreis der Museumsbesucher zu erweitern. Mit dieser Veranstaltungsreihe verließ die Cinémathèque Royale de Belgique ihre Mauern und bot als Museum der besonderen Art an, einen Dialog mit den klassischen Museen zu führen. Wir wollten kaum bekannte oder gänzlich unbekannte museale Orte in Brüssel in unsere Aktivitäten einschließen und dort Vorstellungen organisieren. So luden wir die Zuschauer/Besucher zu einer zweifachen Entdeckung ein: eines vergessenen Museums und verkannter Filme.

Es handelte sich hier keinesfalls um eine neue Fassung der recht weit verbreiteten, vor allem an touristischen Plätzen durchgeführten Praxis, Filme an ungewöhnlichen Orten aufzuführen, eine eher feierliche Aktion, die sich – natürlich – nicht um das Filmrepertoire schert, um das es uns hier ging. Ganz im Gegenteil, unsere Ortswahl sollte eine tiefe und charakteristische Verbindung mit dem gezeigten Programm aufweisen.

Um unseren Ansatz besser verständlich zu machen, will ich hier die verschiedenen Episoden dieser Reihe im Einzelnen beschreiben. Das Projekt, welches 1998 auf dem Friedhof von Laken und in der Grabmalwerkstatt der Bildhauerfamilie Salu stattfand, nannte sich »*La Résurrection des Images*« (Die Wiederauferstehung der Bilder). Neben einer nächtlichen Führung über die Gräber stellte es einen Bezug her zwischen der Ästhetik der Friedhofskunst und einem Filmprogramm, welches das Darstellungsthema bzw. -motiv der »Heiligenbildchen« verfolgte, das bekanntlich in den Filmen jener Zeit sehr präsent ist. Jede (rund eine Stunde dauernde) Führung endete direkt mit einer Filmprojektion in der Bildhauerwerkstatt Ernest Salu und Söhne. Das Programm enthielt: *LES DEUX PETITS JÉSUS* (Georges Denola, Pathé 1910), *LE PLUS BEAU JOUR DE MA VIE* (Regisseur unbekannt, Pathé 1908) sowie *ZWEIMAL GELEBT* (Max Mack, Continental Kunst-Film 1912). Diese Konfrontation brachte die Zuschauer/Besucher dazu, nicht nur die Filme in einem Kontext zu betrachten – statt sie als Objekte von einem anderen Stern zu sehen –, sondern auch die marginale Kunst der Bildhauerei von Grabmalen.

Die darauf folgenden Projekte bezogen sich auf andere Themen: »*Au pays des ténèbres*« (Im Land der Dunkelheit, 2000) stellte das Arbeitersujet

des Naturalismus und die Arbeitswelt in den Mittelpunkt mit *AU PAYS NOIR* (Fernand Zecca, Pathé 1905), *LA GRÈVE* (Fernand Zecca, Pathé 1904), *LA VEUVE DU MARIN* (Regisseur unbekannt, Pathé 1907) sowie *HET GEHEIM VAN HET STAAL* (Alfred Machin, Hollandsche Film 1912). Die Vorstellung fand im Atelier des Malers und Bildhauers Constantin Meunier (1831–1905) statt. Das Thema Arbeitswelt, sehr verbreitet im Kino der Frühzeit, spiegelt sich hier an den Werken eines zeitgenössischen Künstlers, der sein gesamtes Schaffen diesem Sujet widmete.

Ein drittes Projekt, »Les ailes du temps« (Die Schwingen der Zeit, 2002), drehte sich um ein weiteres Motiv, von dem die *Belle Epoque* besessen war: die Aviatik. Es konnte keinen besseren Platz dafür geben als die große Halle des Brüsseler Cinquantenaire-Parks, genauer gesagt den Saal des Musée de l'Armée, welcher der Geschichte der Luftfahrt gewidmet ist. Zusammen mit *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (Alfred Machin, Belge-Cinéma-Film 1913) liefen Aktualitäten der Firma Gaumont.

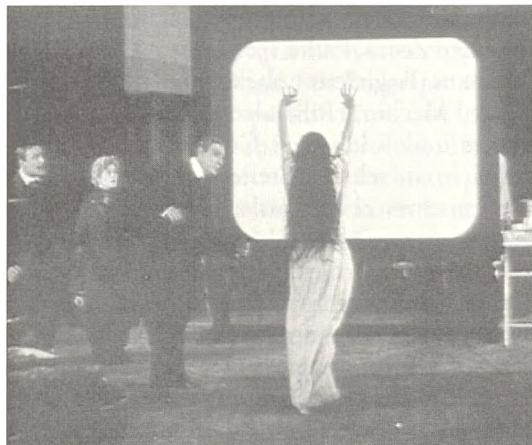
Nach der Wiederaufführung von »La Résurrection des Images« auf dem Friedhof von Campo Santo in Gent wurde dort auch das letzte Projekt »Phantasmes« (Trugbilder, 2004) in den Mauern des Musée Guislain organisiert. Es widmete sich der Geschichte des Wahnsinns. Den Filmen *UN RAGNO NEL CERVELLO* (Emilio Vardannes, Itala Film 1912) und *LE RETAPEUR DE CERVELLES* (Emile Cohl, Pathé, 1911) folgte *LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR* (Léonce Perret, Gaumont 1912).⁷

Weitere Projekte in der Stadt Brüssel sehen ein Programm mit »Chinoiserien und Japanoiserien« (im Japanischen Turm des Chinesischen Pavillons), das Neo-Rokoko (in der Vauxhall des Parc de Bruxelles) und das »Künstlerleben« (in den Mommen-Ateliers und im Musée Charlier) vor. An Ideen mangelt es also nicht ... Doch die Kosten sind eine schwere Bürde für die Museen. Zudem werden ungewöhnliche Anstrengungen von den Projektpartnern verlangt (Öffnung der Häuser zu ungewöhnlicher Stunde, Kino an kleinräumigen oder für die Projektion wenig geeigneten Orten usw.), was jedoch durch den Enthusiasmus und die Reaktionen des Publikums belohnt wird.⁸

Um eine direkte Konfrontation von Ort und Filmvorführung zu ermöglichen, laufen die Filme ohne jede Einführung. Zu allen Projekten gibt es jedoch eine Begleitbroschüre, in der Fachleute, Konservatoren der beteiligten Museen und Filmhistoriker zu Wort kommen. Hier seien nur letztere genannt: Mariann Lewinsky, Heide Schlüpmann, Edwin Carels, Marc Holthof, Marc-Emmanuel Melon sowie Dirk Lauwaert schrieben Texte für die Publikationen.⁹

Man sieht: Die ausgewählten Orte sind markante und signifikante Beispiele für die Kultur des 19. Jahrhunderts. Meine These ist nämlich, daß das frühe Kino tief in der Kultur dieses Jahrhunderts verwurzelt ist und daß man deshalb in diesem Kontext den Schlüssel zu seinem Verständnis und für die Möglichkeiten suchen muß, es dem Publikum zugänglich zu machen. Der englische Historiker Eric J. Hobsbawm hielt für die allgemeine Geschichte fest, daß das



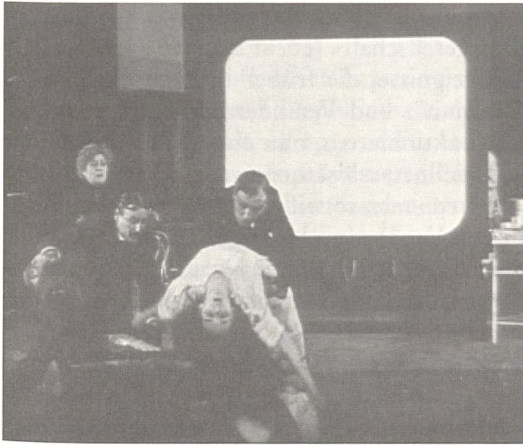


19. Jahrhundert bis über den Ersten Weltkrieg hinaus gedauert hat.¹⁰ Dies gilt auch für das Kino, welches wie erwähnt als Erscheinung des 20. Jahrhunderts nur wenig Beziehung zu diesem hat.

Diese Feststellung erklärt andererseits die Schwierigkeit, welche das cinephile Publikum mit den Filmen haben kann, die offensichtlich eine andere ›Sprache‹ sprechen als das Kino, das es kennt und schätzt, und die zudem ›veraltete‹ Themen auf naive Art behandeln... Zweifellos sind der ausgeprägt sentimentale Charakter, der Manichäismus im Verhalten der Figuren, die betonnte Theatralität weit jenseits unserer ästhetischen Kriterien. Kurzum: Dieses Kino ist in der Moderne nicht angekommen.¹¹ Diese Meinung wird übrigens von den ersten Cinephilen in den 1920er Jahren geteilt, welche das Kino der Vorkriegszeit – von wenigen, bereits erwähnten Ausnahmen abgesehen – als Kino eines anderen Jahrhunderts nicht schätzen konnten. Selbst wenn sich dies im Kontext der Nachkriegsjahre erklären und verstehen läßt, hat dieser mangelnde Respekt schwerwiegende Folgen für die Herausbildung des cinephilen Kanons und die Filmkultur.

»Imaginaire en Contexte« setzt voll und ganz auf die entgegengesetzte Karte: nämlich auf die Betonung des ästhetischen Kontexts und der Mentalität des 19. Jahrhunderts, die sich durch eine andere Ästhetik als die der Nachkriegsperiode auszeichnet. Statt das Kino dem 20. Jahrhundert und einer Cinephilie anzunähern, die zu einer Adoption nicht fähig ist, stellen wir es in das Klima, das zu ihm paßt, und binden es sozusagen an Phänomene des 19. Jahrhunderts an, die wir sorgfältig aussuchen, um dadurch einen Dialog zwischen Kino und Kunst (oder Kultur) zu stimulieren.

Wir schlagen in aller Bescheidenheit einen anderen Blick, eine andere Gliederung der Filmgeschichte vor! Da der Kontext des 20. Jahrhunderts nicht zu diesen Werken paßt, geben wir ihnen einen, der für sie besser geeignet ist: den



LE MYSTÈRE DES ROCHES
DE KADOR (Léonce Perret,
Gaumont 1912)

des 19. Jahrhunderts. Als museales Objekt kann das Korpus wieder funktionieren. Wie wir sehen werden, entspricht »Imaginaire en Contexte« mit seiner neuen Art der Präsentation zudem noch einem weiteren heutigen Bedürfnis.

III.

Es war wirklich erstaunlich zu sehen, daß ein breites Publikum zu den Vorstellungen von »Imaginaire en Contexte« strömte und sich für Filme begeisterte, für die es nicht ins Kino ginge (z.B. in das des Brüsseler Musée du Cinéma) oder welche es, so es doch käme, nicht auf dieselbe Weise würdigen würde wie es das nun getan hat. Im Kino des Musée de Cinéma bleiben diese Filme mehr oder weniger (kinematographische) Studienobjekte; bei »Imaginaire en Contexte«, das Ereignischarakter hat, werden sie wieder zum (kinematographischen) »Schauspiel«. Sie werden es dort tatsächlich, denn für die Zuschauer besaßen die Werke niemals diesen Status, auch nicht virtuell über die Cinephilie.

An dieser Stelle sollte über Kinokultur in dem größeren Rahmen, dem sie zwangsläufig angehört, nachgedacht werden. So ist eine fortschreitende, geradezu radikale Umkehrung in Richtung einer anderen Art »kulturellen Konsums« (das Wort »Konsum« wurde nicht zufällig benutzt!) zu beobachten. Wenn sich die klassische oder zeitgenössische Cinephilie noch hauptsächlich in einem Klima des »Wissens« bewegt, so charakterisieren und deklinieren sich heute die verschiedenen Weisen der Aneignung von Kultur eher in den Begriffen und Registern von »(kultureller oder Zuschauer-)Erfahrung«. Die Aneignung oder einfach die kulturelle Praxis wird bestimmt durch die Intensität des Erlebten der Betroffenen und den *Event*-Aspekt der Kultur. So schlägt der Soziologe Gerhard Schulze vor, unseren Gesellschaftstypus nicht mehr »socié-



té du spectacle« (Guy Debord) zu nennen; er erweitert die Perspektive, indem er ihn umbenennt und als »Erlebnisgesellschaft« (*event culture*) analysiert.¹²

Es ist, als müßten kulturelle Ereignisse, die früher in einem mehr oder weniger festen Rahmen aus Kontinuität und Veränderung stattfanden und somit in institutionellen Räumen funktionierten, nun einen eindeutigen Zug annehmen, der sie als *Events* kennzeichnet, selbst wenn sie *en gros* ihre Merkmale beibehalten. Das Ereignis ist, wenn man so will, grundsätzlich anti-institutionell; die Institution ist von ihrem Verständnis her gegen das Ereignishafte. Doch um fortzubestehen, müssen sich die Einrichtungen nach dem heute verbreiteten Geschmack richten und sich des *Events* annehmen.

So setzen die Kunstmuseen mehr auf große Retrospektiven und Sonderausstellungen als auf ihre eigenen Sammlungen. Es sei denn, das Museum gilt selbst als Ereignis, wie z. B. das Guggenheim in Bilbao oder das Centre Georges Pompidou in Paris bzw. die klassischen Touristenzentren: der Louvre in Paris und der Prado in Madrid. So erklärt sich auch die Vermehrung der Festivals aller Art, die ein wichtiger Bestandteil der Tourismusindustrie sind. Festivals stehen naturgemäß außerhalb des Gewohnten und des Alltäglichen und besitzen schon deshalb »Event-Charakter«.

Kurzum, wir scheinen die Kultur nur noch durch ein Ereignisraster wahrzunehmen – dies gilt auch für die Kinokultur. Die andere Seite dieses Phänomens ist genauso bedeutsam: die Rolle der Medien in den Funktionsweisen der Kultur. Denn allein durch das *Event* ist der Zugang zu den Medien gesichert – und die Medien sind ihrerseits vom Kulturleben abhängig.

Die Informationsmedien berichten nicht von den (Aktivitäten der) Institutionen, aber sie sind empfänglich gegenüber dem Ereignishaften, welches von diesen Einrichtungen geschaffen wird. Das (kulturelle) Ereignis ernährt die Medien und umgekehrt: Einzig das Aufsehererregende schafft es in die Medien. Für die institutionalisierte Kultur interessieren sie sich nicht, es sei denn, diese würde selbst Ereignisniveau erreichen, was wiederum alle Kultureinrichtungen anstreben, denn es scheint ihnen die beste Überlebensstrategie. Die Krise der Institutionen ist deshalb mit dem Auftauchen der *Event*-Kultur verbunden. Selbst eine so traditionell eingestellte Anstalt wie die Universität sieht sich gezwungen, den Regeln des Marktes zu folgen und das Erwerben von Wissen als Transaktion zwischen Produzenten und Konsumenten darzustellen. Die Marktideologie hat das Feld der Kultur neu strukturiert, und zwar im Modus des Ereignishaften.

Nebenbei gesagt: Auch die traditionelle Cinephilie befindet sich in der Krise, da sie noch zu sehr auf Kenntnis und Wissen setzt, während die sogenannte neue Cinephilie eine wesentliche Dimension hinzufügt: eine Praxis, die mit der intensiven Nutzung der neuen Medien verbunden ist. In die Kinemathek oder in ein Repertoirekino zu gehen (mit allen Gepflogenheiten, die dazu gehören und die sich daraus ergeben), ist etwas anderes als das Sammeln, Austauschen, Suchen und Betrachten von DVDs! Da ist die Manipulation/der Konsum

vermittels der Medien integraler Bestandteil der Aktivität; sie sind Teil der Leidenschaft an sich.¹³

Hieraus wird hoffentlich besser verständlich, warum der Stummfilm der Frühzeit, der bei der Cinephilie bzw. der Filmkultur keine Aufnahme fand, durchaus geeignet ist, in unserer *Event*-Kultur zu funktionieren, wenn man ihn adäquat als Ereignis präsentiert. Man kann das bedauern, doch an dieser Erkenntnis kommt man nicht vorbei. Und man gewinnt dadurch ein wichtiges Element: die Möglichkeit, diesem Kino einen »spektakulären« Rahmen zu verleihen. Denn seine Verbreitung über die neuen Medien (welche die neue Cinephilie propagiert) erlaubt lediglich einen wissenschaftlichen Zugang. Natürlich verlangt diese Chance von den Programmgestaltern und den »Schmugglern« eine Arbeitsweise, die nicht auf Kontinuität (der Institution: der Filmsaal mit seinem täglichen Angebot) ausgerichtet ist, sondern einen Einsatz, der sich jedes Mal neuen Anforderungen stellt, der auf Diskontinuität beruht (das *Event* kann nicht Alltag sein).

Das Ereignishafte schließt die gesteigerte Aufmerksamkeit nicht nur nicht aus, sondern erfordert ganz im Gegenteil die historische und ästhetische Forschungsarbeit, eine tiefe Affinität zum Begriff »Spektakel« ... und vor allem ein adäquates Budget. Hier zeigt sich, daß auf diesem Gebiet zumindest die Suche nach der attraktiven Form mit einer ernsthaften Beschäftigung mit dem Inhalt einhergeht.

IV.

Ein wichtiges Element des Stummfilms stellt die musikalische Begleitung dar. Die fast monatliche Ausstrahlung von Stummfilmen auf dem deutsch-französischen Sender ARTE wäre ohne die Hinzufügung einer musikalischen Unterstützung nicht möglich. Auch bei der Vorführung im Saal hat man erkannt, daß die Anwesenheit zumindest eines Pianisten bei jeder Stummfilmvorstellung unabdingbar ist.

Für die Wahrnehmung dieses Kinos ist die musikalische Begleitung der Filme zwar unbedingt notwendig, doch zugleich außerordentlich prekär. Eine gelungene Untermalung mit Tönen unterstützt und kommentiert den Film nicht nur, sondern bereichert und vertieft ihn, während sie sich diskret in seinem Schatten hält. Die »Musik« (und der bzw. die Musiker) leitet den Zuschauer nicht nur durch den projizierten Film – die Musik begreift, erspürt und übersetzt ihn –, sie gibt auch Halt. Wenn die Begleitung hingegen ihre Vermittlerrolle nicht ausübt, verfälscht sie den Film, macht ihn schwer verständlich, langweilig usw. Statt Halt zu geben, trübt die Musik die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Es geht hier nicht nur um Diskretion, denn diese kann in monotoner Neutralität enden. Andererseits birgt ein Zuviel an Expressivität das Risiko, aufdringlich zu wirken und bei der Aufnahme des Films zu irritieren. Es gilt das rechte Maß zu finden



(»nicht allein Musik, sondern die richtige«, würde Jean-Luc Godard sagen!),¹⁴ und das hängt bei einer Improvisation größtenteils von der emotionalen Beziehung zum Film und von der Stimmung ab, in der sich die Musiker an diesem Abend befinden. Eben dieses Risiko macht den von *Live*-Musik begleiteten Stummfilm zu einem Erlebnis und läßt dieses Kino (wieder) zu einem echten lebendigen Spektakel werden. Umso seltsamer ist, daß vertiefte Überlegungen zur Rolle und Funktion der Musik im Stummfilm, zu ihrer Ästhetik – meines Wissens – so gut wie nicht vorliegen.¹⁵

* * *

Und doch sind die *Live*-Stummfilmvorstellungen zahlreich geworden. Wir sollten die Arbeit nicht unterschätzen, die David Gill, Kevin Brownlow und Carl Davis in den 1980er Jahren für die Präsentation großer Stummfilme mit Orchesterbegleitung leisteten. Seither vervielfachten sich die Erfahrungen mit rekonstruierten Originalpartituren, Auftragsarbeiten von Komponisten der Gegenwart und, leider auch, mit einer nicht mehr überschaubaren Anzahl von Musikern, die sich unter dem Vorwand, den Film zu begleiten, den Freuden des »Musizierens« hingeben. Oft läßt nicht nur die Qualität dieser Praktiken zu wünschen übrig, auch Einfallslosigkeit in bezug auf die Filmauswahl ist zu beklagen. Die Avantgarde der 1920er Jahre, Sergei Eisenstein und einige Filme von Friedrich Wilhelm Murnau scheinen der beschränkten Inspiration der Musiker zu entsprechen.

Allerdings muß man zugeben, daß dadurch ein breites Publikum die Werke kennenlernte – und daß diese Aktivitäten perfekt zur oben erwähnten Nachfrage nach *Event*-Kultur passen. Die Organisatoren traditioneller Konzerte verspüren ebenfalls das Bedürfnis, ihr Programm attraktiver zu gestalten, indem sie ihm ein visuelles Element beifügen. So kam es zu willkürlichen Experimenten wie dem einer *Konzertaufführung* der Partitur von Sergej Prokofiev zu einer *stummen* Vorführung des Tonfilms ALEKSANDR NEVSKIJ (Sergej Eisenstein, SU 1938)! Und das ist noch lange nicht alles hinsichtlich solcher unglücklicher Versuche, Film und Musik zu kombinieren, ganz ohne Gespür für ihre besondere Interaktion, die doch das Herzstück der stummen Kunst ausmacht ...

Um dem authentischen Bedürfnis nach einer Erneuerung des Konzertrituals zu entsprechen, aber auch um die Gelegenheit zu nutzen, die Vorführungen von Stummfilmen, die nicht zum Repertoire gehören, zu vertiefen und zu bereichern, arbeitet die Cinémathèque Royale de Belgique an einem Gemeinschaftsprojekt mit dem Orchestre National de Belgique und dem Palais des Beaux-Arts. Es geht dabei um Kreation, nicht um Illustration; um die unerwartete Begegnung von Musik und Film, die gleichzeitig die Gelegenheit bietet, parallel zur Entdeckung einer überraschenden Dimension eines Musikstücks auch einen unbekannten Stummfilm kennenzulernen. Und damit auch die Konzertkunst ein wenig zu verändern.



DIE STAHLWERKE DER POLDIHÜTTE (1916)

Das Spiel ist umso riskanter, aber auch spannender, als es sich um ein dem Publikum unbekanntes Werk handelt; zudem geht es um einen Dokumentarfilm, dessen Herkunft noch nicht ganz geklärt ist und den bisher nur eine kleine Gruppe von Fachleuten gesehen hat. DIE STAHLWERKE DER POLDIHÜTTE nennt sich dieses Dokument aus dem Jahr 1916, das von der Sascha-Film (Wien) hergestellt wurde.¹⁶ Dieser Dokumentarfilm von fast 50 Minuten ›beschreibt‹ ein Stahl- und Rüstungswerk mit Bildern von einer Wucht und Ernsthaftigkeit, die in hartem Kontrast zum historischen Kontext stehen: Sie stammen mitten aus dem Ersten Weltkrieg. Aus objektiver Distanz heraus, wie mit den Augen eines Insektenforschers beobachtet, wird dieser Ort gezeigt, der die Sprengkörper für die massive Vernichtung produziert, die zur gleichen Zeit an der Front stattfindet. Zweifellos ist DIE STAHLWERKE DER POLDIHÜTTE dem Propagandafilm zuzuordnen,¹⁷ doch verwirrt und überrascht er durch seine distanzierte Herangehensweise, die auf jegliches großsprecherische Gehabe verzichtet.

Die Schönheit der Aufnahmen von Architektur und Industrielandschaft,¹⁸ der gelassene Rhythmus der Sequenzen, die schlafwandlerische Interaktion zwischen den Arbeitern und ihrer Umgebung – all das wird präsentiert wie ein bruchlos geschlossenes Universum. All diese Qualitäten machen aus diesem Dokument einen großartigen Moment des nicht-fiktionalen Kinos. Im Zusammenhang unseres historischen Wissens und im Bewußtsein, daß diese



Glanzwelt die Kehrseite der blutigen Massaker ist, die sich nur einige hundert Kilometer entfernt abspielen, wird der Film umso härter und »unerträglicher« für die Augen eines heutigen Zuschauers.

Aber wer sind diese Zuschauer? Man findet sie selten – außer bei den immergleichen Fachleuten wie uns! Das potentielle Publikum bleibt unerreichbar. Von einem gewöhnlichen Programm mit einem unbekannten Film aus dem Jahr 1916, der zudem auch noch zur nicht-fiktionalen Kategorie gehört, kann man nicht erwarten, daß es viele Besucher anzieht. Und doch verdient dieser Film ein großes Publikum, behauptet der Schmuggler! Mit einer Vorführung auf großer Leinwand, welche die filmischen Qualitäten in einem großen Saal zur Geltung bringt. Folglich bedarf es eines starken Arguments, um dies zu realisieren.

Angeichts des Aufwands einer Aufführung im Kino ist ein bedeutendes musikalisches Werk unverzichtbar. Es geht nicht um eine Illustration, sondern über den Weg des musikalischen Diskurses soll der unerträgliche Charakter – das Ungesagte in *DIE STAHLWERKE DER POLDIHÜTTE* – deutlich gemacht werden. Da der Krieg das Zentrum dieses Ungesagten ausmacht, schien es angemessen, ein von der Gewalt geprägtes Werk zu wählen und damit drängte sich Dimitri Schostakowitsch als Komponist geradezu auf. Seine 8. *Symphonie* (in C-Moll, opus 65), 1943 geschaffen, während die Schlacht um Stalingrad tobte (dieser Titel wird dem Werk daher auch bisweilen zugeschrieben), kontrastiert völlig mit *DIE STAHLWERKE DER POLDIHÜTTE*. Dieses »immense Oratorium ohne Worte über den Schrecken und den Tod«, wie ein Kritiker schrieb, macht sichtbar, was die Bilder verbergen oder schlicht voraussetzen: die Gewalt, die Verzweiflung über das Massaker unter den Menschen. Durch die suggestive Kraft der Musik verwandelt sich jede Granate in einen Sarg! Gewiß, es geht jeweils um einen anderen Krieg – im Film um den Ersten Weltkrieg, in der Musik um den Zweiten Weltkrieg. Doch, wie der Zyniker sagen könnte, das Vermögen, zu zerstören und Leid zuzufügen, hat sich kaum geändert. Schostakowitschs Werk wurde also gewählt, um einen nicht-narrativen, kontrastierenden Diskurs zu ermöglichen, der die heiteren Bilder demaskiert und sie – konkret, physisch, bis in die Eingeweide fast – in einen Kontext stellt, den der Zuschauer ohne die Musik nur auf intellektuelle und abstrakte Weise erfassen könnte.

Die Idee eines Konzerts, das zu einem Spektakel wird, ist uns wichtig. Dank der Länge der Symphonie ist sie bereits vor Beginn der Filmvorführung, als Ouvertüre oder Prolog zu hören. Nach etwa zwanzig Minuten erscheinen die Bilder, die, wie gesagt, Bilder von einer unschuldigen Reinheit sind, deren Schrecken wir erst später erfassen können. Doch dank der Musik geschieht dies eben nicht im Nachhinein, sondern gleichzeitig, durch die ständige Spannung zwischen der verzweifelten Gewalt der Musik und der Schönheit der Bilder.

Dies ist mehr als ein von Musik begleiteter Film: Dies ist eine eigenstän-

dige Schöpfung, die Werke aus zwei verschiedenen Gebieten verwendet und aus ihrer Gegenüberstellung einen neuen Diskurs entstehen läßt. Die Premiere fand im Frühjahr 2006 im Saal Henri Lebcœuf des Palais des Beaux Arts in Brüssel statt, mit dem Orchestre National de Belgique unter Leitung von Hartmut Haentchen.

Es ist sicher kein Zufall, daß es Produktionen der vergessenen Jahre und nicht die der großen Periode des Stummfilms in den 1920ern sind, die dazu zwingen, neue Wege zu finden, um das Publikum zu erreichen, mithilfe einer anderen, den Erwartungen der Zeit gemäßerer Perspektive. Indem dieses Repertoire in einem eher »spektakulären« Rahmen gezeigt wird, und nicht einfach im Kinosaal, indem es mit der Anziehungskraft eines Ereignisses versehen wird, könnte es so ein zweites Leben führen.

Aus dem Französischen von Sabine Lenk

Anmerkungen

1 Kursiv im Text. Michel Marie, »Introduction«, in: André Gaudreault (Hg.), *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinema des premiers temps*, Presses de l'Université de Laval / Presses de la Sorbonne Nouvelle, Sainte Foy / Paris 1993, S. 6.

2 Eric de Kuyper, »Le cinéma de la seconde époque: le muet des années dix«, *Cinémathèque*, Nr. 1 und 2, 1992, S. 28-36 und S. 58-68.

3 Dies ist nicht meine Berufung, doch durch meine Arbeit für das Nederlands Filmmuseum und durch meine Verbindung mit der Cinémathèque Royale de Belgique bin ich mehr oder weniger gezwungen, einen historischen Standpunkt einzunehmen.

4 Eine Sehgewohnheit, die durch das Fernsehen verändert wurde, denn dort sind Fragmentierung und Serialität akzeptiert. Hier liegt zweifellos der Grund, warum Filme aus dieser Zeit sich für Kompilationswerke oder Programm-Montagen eignen. Die Beispiele auf diesem Gebiet sind zahlreich und in den meisten Fällen von hoher Qualität. Um nur einige Beispiele zu nennen: UN MONDE AGITÉ (Alain Fleischer, F 2000), LYRISCH NITRAAT (Peter Delpu,

NL 1991), DIVA DOLOROSA (Peter Delpu, NL 1999) usw.

5 In meinem Artikel »La griffe des auteurs«, *Art Press*, Sondernummer 14, 1993, S. 58-64, habe ich mich darüber ein wenig lustig gemacht. Vgl. auch meinen Text zum guten und schlechten Gebrauch des Begriffs Einfluß (»Du bon et du mauvais usage de la notion d'influence«, *Cinémathèque*, Nr. 4, 1993, S. 15-21).

6 Hier handelt es sich um eine der Regeln aus der Informationstheorie, die verlangt, daß jede Botschaft neuen Inhalts mit einer starken Botschaft gekoppelt und in der öffentlichen Meinung oder durch den Empfänger (wieder)erkannt werden muß.

7 Dieses Programm wurde ebenfalls in Wien im Narrenturm gezeigt, und zwar anlässlich der internationalen Tagung »FilmgeschichteSchreiben« (1.-4. 4. 2004). Es ist anzumerken, daß es durchaus möglich war, nicht-westliche Filmkulturen in den Kanon und die heutige Kinokultur einzuführen. Dabei lagen jedoch andere Kriterien und andere – außerkinematographische – Verankerungspunkte vor oder waren zumindest zugänglich. Der einzige Ansatzpunkt hinsichtlich des Films vor dem Ersten Weltkrieg, so scheint mir, ist dessen Verbindung



mit der Kultur und Ästhetik des Jahrhunderts davor, da hier mit einem erstarkten Interesse für diese Periode gerechnet werden kann. Ich gehe hierauf später noch genauer ein.

8 Es wurden nur 35mm-Kopien gezeigt, die mit Klavier begleitet wurden, mit Ausnahme der nach Gent verliehenen Programme, wo aus Kostengründen mit Filmen auf DVD gearbeitet wurde. Die Erfahrungen dort waren aber nicht schlüssig. Das Angebot umfaßt gewöhnlich sechs Vorstellungen, wobei an einem langen Wochenende jeweils zwei Vorstellungen pro Abend stattfinden.

9 Die Redaktion organisiert jeweils einen Studientag, an dem die für das Verfassen der Texte vorgesehenen Mitarbeiter/innen eingeladen sind, sich in der Brüsseler Kinemathek ein Filmprogramm anzusehen, welches mehr Titel enthält als später in der Veranstaltung gezeigt werden. Auch können sie die Orte der Vorstellungen besichtigen. Wir hoffen, auf diese Weise die Fachleute auf den diversen Gebieten zu einem ersten Austausch zu veranlassen, welcher zwischen den verschiedenen Disziplinen viel zu selten entsteht.

10 Eric J. Hobsbawm spricht in *The Age of Empire* (Weidenfeld and Nicolson, London 1987, S. 6) vom »langen 19. Jahrhundert«. Sein dem letzten Jahrhundert gewidmeter Band (*The Age of Extremes*, Michael Joseph, London 1994) trägt den Untertitel »Das kurze 20. Jahrhundert«.

11 Dies habe ich bereits mehrfach betont. So z. B. das merkwürdige Fehlen des Jugendstils in den zeitgleich zu dieser ästhetischen Strömung entstandenen Filmen: Eric de Kuyper, »Alla ricerca delle tracce dell'Art Nouveau e del Simbolismo nel cinema dei primi decenni«, in: Gianpiero Brunetta (Hg.), *Storia del cinema mondiale*, Vol. 1, Einaudi, Turin 1999, S. 176-197.

12 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Hanser Verlag, Frankfurt am Main 1992.

13 Zur Bedeutung der haptischen und

taktilen Dimension dieser Praxis vgl. Emile Poppe, »Vers une digitalisation du visuel?«, in: Alice Autelitano, Veronica Innocenti, Valentina Re (Hg.), *I cinque sensi del cinema*, Forum, Udine 2005, S. 49-52.

14 In Anlehnung an eine Äußerung Jean-Luc Godards (»non pas une image juste, mais juste une image«) macht der Autor hier das Wortspiel »pas juste de la musique, mais de la musique juste«, welches sich im Deutschen nicht adäquat wiedergeben läßt (Anm. d. Übers.).

15 So viele Bücher es über die Musik im Tonfilm gibt, so mager ist das Angebot zur Ästhetik der Musik für den Stummfilm, von rein der Technik und der Geschichte gewidmeten Studien einmal abgesehen. Eine Ausnahme sei hier allerdings genannt: Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venedig 1995.

16 Elisabeth Büttner, Christian Dewald, *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*, Residenz Verlag, Salzburg, Wien 2002, S. 140-145.

17 Handelt es sich um einen Propagandafilm? Diese Frage kann man sich durchaus stellen. Laut Tom Gunning änderte der nicht-fiktionale Film während des Ersten Weltkriegs seinen Charakter, aus der »Ansicht« wurde der Dokumentarfilm. DIE STAHLWERKE DER POLDIHÜTTE passen ausgezeichnet in die Ästhetik der Ansicht, entsprechen jedoch nicht jener des Dokumentarfilms. Vgl. Tom Gunning, »Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction Filme und die Ästhetik der »Ansicht««, *KINtop* 4 (1995), S. 111-121. Zum unklaren Status des deutschen Propagandafilms vgl. Oskar Messter, »Der Film als politisches Werbemittel«, abgedruckt in *KINtop* 3 (1993), S. 93-103.

18 Bereit zu einer möglichen Selbstkritik (vgl. Anm. 5) würde ich DIE STAHLWERKE DER POLDIHÜTTE mit den Industriearchitektur-Aufnahmen von Bernd und Hilla Becher vergleichen.

Die Siegener Datenbanken zum frühen Kino in Deutschland

Im Rahmen des Teilprojekts »Industrialisierung der Wahrnehmung« des Sonderforschungsbereichs / Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs »Medienumbrüche« an der Universität Siegen wurden drei Datenbanken zum frühen Kino in Deutschland entwickelt bzw. angekauft, die einzigartige Forschungsmöglichkeiten eröffnen. Es handelt sich um eine Datenbank zum Filmangebot in Deutschland bis 1920, um eine Datenbank zum Wanderkino in Deutschland zwischen 1896 und 1926, die auch die Nachbarländer berücksichtigt, sowie um eine Datenbank zu Filmprogrammen der ortsfesten Kinos in Deutschland zwischen 1905 und 1914. Alle Datenbanken werden 2007 über das Internet öffentlich und unentgeltlich zugänglich gemacht, um weitere Forschungen Dritter mit diesen Instrumenten zu ermöglichen.

Die Reichhaltigkeit der Siegener Datenbanken zum frühen Kino in Deutschland eröffnet ein breites Spektrum an Recherchemöglichkeiten. Diese sind gewiß vielfältig, wenn sie auch durch das Erkenntnisinteresse, mit dem die Datenbanken erstellt wurden, begrenzt sind. Das Siegener Projekt hat sich u. a. zum Ziel gesetzt, die Entstehung der Unterhaltungsinstitution Kino in Deutschland sowie die damit verknüpfte Veränderung der Medienlandschaft zu erforschen. Um diese Aufgabe zu lösen, reicht es nicht, Filme zu analysieren; man muß vielmehr auch die Kontexte rekonstruieren, in denen die Filme produziert und verbreitet wurden. Hervorragende Quellen hierzu, die in der Forschung bisher auch primär genutzt wurden, sind zum einen Tageszeitungen und zum anderen Branchenzeitschriften der Artisten und Schausteller sowie ab 1907 die der Filmwirtschaft. In lokal verbreiteten Tageszeitungen finden sich vielfach Inserate von Kinobesitzern, die ihre Programme annonciert haben. In den Branchenzeitschriften gibt es regelmäßig erscheinende Rubriken, in denen die Schausteller meldeten, auf welcher Veranstaltung sie mit welcher Attraktion gastierten, so daß eine Fülle von Informationen über Wanderkinos vorliegt. Branchenzeitschriften schalteten zudem mit großer Regelmäßigkeit Anzeigen, in denen die Filmhersteller ihre Filme zum Verkauf bzw. später auch zum Verleih anboten. Die systematische Erfassung dieser Angaben in Form von Datenbanken ermöglicht einen schnellen Zugriff auf die Daten und zudem statistische Auswertungen, die anders kaum zu machen sind.



Berlin SW. 68
Friedrichstrasse 43
Ecke Kochstrasse
Fernsprecher:
Amt 4, Nr. 2164
Telegramm-Adresse:
Cousinhood-Berlin

„Eclipse“

Kinematographen- u. Film-Fabrik

Urban Trading Co.

Wien VI.
Mariahilfstrasse 53
Telegramm-Adresse:
Cousinhood-Wien

Schlager. Kassenmagnet.

Nr. 36 **Im Manöver.**
Länge: 138 m. Telegramm-Wort: Manöver.

Komisch. Drollig.

Nr. 4072 **Der schöne Kolonialwarenhändler.**
Länge: 167 m. Telegramm-Wort: Kolonial.

Zum Lachen. Zum Lachen.

Nr. 3345 **Der Langschläfer.**
Länge: 88 m. Telegramm-Wort: Schläfer.

Drama. Vorzügliche Handlung.

Nr. 3348 **Der kleine Schornsteinfeger.**
Länge: 132 m. Telegramm-Wort: Schornsteinfeger.

Herrlich. Wunderbar.

Nr. 3344 **Die Wasserkünste von Versailles.**
Länge: 82 m. Telegramm-Wort: Versailles.

Dramatisch. Ein lehrreiches Kinderbild.

Nr. 4070 **Wohltaten tragen gute Früchte.**
Länge: 127 m. Telegramm-Wort: Wohltat.

Hochaktuell. Sensationell.

Nr. 37 **Das Parseval'sche Luftschiff in Trümmern.**
Länge: 85 m. Telegramm-Wort: Parseval.

Dramatisch. Aus dem Leben.

Nr. 4071 **Die Geschichte eines Straßenjungen.**
Länge: 165 m. Telegramm-Wort: Junge.

Hochinteressant. Lehrreich.

Nr. 2242 **Riesenschlange, ein Kaninchen verzehrend.**
Länge: 135 m. Telegramm-Wort: Kaninchen.

Wundervolle Naturaufnahme. Herrliche Photographie.

Nr. 2244 **Segeljachten im Meerbusen von Solent.**
Länge: 118 m. Telegramm-Wort: Segel.

Interessant. Interessant.

Nr. 3346 **Das schöne Paris.**
Länge: 90 m. Telegramm-Wort: Paris.

Hochkomisch. Für Hypochonder.

Nr. 4068 **Die falsche Baronin und die Einbrecher.**
Länge: 135 m. Telegramm-Wort: Baronin.

Verkaufsanzeige der Firma Eclipse, Der Komet, Nr. 1228, 3. 10. 1908

Der Münchener Bibliotheksoberrat a.D. Herbert Birett hat schon vor vier Jahrzehnten ein Projekt begonnen, das heute weltweit einzigartig dasteht: Die systematische Erfassung der verfügbaren Quellen zum Filmangebot in Deutschland bis 1920. Ein Abgleich mit der repräsentativen *Siegener Datenbank der Filmprogramme 1905-1914* ergibt, daß Birett etwa 90% aller in deutschen Kinos gezeigten Filme erfaßt hat. Die Ergebnisse seiner Recherchen bezogen auf die Filme bis einschließlich 1911 hat Birett 1991 in Buchform vorgelegt.¹ Die von Birett erhobenen Daten zum Filmangebot der Jahre 1912 bis 1920 standen der Öffentlichkeit bislang nicht zur Verfügung.

Birett hat insgesamt 270 deutschsprachige Quellen systematisch ausgewertet, darunter Branchenzeitschriften der Schausteller und der Filmwirtschaft, Publikumszeitschriften, Zensurlisten, Verkaufskataloge, Programmzettel und Tageszeitungen. Im Rahmen dieser Arbeit hat er von allen verfügbaren deutschsprachigen Filmzeitschriften bis einschließlich 1920 Mikrofilme anfertigen lassen, die heute über das Mikrofilmarchiv der deutschsprachigen Presse e.V. in Dortmund (MFA) zugänglich sind.² Mehr als ein Drittel der eruierten 174 deutschsprachigen Filmzeitschriften ließ sich nur im Ausland nachweisen und mußte zum Teil dort ausgewertet werden.

Birett hat in seiner Datensammlung in der Regel alle einen Film betreffenden Angaben aus den erwähnten Quellen erfaßt. Dazu zählen Angebotstitel, Parallel-, Serien- und Originaltitel, Filmlänge, Herstellungsfirmer, Stab, Mitwirkende und ihre Rollen, Zensurenentscheidungen, Aufführungsdaten, knappe Inhaltsangaben, Fundstellennachweise etc. In den Quellen abgedrucktes Bildmaterial wird eigens ausgewiesen, ebenso Angaben zur musikalischen Begleitung. Insgesamt übersteigt der Detailreichtum der aufgeführten Daten zu einem Film bei weitem das Informationsangebot anderer Filmdatenbanken wie *Filmportal* oder *Internet Movie Database*.

Für seine Forschungen zum frühen Kino hat das Siegener Projekt alle Rechte am Datenbestand von Herbert Birett angekauft und diesen in eine relationale Datenbank überführt: Die *Siegener Datenbank des Filmangebots 1895-1920* enthält filmographische Informationen zu über 45 000 Filmen, die nach auswählbaren Kriterien (Titel, beteiligte Personen und Firmen, Produktionsländer etc.) recherchiert und statistisch ausgewertet werden können.

Zwei Aspekte dieser Datenbank verdienen besondere Beachtung, da sie über den üblichen Rahmen einer Filmographie hinausgehen: An erster Stelle ist das Spektrum der berücksichtigten Filme zu nennen. Filmographien definieren ihren Gegenstand üblicherweise danach, in welchem Land ein Film hergestellt wurde, so daß Nationalfilmographien entstehen, die sich ausschließlich der Produktionsseite widmen. Demgegenüber umfaßt die von Birett initiierte Datenbank das Filmangebot in Deutschland insgesamt – unabhängig davon, aus welchem Land die Filme jeweils stammen. Zweitens zeichnet sich die



Datenbank dadurch aus, daß sie ihre Quellen offenlegt und damit alle aufgeführten Daten nachvollziehbar und überprüfbar macht. Jede ausgewertete Anzeige, Inhaltsbeschreibung oder Kritik sowie alle zusätzlich zur Identifizierung herangezogenen Nachschlagewerke sind jeweils beim Eintrag zu einem Film genannt. Unklarheiten können so direkt unter Zuhilfenahme der angegebenen Quellen geklärt oder ausführlichere Informationen (z.B. vollständige Inhaltsbeschreibungen) den Quellen entnommen werden. Damit bietet die *Siegener Datenbank des Filmangebots 1895-1920* einen umfassenden und zugleich detaillierten Überblick über die zum Verkauf bzw. Verleih angebotenen Filme, insofern sie öffentlich beworben wurden.

Da sich Birett bei seiner Erhebung in erster Linie auf Annoncen der Filmhersteller bzw. -verleiher stützt, sind in dieser Datenbank Filme, die nicht öffentlich beworben wurden, unterrepräsentiert. So wurden pornographische Filme, die nicht öffentlich vertrieben und gezeigt wurden, weitgehend nicht erfaßt. Desgleichen erhält man keinen adäquaten Überblick über Lokalaufnahmen, die von Kinobesitzern in Auftrag gegeben oder selbst gedreht wurden, nur für das örtliche Publikum zur Aufführung gelangten und deshalb allenfalls in Lokalzeitungen annonciert waren.³ Wenig Berücksichtigung finden zudem Gebrauchsfilme, die für nicht-kommerzielle Zwecke der Ausbildung hergestellt wurden wie z. B. wissenschaftliche Filme, Schulfilme und Industriefilme.

Siegener Wanderkino-Datenbank 1896-1926

Im Unterschied zur Filmangebotsdatenbank beziehen sich die Wanderkino- und Programmdatenbank auf die Aufführung von Filmen. Während die Wanderkinodatenbank Standorte von Wanderkinos, nicht aber ihre Programme nachweist, von denen sich nur wenige in Archiven erhalten haben, präsentiert die Programmdatenbank die Filmprogramme von ortsfesten Kinos.

Zu den wichtigsten Quellen der Wanderkinoforschung gehören die Wochenzeitschrift *Der Komet* sowie Akten aus Stadt- und Staatsarchiven. *Der Komet* war (und ist bis heute) das führende Branchenblatt für das reisende Gewerbe und richtete sich u. a. vor allem an Schausteller, die auf Festen, Märkten und Messen gastierten. Diese Branchenzeitschrift, die der Information und Kommunikation der Schausteller diente, ist in zweifacher Hinsicht wichtig: Zum einen finden sich dort zahlreiche Texte zu Wanderkinobetreibern wie zum Beispiel Artikel oder Todesanzeigen. Zum anderen veröffentlichte *Der Komet* eine ständige Rubrik, die so genannten »Fest-, Meß- und Marktberichte«, in der alle gemeldeten Standorte von reisenden Schaustellerunternehmen verzeichnet sind. Um eine Meldung in dieser Rubrik zu erwirken, mußten die Schausteller der *Komet*-Redaktion ihren jeweiligen Standort mitteilen. Insgesamt haben ca. 500 Schausteller um die 6000 Standorte von Wanderkinematographen in über 2000 Städten gemeldet – nicht nur in Deutschland, sondern

Fest-, Meß- und Marktberichte.

Markterlegungen.

(Mitgeteilt vom Zentral-Verband.)

Der Vieh- und Krammarkt in **Schömburg** (Oberamt Rottweil) wurde vom 8. auf 11. Juli verlegt. — Die Weidmühl in **Freising** wird am 24. und 25. Juni abgehalten. — Der Krammarkt in **Wiedelsburg** (Sachsen) wurde vom 13. Juli auf 8. November verlegt. — Der Viehmarkt in **Leobschütz** (Reg.-Bez. Oppeln) wurde vom 16. auf 23. Juni verlegt. — Der Viehmarkt in **Langendorf** (Reg.-Bez. Oppeln) wurde vom 3. auf 17. Juni verlegt. — Im Reg.-Bez. **Bromberg** sind die am 16. Juni stattfindenden Kram-, Vieh- und Pferde-Märkte verlegt worden; in **Polmar** auf 17. Juni, in **Labischin** auf 7. Juli, in **Mietzschke** auf 30. Juni, in **Hogowo** auf 24. Juni und in **Strelno** auf 11. Juni. — Der Vieh- und Pferdemarkt in **Strasburg** (Reg.-Bez. Marienwerder) wurde vom 18. auf 19. Juni verlegt. — Der Kram- und Viehmarkt in **Juchau** (Reg.-Bez. Marienwerder) wurden vom 3. auf 10. Juni verlegt. — Der Kram- und Viehmarkt in **Kandien** (Reg.-Bez. Breslau) wurde vom 2. Juli auf 25. Juni verlegt.

— In **Frankenberg** (Hessen) waren zum Kreis-Kriegerverbandsfest anwesend: Reimschüssel und Schmidt, Karusselle, Glaser, Schiffschaukel, Pfeiser, Würfelbude, Rünzel, Kino, Bausch, Rasperltheater sowie viele Verkaufs- und Zunderbuden.

Wetter und Geschäfte sehr schlecht. — In **Frankfurt a. M.** im Stadtwald steht: Groß L. Rübler K., Gold P. und Köhler, Karusselle, 266, Panorama, Bodmühl und Gaupp, Schießbuden, Schröder, Flock, 266 und Gaupp, Photographie.

Auf Köhler's Juxplatz: Hagenbed W., Renagerie. Im Tirolergarten in Frankfurt-Sachsenhausen: Flock G., Rasperltheater und Photographie.

— In **Gimmertshausen** steht: Rübler K., Karussell.

— In **Hedderhausen** steht: Einhäuf, Autokorso.

— In **Lettenheim** waren anwesend: Janzen R., Pracht-Spiegel-Karussell, Kommer Stef., Pfefferwerfen, Wittersheim J., Verlosungshalle, Welling, Verkaufsbude, Brodeker, Schießbude.

Wetter schlecht, Geschäfte gut.

— In **Friedemann** waren anwesend:

Roch, Toboggan, Feinbl, Kino, Pacher, Ausstellung, Gandraß, Illusion und Ausstellung, Schneider, Autokorso, Riebel, Museum, sowie ein Zirkus, ein Spezialitäten-Theater, zwei Schaukeln und viele Spiel- und Verkaufsbuden.

Geschäfte schlecht. — In **Hagenau** zur Gewerbeausstellung waren anwesend:

Rumpf K., Hagenkarussell, Weiter Martin, Vogelschießen, Wirth und Jeromin, Schießhallen, Jeromin, Toboggan, Kaufher, Panorama, Guyrak K., Kanadiertruppe sowie mehrere Verkaufsbuden.

— In **Weisweil** bei Rengingen waren anwesend: Rähnel, Panorama und Photographie, Wittersheim, Preisschießen, Japs, Schießbude, Ballenwerfen und Photographie, Grinebaum, Kugelnrot.

— In **Blüdingen** stehen privat:

Dreyer, Panorama, Fischer E., russ. Schaukel, Fritsch, Konditorei, Weber Jean, Biograph.

— In **Soran** waren zur Gewerbe-Ausstellung anwesend:

Roch D., Autokarussell, Besser J., Velodrom, Krause, Bodenkarsussell, Bierwirt und Schulze, Schaukeln sowie mehrere Spielbuden.

Geschäfte schlecht.

— In **Sarmen** waren zur Jahrhundertfeier anwesend:

Siebold, Toboggan, Herhaus, Kino, Emde, Schiffschaukel, Rargenke, Panorama, Behrend, Ausstellung, Siebold, Tunnelbahn, Frau Klein und Ludwig, Illusion, Würges, Schießbude und Photographie, Andersen und Luchmann, Waffelbäckerei, Lenders, Schaukel.

Wetter und Geschäfte verregnet.

— In **Ober-Hörsenberg** waren anwesend:

Beder, Karussell, Brand, Schießbude, Gottschalk, Waffelbäckerei.

Geschäfte und Wetter schlecht.

— In **Hofdorf** waren anwesend:

Reininger, Karussell, Devinaß, Schaukel, Eiler, Hartmann und Fridel, Schießbuden, Schmidt, Kugeln, Fridel, Rasperltheater, Hasler, Waffelbäckerei, Hepp, Samulewicz und Griffan, Zunderbuden, Mohr, Spielbude.

Wetter schlecht, Geschäfte gut.

— In **Wargen i. F.** waren zum Markt anwesend:

Nichtner, dress. Tiere, Haber, Illusion, Bruno, Kino, Klebe und Förster, Panoramen, Förster, Photographie, Korb, Schießhalle, Heselbart, Doppelkarussell, Michaels, Karussell, Köhler, amerik. Schaukel, Schubert, russ. Schaukel, Chevalier, Rasperltheater, sowie mehrere Verkaufsbuden.

— In **Reinmann** (Eis) waren zum Sängerfest anwesend:

Neffler, Karussell und Schießbude, Kaiser, Spiel- und Zunderbude, Habig R., Ballenwerfen, Wetter und Geschäfte schlecht.

— In **Wiesenbad** waren zum Markt anwesend:

Buch, Zirkus, Wagner, Kugelnbude, Berg, Kugelspieler, Kollmann, Rasperltheater, Kreitenbaum, Buch und Störzer, Spielbuden und Ringwerfen.



in ganz Mitteleuropa, da die Wanderkinos die Grenzen des Deutschen Reichs häufig überschritten. Allerdings sind die Angaben über die Aktivitäten von Wanderkinobetreibern in den Nachbarländern auf deutschsprachige Schausteller beschränkt, die den *Komet* bezogen oder zumindest gelesen haben. Zudem erfaßt die Rubrik im *Komet* ausschließlich die Standorte der Schausteller, die mit einem transportablen Kino auf Festen, Märkten oder Messen gastierten. Es finden sich daher in der Wanderkinodatenbank keine Angaben zu Betreibern von Saalkinematographen, die Filme in kurzzeitig angemieteten Räumlichkeiten (z. B. in Gaststätten, Hotels oder Tanzsälen) gezeigt haben.

Die Angaben einer Meldung in der Rubrik der »Fest-, Meß- und Marktberichte« sind knapp, aber völlig ausreichend für eine Untersuchung der Verbreitung von Wanderkinos. Ein Eintrag enthält üblicherweise den Namen des Schaustellers, die Bezeichnung bzw. den Typ seiner Attraktion (in unseren Fällen meist »Kinematograph«, aber auch »Biograph«) sowie den Namen der Veranstaltung und des Ortes, in dem das Wanderkino gastierte. Nähere Informationen über die Vorführung oder gar über die gezeigten Filme werden nicht geliefert.

Auch wenn die Meldungen an die Redaktion freiwillig erfolgten, sind in der Rubrik des *Komet* etwa zwei Drittel aller Wanderkinostationen verzeichnet. Erstens zeigt ein Vergleich mit den in den Münchner Stadt- und Staatsarchiven erhaltenen Akten zum Oktoberfest, daß im *Komet* zwei Drittel der Wanderkinos auf dem Oktoberfest erfaßt wurden. Zweitens zeigt ein Vergleich mit der entsprechenden Rubrik der Schaustellerzeitschrift *Der Anker*, die vom Internationalen Verein Reisender Schausteller und Berufsgenossen ab 1900 herausgegeben wurde, daß weniger als 20% aller im *Anker* nachweisbaren Standorte nicht im *Komet* verzeichnet sind.⁴ Es stellt sich also nicht die Frage, ob die *Siegener Wanderkino-Datenbank 1896-1926* repräsentativ ist: Sie enthält den Großteil aller Standorte von Wanderkinos auf Festen, Märkten und Messen. Auch wenn die Rubrik des *Komet* in allen Teilen des Deutschen Reichs Standorte nachweist, so häufen sie sich doch im Süden und Südwesten. Dies liegt nicht daran, daß *Der Komet* im pfälzischen Pirmasens und *Der Anker* in Hamburg erschien, sondern geht darauf zurück, daß der Süden und Südwesten im Unterschied zum Norden und Nordosten eine größere Bevölkerungsdichte sowie eine größere Dichte an Festen, Märkten und Messen aufweist.

Seit 1999 sind bei Joseph Garncarz eine Reihe von Magisterarbeiten entstanden, in deren Rahmen die »Fest-, Meß- und Marktberichte« im *Komet* von 1895 bis 1926 systematisch auf Meldungen von Wanderkinos durchsucht und diese elektronisch erfaßt wurden. Um künftiger Forschung nicht vorzugreifen, wurde darauf geachtet, die Angaben aus den Quellen eins zu eins, also ohne eigene Interpolationen und Interpretationen zu übertragen. So wurden z. B. abgekürzte oder nicht vorhandene Vornamen von Schaustellern auch dann nicht ergänzt, wenn in anderen Meldungen der Name vollständig angegeben war; immerhin waren häufig verschiedene Mitglieder einer Familie in

der Schaustellerbranche tätig, so daß eine Ergänzung von Vornamen durchaus zu einer Verfälschung der Quelle hätte führen können.

Die Datenbank beschränkt sich nicht auf die Wiedergabe der Meldungen an den *Komet*. Um die einzelnen Meldungen in Bezug zueinander setzen zu können, wurde ein relationales Datenbanksystem entwickelt, mit dem es möglich ist, jeder Meldung ›Realien‹ zuzuordnen, die durch weitere Informationen ergänzt und präzisiert werden können. So kann zum Beispiel eine Ortsangabe in einer Meldung mit einem tatsächlichen Ort identifiziert werden – oder, sofern die Ortsangabe nicht eindeutig ist, sogar mit mehreren Orten. Derartige Zuordnungen lassen sich dann graduell entsprechend ihrer Wahrscheinlichkeit einstufen: Bei dem Ort Ottersberg, den Wanderkinobetreiber Krebs im Jahre 1912 aufsuchte, könnte es sich sowohl um Ottersberg in der Provinz Hannover als auch um Ottersberg in Bayern handeln. Daher werden beide Orte mit dem im *Komet* gemeldeten Standort verknüpft. Da aufgrund der üblichen, auf Norddeutschland beschränkten Reisewege von Krebs Ottersberg in der Provinz Hannover der wahrscheinlichere Ort ist, wird diesem bei der Zuordnung eine größere Wahrscheinlichkeit zugewiesen als Ottersberg in Bayern. Für die überwiegende Zahl der gemeldeten Orte wurden in der Wanderkinodatenbank zusätzliche Angaben erfaßt, die bei der Auswertung der Daten von Interesse sein können. Dazu zählen die zeitgenössischen Einwohnerzahlen (soweit verfügbar, wurden die Daten von 1895, 1900, 1905 und 1910 erfaßt) und die geographische und politische Lage der Orte, d. h. die exakten geographischen Koordinaten sowie Zuordnungen zu den verschiedenen Ländern und im Fall des Deutschen Reichs zu den Bundesstaaten bzw. Provinzen Preußens.

Den bereits genannten Schwierigkeiten bei der Entscheidung, ob zwei Meldungen vom selben Schausteller stammen, auch wenn der Name einmal unvollständig oder minimal anders überliefert ist, trägt die Datenbank in zweierlei Hinsicht Rechnung: Einerseits lassen sich jeder Meldung eine oder mehrere Personen zuordnen und hinsichtlich ihrer Wahrscheinlichkeit markieren. Andererseits hat der Nutzer bei der Recherche die Möglichkeit, mit unterschiedlichen Namen erfaßte, aber möglicherweise identische Schausteller zusammenzufassen, um etwa anhand der Reisewege zu entscheiden, ob es sich tatsächlich um ein und denselben Schausteller gehandelt hat.

Die Wanderkinodatenbank läßt sich sehr gut für die Erforschung einzelner Unternehmen nutzen. Die Darstellung von Reisewegen ist eine ihrer besonderen Stärken. Indem sie in chronologischer Reihenfolge sämtliche gemeldete Stationen eines Schaustellers auflistet, vermag sie Auskunft darüber zu geben, ob einzelne Wanderkinobetreiber eher regional oder überregional gereist sind, ob sie größere oder kleinere Orte bevorzugt haben, inwieweit sie jährlich wiederkehrende Veranstaltungen auch regelmäßig besucht haben usw. Zur besonderen Veranschaulichung ist für die Zukunft geplant, die Routen automatisch auch visuell auf zeitgenössischen Karten darstellen zu lassen. Über die Beschäftigung mit einzelnen Wanderkinounternehmen hinaus kann die



Zentral-Theater

Weiden, Bahnhofstraße 44
Größtes, vornehmstes und ständiges
Theater lebender Photographien.

Programm

vom 20. Mai mit 26. Mai.

1. **Locusta, die Giftmischerin Neros**
kolor. hist. Drama.
2. **Madame trägt einen Hosenrock.**
Humor.
3. **Zu Pferd — Akrobaten.** Variete.
4. **Auch ein Rembrandt.** Humor.
5. **Goldfisch-Quartett.** Tonbild.
6. **Morike aus Neu-Muppin.** Natur.
7. **Troja's Fall.** 1. und 2. Teil,
histor. Drama.

Schüler-Kinder-Programm

vom 20. Mai mit 26. Mai.

1. **Ein Ausflug im lenkbaren Luftschiff.** Natur.
2. **Pieske feiert Weihnachten.** Hum.
3. **Die Zucht der Dahlie.** Kol. Natur.
4. **Italienische Festungsartillerie.**
Natur.
5. **Troja's Fall.** 1. und 2. Teil,
hist. Drama.

Beginn der Vorstellungen:

Sonn- u. Feiertage von Nachm. 3 Uhr ab,
Wochentags von 7 Uhr ab ununter-
brochen bis $\frac{1}{2}$ 11 Uhr Abends.

Abends 9 Uhr Beginn d. letzt. Programms.

Mittwoch und Samstag

Kinder- und Schülervorstellung

von 3 bis 6 Uhr nachm. — Ab 5 Uhr
werden hiefür Billets nicht mehr abgegeben.

Eintrittspreise:

Für Erwachsene: Sperrsitg 65 Pfg. 1.
Platz 50 Pfg. 2. Platz 30 Pfg. 3. Platz
20 Pfg. Jugendkarten für Erwachsene
Sperrsitg Mk. 6,—, 1. Platz Mk. 4.50,
2. Platz Mk. 3,—. Kinder und Milit-
tär: Sperrsitg 35 Pfg., 1. Platz 25 Pf.,
2. Platz 15 Pfg, 3. Platz 10 Pfg.

Datenbank z.B. benutzt werden, um die These zu überprüfen, daß das ortsfeste Kino den Niedergang des Wanderkinos bedingt habe. Außerdem kann die Wanderkinodatenbank den Ausgangspunkt für Einzel- und Lokalstudien bilden, da sie Termine von Wanderkinovorführungen nennt, die in der lokalen Presse und Archiven weiterverfolgt werden können.

Siegener Datenbank der Filmprogramme 1905-1914

Der *Siegener Datenbank der Filmprogramme 1905-1914* liegen Zeitungsanzeigen von Kinobetreibern zugrunde, in denen diese dem Publikum ihr jeweils meist wöchentlich wechselndes Filmprogramm annoncierten. Da die erhobenen Filmprogramme für das Deutsche Reich repräsentativ sein sollten, haben wir die Stichprobe hinsichtlich der Ortsgröße und der Lage der Orte im Deutschen Reich breit gestreut. Dazu wurde das Deutsche Reich zunächst grob in drei Regionen gegliedert: Nordwestdeutschland (A), Mittel- und Ostdeutschland (B) sowie Süddeutschland. Aus jeder dieser Regionen wurden drei Städte ausgewählt: als Großstädte (mehr als 100000 Einwohner) Hamburg, Leipzig und München, als Mittelstädte (20000 bis 100000 Einwohner) Hagen, Görlitz und Würzburg und als Kleinstädte (unter 20000 Einwohner) Rendsburg, Pirna und Weiden. Neben Einwohnerzahl und geographischer Lage war ein wesentliches Auswahlkriterium für diese Städte, daß mindestens eine regionale Tageszeitung mit Kinoanzeigen überliefert ist.

Da es dem Forschungsprojekt um die Interpretation signifikanter Strukturen und Trends geht und nicht um die Beschäftigung mit einzelnen Filmen oder Programmen, war eine vollständige Auswertung aller Anzeigen dieser neun Städte verzichtbar. Unsere Stichprobe umfaßt Programminserate so, daß für jede Stadt rotierend ein Monat pro Kalenderjahr erfaßt wurde, für den dann sämtliche Programmanzeigen aus der Tagespresse ausgewertet wurden. So wurden zum Beispiel die Städte der Region (C) Süddeutschland, d.h. München, Würzburg und Weiden, im November 1905, Dezember 1906, Januar 1907 usw. ausgewertet. Auch wenn es in allen ausgewählten Städten Kinos gab, welche ihre Programme in den Tageszeitungen annoncierten, so war dies gerade bei den Großstädten nicht bei allen Kinos der Fall. Anders als die Kinos der Innenstädte, die ihr Publikum aus der Bevölkerung der gesamten Stadt rekrutierten, schalteten die Kinos der Stadtteile in aller Regel keine Anzeigen in Tageszeitungen, da sie ihr Publikum aus der nächsten Umgebung durch Werbemaßnahmen vor dem Kino selbst erreichten. Es ist derzeit keine Möglichkeit in Sicht, das Problem der auf diese Weise unterrepräsentierten Stadtteilkinos zu lösen, denn auch in den Stadtarchiven finden sich so gut wie keine Quellen dazu.

Das Ergebnis unserer Stichprobe sind rund 1200 Anzeigen mit Filmprogrammen, die von mehr als 100 Kinos annonciert wurden. Daß diese Stich-



probe trotz der vergleichsweise wenigen Stadtteilkinos tatsächlich für das Deutsche Reich repräsentativ ist, läßt sich durch eine externe Validierung belegen, also einen Vergleich mit validen zeitgenössischen Studien. Zum einen zeigt eine 1914 veröffentlichte Umfrage nach den beliebtesten Schauspielern ein ähnliches Präferenzprofil des Publikums, was die nationale Herkunft der Schauspieler bzw. Filme angeht:⁵ Deutsche und dänische Schauspieler bzw. Filme waren am beliebtesten. Zweitens zeigt eine Auswertung der Programm-datenbank hinsichtlich der am häufigsten programmierten Filme eine große Übereinstimmung mit den Ergebnissen der Untersuchung, die Emilie Alten-loh 1912 in Mannheim durchgeführt hat.⁶ In beiden Fällen sind die belieb-testen Filme lange Dramen aus deutscher Produktion, die hinsichtlich ihrer Themen und Motive ein signifikantes Erfolgsmuster bilden. Die Mehrheit der Erfolgsfilme thematisiert den Kampf einer Frau »zwischen ihren natürlichen, weiblich sinnlichen Instinkten und den diesen entgegenstehenden sozialen Zuständen.«⁷

Alle Angaben aus den Programminseraten wurden in eine relationale Datenbank eingegeben, wobei – wie bei der Wanderkinodatenbank – Wert darauf gelegt wurde, die Informationen zunächst exakt so zu erfassen, wie sie in den Quellen vorliegen. Auf Interpretationen des vorgefundenen Materials – also z.B. die Korrektur von vermuteten Fehlern oder die Vereinheitlichung von Filmtiteln – wurde verzichtet, um Fehlschlüsse zu vermeiden. Stattdessen wurden alle Angaben der jeweiligen Anzeige erfaßt, einschließlich Beschrei-bungen der Filme sowie Informationen zu Anfangszeiten, Eintrittspreisen und Besonderheiten des Kinos. In schematisierter Form wurde zudem erfaßt, wenn ein annonciertes Programm unvollständig oder in der Reihenfolge der Filme nicht eindeutig ist oder aus den gezeigten Filmen lediglich eine Auswahl aufführt.

Um mit den erfaßten Filmprogrammen sinnvoll arbeiten zu können, wurde in einem zweiten Schritt versucht, die Filmtitel mit Hilfe der *Siegener Daten-bank des Filmangebots 1895-1920* zu identifizieren, was in etwa 90% aller Fälle gelang. Die damit verbundenen Probleme werden den Benutzern der Programm-datenbank so transparent wie möglich gemacht. Da die Programman-zeigen in der Regel nur sehr spärliche Informationen zu den einzelnen Filmen liefern, sind die aufgeführten Filmtitel häufig der einzige Anhaltspunkt für die Identifikation. Allerdings ist es durchaus nicht unüblich, daß verschie-dene Filme den gleichen Titel tragen – manchmal im selben Herstellungsjahr. Umgekehrt finden sich in den in der Lokalpresse annoncierten Programmen oft Varianten von Titeln, die in der Angebotsdatenbank noch nicht enthalten sind.

Um diesen Schwierigkeiten Rechnung zu tragen, gibt es in der *Siegener Datenbank der Filmprogramme 1905-1914* zwei Funktionen: Zum einen las-sen sich einem Filmtitel in einer Programmannonce mehrere Filme aus der Datenbank des Filmangebots zuordnen, zum anderen lassen sich diese Iden-

tifikationen – wie bei den Orten in der Wanderkinodatenbank – entsprechend ihrer Wahrscheinlichkeit graduell bewerten. So annoncierte das Hamburger Central-Theater am 22. März 1911 u. a. den Film VORBESTRAFT mit dem Zusatz »Großes spannendes Drama«. Die Datenbank des Filmangebots führt zwei infragekommene Filme auf: einen Film aus dem Jahr 1911 der Firma Elge-Gaumont und einen anderen aus dem Jahr 1910 der Firma Pathé frères. Weil anhand der vorliegenden Informationen keiner der beiden Filme auszuschließen war, wurde die entsprechende Filmnummer des Programms im Central-Theater mit beiden Filmen »identifiziert«. Die Tatsache, daß die große Mehrheit der übrigen Filme dieses Programms eindeutig aus dem Jahr 1911 stammt, spricht für eine höhere Wahrscheinlichkeit, daß es sich auch bei VORBESTRAFT um den Film von 1911 handelt. Diese Identifizierung wird daher als »wahrscheinlich«, die Identifizierung mit dem Film von 1910 lediglich als »möglich« eingestuft.³ Eine endgültige Entscheidung wird also innerhalb der Datenbank nicht gefällt: Dies bleibt – sofern überhaupt erforderlich – den Benutzern der Datenbank überlassen.

Die vorsichtige Vorgehensweise beim Identifizieren der inserierten Filmtitel hat Auswirkungen auf die statistische Auswertung von Informationen. Eine Statistik über die Produktionsländer der programmierten Filme muß immer berücksichtigen, daß sie den gleichen Unsicherheiten unterworfen ist wie die Identifikation der Filme selbst – denn nur in den seltensten Fällen gibt ein Programm selbst Auskunft über die Herkunft eines Films. Das schließt sinnvolle Statistiken nicht aus: So läßt sich zum Beispiel eine Statistik der Herstellungsländer auf solche Filme beschränken, deren Identifikation zumindest als »wahrscheinlich« beurteilt wurde.

Die *Siegener Datenbank der Filmprogramme 1895-1920* ist ein nützliches Instrument, um zu untersuchen, welche Art von Filmen (nicht unbedingt welche Filme!) beim deutschen Publikum, gemessen an der Zahl der Kinoeinsätze, am populärsten war. Aufgrund der Programmerfassung einzelner Monate pro Kalenderjahr kann nicht behauptet werden, ein bestimmter Film sei in Deutschland nicht beliebt gewesen, nur weil er in der Liste der am häufigsten programmierten Filme nicht auftaucht. Dagegen läßt sich eine Aussage darüber machen, welche Art von Filmen, welche Herstellungsländer, welche Genres, Themen und Motive das Publikum favorisierte. Nicht zuletzt läßt sich mit dieser Programmdatenbank analysieren, wie Filmprogramme aufgebaut waren, welche unterschiedlichen Programmtypen im Laufe der Zeit ausgebildet wurden und welche den Markt dominierten.



Die drei Siegener Datenbanken zum frühen Kino in Deutschland werden ab 2007 öffentlich und unentgeltlich über das Internet zugänglich sein, d. h. Privatpersonen und Forschungsprojekte können sie ungehindert für ihre Zwecke nutzen. Nach Abschluß des Siegener Forschungsprojekts »Industrialisierung der Wahrnehmung« werden die Datenbanken ab 2009 ein neues, dauerhaftes Zuhause finden.

An den Inhalten der Datenbanken soll auch nach dem Abschluß des Siegener Projekts kontinuierlich weitergearbeitet werden. So soll die *Siegener Datenbank des Filmangebots 1895-1920*, die zur Zeit Informationen zu etwa 90% aller in Deutschland öffentlich beworbenen Filme enthält, zu einer Internet-Datenbank des frühen Kinos weiterentwickelt werden, welche die gesamte Weltproduktion erfaßt. Da auf dem deutschen Markt bis 1914 ein erheblicher Teil der Weltproduktion angeboten wurde, ist sie dafür eine ideale Ausgangsbasis.

Auch die *Siegener Wanderkino-Datenbank 1896-1926* und die *Siegener Datenbank des Filmangebots 1895-1920* können fortgeschrieben werden. Die Wanderkinodatenbank ließe sich um Informationen aus anderen Quellen wie etwa Archiven ergänzen und die Programmdatebank könnte für die bislang nicht ausgewerteten Monate vervollständigt und um zusätzliche Städte erweitert werden. Auch nach solchen Erweiterungen dieser beiden Datenbanken soll es möglich sein, Recherchen und Analysen auf das ursprünglich verwendete Quellenkorpus einzugrenzen.

Während der Lesezugriff für jeden frei ist, wird die Bearbeitung der Daten eingeschränkt werden, um Datensicherheit zu gewähren. Da die Installierung einer permanenten Redaktion aus finanziellen Gründen nicht als realistisch erscheint, bevorzugen wir ein Lizenzsystem mit der Vergabe von Zugangscodes für diejenigen, die Daten verändern wollen. Es ist daran gedacht, solche Lizenzen an einschlägige Institutionen und Forscher zu vergeben, die sich darum bewerben. Analog etwa zur Wikipedia-Software sollen dann alle Änderungen protokolliert werden und dadurch Debatten unter Filmhistorikern und -archivaren angeregt werden. Auf diese Weise sollen die Siegener Datenbanken langfristig einschlägige Forschungsinstrumente für die Geschichte des frühen Kinos nicht nur in Deutschland bleiben.

Informationen zum aktuellen Stand der Arbeiten sowie die Datenbanken selbst finden sich unter der Adresse:
<http://www.fk615.uni-siegen.de/earlycinema/>

Anmerkungen

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

² Vgl. Herbert Birett, »Standortverzeichnis früher deutscher Filmzeitschriften«, *KINtop 1* (1992), S. 136-144, und Herbert Birett, »Neues Standortverzeichnis früher deutscher Filmzeitschriften«, *KINtop 7* (1998), S. 183-196.

³ Vgl. dazu Uli Jung, »Local Films. A Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema«, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 22, No. 3 (2002), S. 253-273.

⁴ *Der Anker* ist erst ab dem Jahrgang 1912 in Bibliotheken nachweisbar. Der Vergleich bezieht sich auf dieses Jahr.

⁵ Auswertung der Publikumsumfrage »Wer ist der Liebling des Publikums« (*Illustrierte Kino-Woche*, 2. Jg., Nr. 1, 1914, S. 7). Die Liste umfaßt insgesamt 17 Plätze mit insgesamt 1648 Stimmen.

⁶ Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des*

Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Diederichs, Jena 1914.

⁷ Ebenda, S. 58.

⁸ Die Wahrscheinlichkeitsstufen lauten in absteigender Folge: »sicher«, »höchstwahrscheinlich«, »wahrscheinlich«, »möglich« und »eventuell«. Darüber hinaus gibt es noch die Kategorie »definitiv nicht«, mit der solche – vielleicht auf den ersten Blick naheliegenden – Filmidentifikationen kategorisiert werden, die aufgrund eindeutiger Informationen ausgeschlossen werden können. Den einzelnen Stufen wurde bewußt kein fester Zahlen- oder Prozentwert zugeordnet, um nicht den Eindruck zu erwecken, die Einstufung sei ein verbindlicher, mathematisch errechneter Wert. Tatsächlich gibt sie letztlich nur einen anhand der Faktenlage gebildeten, pragmatischen Eindruck wieder, dessen Überprüfung jedem Benutzer obliegt.





Addio, kintop

Eine mit *Jahrbuch zur Erforschung von etwas* untertitelte Publikation gehört zweifellos zum wissenschaftlichen Genre, und offiziell beruht und beharrt die Wissenschaft auf der Trennung der Form vom Inhalt. Resultate von Kommunikationsanalysen müssen nicht verständlich, kunstgeschichtliche Studien zum Rokokosoftwareporno sollen nicht frivol und Komiktheorien wollen nicht komisch sein. Tatsächlich aber dringen die Inhalte unwiderstehlich durch die Textoberflächen, denn die meisten Leute sind ja wissenschaftlich tätig, um mit einem geliebten seltsamen Forschungsgegenstand viel Zeit verbringen und immer wieder ausführlich von ihm erzählen zu können, zum Beispiel in wissenschaftlichen Jahrbüchern. Deshalb ist jede Nummer von *KINtop* zum Wunderalmanach geraten. Da schlägt man einen Band auf und beginnt zu blättern, blättert weiter, um die Abbildungen eine nach der anderen zu betrachten – und läßt sich schließlich von einem Reisebericht in die wilden Gegenden des frühen Films forttragen. Und dies soll der letzte Band sein, letzte Gelegenheit, um von einem schönen seltsamen Gegenstand zu erzählen! Wobei »Gegenstand« ausnahmsweise nicht metaphorisch zu verstehen ist; während die Gegenstände der Geisteswissenschaften mehrheitlich immateriell oder entmaterialisiert sind, geht es hier um ein, um das materielle Objekt.

Das Objekt ist ein intensiv grünblaues, ein petrolblau viragiertes Röllchen Film, 35 mm. Es stand zu dritt zusammen mit einem gelben und einem roten in einer kleinen Schachtel mit der Aufschrift FILMS. Die Schachtel gehört David Pfluger, einem Kollegen. Wir fuhren mit der Bahn von Zürich nach Chur, um dort an der Fachhochschule die vier Lektionen in Filmarchivierung zu erteilen, die der Studiengang I+D (Information und Dokumentation) vorsieht. In vier Lektionen auf drei Jahre Ausbildungszeit lassen sich nicht viele Lernziele erreichen. Also Hauptsache, die Studierenden haben einmal mit eigenen Augen gesehen, wie das ihnen total unbekannte Archivgut Film aussieht, die Rollen, Spulen, Büchsen und Schmalfilmkassetten, die häufigsten Formate, das beidseitig, zentral oder einseitig perforierte Filmband, die vertikal angeordneten Phasenbilder, die Sprossen oder Pisten einer Tonspur. Hauptsache, sie haben einmal einen Streifen Superacht gegen das Fenster gehalten und im Durchlicht in den ganz kleinen Bilderkadern gesehen, daß und was darauf zu sehen ist, und haben die Streifen hernach flach vor die Augen gehalten, um in Aufsicht Glanz- und Schichtseite zu unterscheiden und über das plastische Profil der Kodachrome-Farbfelder zu staunen. Hauptsache, sie haben gesehen – dafür geben wir eine silberne Scheibe und eine Videokassette durch die Reihen –,



daß auf einer DVD oder einem Video nichts zu sehen ist. Wenn sie den Unterschied zwischen Bildträger und Datenträger begreifen, ist das kein schlechter Lernerfolg.

Im Zugabteil also packen David und ich unsere Reisetaschen voll Anschauungsmaterial aus und zeigen einander die mitgebrachten Schätze. Mariann: Ein Nitratwickel, der mit seiner Salpetersäure eine neue Metallbüchse dramatisch angerostet hat. David: Eine Rolle 16mm in einem Tupperware, dem beim Öffnen scharfe Essigschwaden entströmen. Mariann: Pergamintüten voll Filmschnipsel in diversen Formaten, welche die KursteilnehmerInnen anhand einer Bestimmungskarte identifizieren und dann behalten dürfen. David: Eine handtellergroße Kartonschachtel mit der Aufschrift FILMS, und darin wie im Märchen drei Dinge: ein gelbes Röllchen, ein rotes Röllchen und ein blaues Röllchen. (Gefunden hat er die im Brockenhaus und als Beispiel für Tinting mitgenommen; aber natürlich reichte die Zeit dann nicht dafür.)

Es handelte sich um Stücke von Stummfilmpositiven, die, auf etwa zwei Meter Länge geschnitten und zu Schleifen geklebt, als Zubehör zu Spielzeugprojektoren verkauft wurden; das hat man damals mit abgespielten Filmkopien so gemacht. Eine ähnliche Form der letzten Auswertung abgespielter Kopien sind die Postkarten mit ausgestanztem Fenster und darin einmontiertem einzelnen Filmbildkader; manchmal stellt das Fenster eine Leinwand dar und die Postkarte macht für ein Kino Reklame. Die Filmschleifen und Postkarten, die ich bisher angetroffen habe, stammen aus Europa und Japan und wurden in den zwanziger Jahren konfektioniert, aber eine Freundin erinnert sich, daß in Spanien unter Franco anfang der siebziger Jahre Umschläge voll einzelner Filmbilder ziemlich teuer verkauft und gekauft wurden.

Zwar wird bei diesen letzten Stufen der Auswertung die Projektionskopie in Kleinstfragmente zerschnipselt, aber nicht zerstört wie bei der Rohstoffrückgewinnung. Nach wie vor sind es die Bilder, die ausgewertet werden. Wir könnten, sagte ich zu David, anhand dieser Schleifen im Unterricht die Ökonomie der Filmauswertung zur Sprache zu bringen (wofür die Zeit dann nicht reichte).

Jedes noch so kurze Filmfragment, jedes Einzelbild ist eine unvollständige Filmkopie. Wer eine solche in die Finger bekommt, möchte natürlich gleich herausfinden, um welchen Film oder zumindest um was für eine Art Film es sich handelt, und gleichzeitig herausfinden, wie weit er oder sie mit dem Herausfinden kommt. David und ich hätten mit den drei Röllchen problemlos einen ganzen Semesterkurs bestreiten können samt Praktikum oder wenigstens einer instruktiven Demo, wieviel sich über unidentifiziertes Filmmaterial anhand welcher Hinweise sagen läßt. Das gelbe Fragment: eine deutsche Komödie der zehner Jahre, unverkennbar an Kostüm, Maske und Gestualität der Darsteller, produziert laut der mitteilsamen Randaufschrift von der an der Friedrichstraße 236 in Berlin domizilierten Deutschen Bioscop GmbH. Die roten zwei Meter ohne Randmarkierungen: Herrenzimmer mit Kelim-Portie-

re, also fast ganz sicher ebenfalls eine deutsche Produktion (eine kleine skandinavische Wahrscheinlichkeit nicht auszuschließen) und gleiche Periode, sagen wir um 1918-1920, und da zwei Herren in Gesellschaftskleidung nacheinander durch die Portiere ins Zimmer treten, ein Drama. Was in Aufsicht nach Rot ausgesehen hatte, erwies sich übrigens in Durchsicht als amberfarbene Virage. –

Für die restliche Zeit der Reise drehte ich meinem Mitdozenten den Rücken zu, den petrolblauen Filmstreifen nah an den Augen und nah am Zugfenster. Während ich noch mit Hilfe des trüben Novembermorgenlichts zu erkennen versuchte, was die winzigen Bilder zeigten, hatten sie mich schon gefangengenommen und das Glück, sie zu verstehen, erfüllte mein Herz.

Die Studierenden im dritten Jahr I+D haben an jenem Tag nichts von den Röllchen gesehen oder gehört, und David hat sie seither nicht mehr zu Gesicht bekommen. Ich nahm die Schachtel nach Hause mit, unter dem Vorwand, es gehe darum, das Fragment eines italienischen Divafilms zu identifizieren (»es ist nicht die Bertini, es ist nicht Elena Sangro, ich muß Martinelli fragen«). Eigentlich wollte ich aber nur immer wieder am Fenster die Zeit vergessen und die unerhört verdichteten Bilder ihre Intensität entfalten lassen. In ihnen Ausschau halten. *Kinema, du Augenweide unserer blinden Sehnsucht!* Wie sie im hellen Kleid ins Bild stürzt, um den Schuß abzuwenden, wie sie hinsinkt! Während Alberto Nepoti keine Miene rührt. Immer nur wieder in die luminosen Bildern schauen und durch sie hindurch auf unser aller vergangenes Glück mit diesen Filmen und mit den Freundinnen und Freunden in Amsterdam, in Pordenone, in Bologna, im KINtop.

Und so ist statt einem Text für das wissenschaftliche Jahrbuch über einen seltsamen, schönen Forschungsgegenstand – den materiellen Filmkörper und das unbewegte unprojizierte Phasenbild darauf, dieses verborgene, nicht für die Betrachtung gedachte und gemachte Bild im Rücken des Publikums im Gegensatz zum immateriellen Wahrnehmungsereignis der Projektion – als Beitrag zum letzten Wunderalmanach ein Daumenkino entstanden.

Mit Dank an David Pfluger für das Originalmaterial, an Reto Kromer und Hermann Wetter für technische Beratung und an die Cineteca di Bologna für das Scannen.



K. K. priv. Theater in der Josefstadt.

und Directors Franz Pokorny.

Februar 1847.

Zum 24. und vorletzten Male:

Herrn Döbler's Optische Vorstellungen,

in drei Abtheilungen.

Die Musik ist neu von Herrn Kapellmeister A. Emil Tiel komponirt.

Erste Abtheilung. Ansichten.

1. Egeru am Egernersee. — 2. Weisk am Vorporeub. — 3. Der Saal der Händelsbank im Dogenpalaste zu Venedig. — 4. Reichenbach in der Schweiz. — 5. Greifenstein an der Donau, bei Sonnen- und Mondbeleuchtung. — 6. Die Nordseite des Säulenganges der Notre-Dame-Kirche zu Paris. — 7. Die Allerheiligen-Kirche in München. — 8. Das Innere des Hofes im herzoglichen Palaste zu Venedig. — 9. Der Klostergang zu Amalfi in der Nähe Neapels. — 10. Stolzjosefs am Rhein. — 11. Bazarach am Rhein. — 12. Ein Klosterhof bei Winterzeit.

Zweite Abtheilung.

Nebelbilder, in Verbindung mit einem neuen noch nirgends produzierten optischen Apparat, genannt:

PHANTASCOPI.

vermittelt dessen bewegliche Figuren, ohne Mechanik, nur durch den Eindruck des Lichtes auf das Auge, dargestellt werden. Vorkommende bewegliche Figuren:

- | | | |
|---------------------------|-----------------------------|--------------------|
| 1) Der türkische Gauller. | 4) Der Holschneider. | 7) Der Seiltänzer. |
| 2) Der Reisspringer. | 5) Der chinesische Gauller. | 8) Die Duckanten. |
| 3) Die kleine Cosakade. | 6) Der Stelzentänzer. | |

Die Dekorationen zu den Produktionen der zweiten Abtheilung bestehen aus folgenden Nebelbildern: Ein türkisches Portal. — Ein Zelt. — Eine ländliche Gegend. — Ein chinesisches Portal. — Ein gymnastisches Theater. — Eine Felsengrotte.

Dritte Abtheilung: Optisches Farben- und Linienpiel,

welches in der königlichen Polytechnic zu London, unter dem Namen: „Chromatrop“, gezeigt wird.

Die Musik zu sämtlichen Bildern und der Voller der letzten Abtheilung sind in der k. k. Hofmusikalienhandlung des Herrn Haslinger zu bekommen.

Vorher: Der Wiener Schusterbub.

Komisches Charaktergemälde mit Gesang in einem Akt, von J. N. Krautinger.

Die Musik ist von Herrn Kapellmeister Carl Dindor.

Wolfgang Feuchel, Schuhmacher.			Vann, ein Wiener,) seine	Hr. Mad.
Müller	Hr. Kettaun.		Wenzl, ein Lubwieser,) Gesellen	Hr. Hölzl.
Eise, seine Tochter	Mad. Th. m.		Misko, ein Ungar,)	Hr. Greif.
Nagl, ein Wiener,)	Hr. Kusa.		Michel, Lehrlinge	Hr. Reichinger.
Sammel, ein Berliner,)	Hr. Just.		Ein Fremder	Hr. Kuch.
Erppel, ein Steirer,)	Hr. Mersch.		Schuster-gesellen, Leb-jungen.	

Der freie Eintritt ist ungebührlich. — Anfang um 7 Uhr. Das Theater wird geheizt.

Broadside, Theater in der Josefstadt, Vienna, February 1847, announcing Leopold Ludwig Döbler's Phantascope »vermittelt dessen bewegliche Figuren, ohne Mechanik, nur durch den Eindruck des Lichtes auf das Auge, dargestellt werden«

The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896

Part 1: Choosing a different perspective

This article is an attempt to refresh our ideas of how moving pictures were invented and first seen. It is also an attempt to find one new way – of many possible ways – of discussing the earliest moving pictures, and in so doing to think again about which inventors or pioneers were significant in developing moving image culture.

A fresh look at the period of invention before 1896, particularly one that is frank and open about its assumptions and methodology, and one that incorporates recent scholarship from all of Europe as well as America, can help to illuminate the work of some figures who have been poorly served – or even wholly ignored – in the received version of the history of the invention of moving pictures. As an appendix to the main text, but as a crucial element of this recast narrative, a chronology noting specific moving picture exhibitions forms Part 3 of this essay.

Why is an article about the earliest public exhibition of moving pictures necessary? What new shapes does it bring to the story of the invention of the cinema as it is usually written? This story is usually conceived as a narrative about technology; indeed, the very use of the word ›invention‹ popularly implies some ingenious arrangement of mechanical elements to produce a wholly new effect or process. In the received history of cinema invention, ›patents of invention‹ issued by various countries have been the most prominent source of information. The first technical historians who wrote seriously about the invention of moving pictures were both civil servants in patent offices,¹ and their work privileged innovative mechanisms that had been accepted as patents. Within their engineering perspective, they were all-inclusive, turning the invention of moving picture apparatus into a set of mechanical Goldberg variations. They excluded from consideration any actual moving picture exhibition, any consideration of the films themselves, any private demonstrations or cultural practices, and any reduction to practise of the ideas put forth in the patents, beyond the sometimes required patent model; they were concerned principally with mechanical devices and their abstract principles.² This early work turned the invention of moving pictures into a feat of engineering. From the beginning, the invention of moving pictures had little to do with actually showing something in movement to an audience.

On this narrow foundation later historians began in the 1920s to construct an elaborate narrative of invention that sought consciously and manipulatively to take ownership of the invention story for a variety of purposes, including satisfying patriotic feelings, giving the new art a cultural pedigree, supporting a favourite pioneer, or privileging the activities of still-living figures.³ Even though recent scholarship has started to correct some of the worst errors of the past, as well as to re-evaluate some previously ephemeral figures and to surprise us with work on entirely new pioneers who turn out to be important figures, very little of this scholarship has as yet been integrated into the master narrative of the invention of moving pictures. Somehow the sheer weight and complexity of our received history, with its Greek- or Latin-based nomenclature, its hidden assumptions and complex cultural politics, compounded by its often ill-expressed and shifting definition of just what constitutes a ›moving picture‹, seems to be immovable and mute, a huge edifice constructed by specialists and for specialists. Now that there is some very good new scholarship on several early moving picture exhibitors including Ludwig Döbler,⁴ Eadweard Muybridge,⁵ Georges Demenÿ,⁶ Thomas Edison,⁷ and Ottomar Anschütz⁸ to contend with the interpretations of the received history, it seems to be a good time to suggest some new ways of looking at the master narrative of the invention of moving pictures. A review of the earliest exhibitions of moving pictures is one of these possible new perspectives.

Defining public exhibition

John Staudemeier has suggested that »A design concept cannot be considered a true invention unless its significance has been recognized by the inventor and, more important, has been successfully communicated to an appropriate audience.«⁹ He then suggests further that »If a potential inventor must demonstrate the value of a new idea to an audience for recognition and validation, it follows that cultural congruence – or dissonance – is part of the story of the new invention.«¹⁰ Since the ordinary story of the invention of cinema has concentrated so narrowly on technology, this article is a first attempt to include the idea of communicating to an appropriate audience by concentrating only on one element of the many factors involved in developing an emerging technology: the public exhibition of moving pictures before 1896.¹¹ For the purposes of this article, ›public‹ is defined as ›exhibited before persons other than the inventor/s or the employees and family members of the inventor/s‹. In other words, public exhibition takes place outside the laboratory and outside the closed world of technicians and family.

There are two principal types of ›public‹ exhibition considered here. The first type of exhibition is that given to professional groups or meetings, where the audience is limited to either members or associated colleagues of some

kind. In a few rare cases, such a group was comprised of both family and non-family guests, the important element here being the invited guests, the outsiders. This type of public exhibition has most often been called a »demonstration« of moving pictures in the literature, and it is frequently given to a group that has privately assembled for a specific purpose and does not pay an admission fee specifically to see the moving picture exhibition. The second type of exhibition is that given to the general public at large, in other words groups assembled without any restrictions of association. This type of exhibition often takes place in an entertainment or social context, with or without a specific admission fee or viewing charge.

The present article also uses a clear and simple definition of »moving picture«. It includes all attempts to reproduce natural and continuous movement, principally through stroboscopic means, whether drawn or photographic. A corollary to the definition used in this article is that it also specifically includes »moving pictures« that were projected, or seen on a screen at a distance across space away from the reproducing apparatus, as well as those that were not projected but were seen either by one person at a time or by small groups of people who looked towards or into the originating apparatus itself.¹²

A strip of photographic celluloid moving picture film (c. 1893 until today) is, of course, in its physical existence nothing more than a number of separate sequential images that rely on stroboscopic effects for the smooth perception of movement by the viewer. The reason for taking up this particular definition, which might seem surprising in the context of how the story of »the cinema« has usually been written, is because a more limited definition that requires photographic images to be taken on bands of celluloid »film« presents a number of insurmountable difficulties, and arbitrarily excludes from discussion several significant figures who made clear contributions to the emergence of moving pictures, like Eadweard Muybridge and Ottomar Anschütz, amongst others. Once photographic images taken in series on individual plates, like those of Muybridge, Anschütz and Ernst Kohlrausch are included in the story, a very close relationship between stroboscopically represented photographed series and stroboscopically represented drawn series becomes apparent, and a second set of Scholastic dilemmas appears. As more and more angels appear to dance on the heads of pins, the broader and more inclusive definition used here, in the end, turns out to avoid building hidden political assumptions into the definition. It also turns out to that there are few enough figures who qualify as exhibitors of stroboscopic continuous movement so that a definition which at first seems to be »all-inclusive« and unmanageable in fact reveals itself to be plain, simple, and direct.

The attempt in this article is to highlight those figures who actually exhibited moving pictures in public, or as an essential part of their experimentation, and distinguish them from those many more numerous pioneers who were »at work« in private attempting to invent moving pictures. Many of these latter

figures made significant direct or indirect contributions to the cinema invention story, like the non-exhibiting Etienne-Jules Marey, for one example, while others have somehow inveigled their way into the story without leaving much of real substance behind. The received version of the overall grand narrative of the invention of the cinema is an elaborate structure that contains an intensely politicized Scholastic theology of early cinema, including work that variously succeeded, failed, was partially successful, contributed an element of a later successful apparatus, or just documented dreams and hopes later fulfilled by others and therefore somehow prefigured the invention of the medium.

With the rise of interest in reception studies over the past twenty years or more, choosing to shift the fulcrum of the master account of the invention of moving images from abstract mechanical or perceptual principles to actual occurrences of the use and communication of images in public makes a certain amount of sense. Indeed, a shift in emphasis is necessary if the history of the origins and invention of the cinema and its allied arts is to remain connected to contemporary media studies. Without conceptual reform, study of the invention of moving pictures risks – is fated, even – to forever chase its own tail of technological determinism and nationalistic fervour while remaining unable to escape the initial, incomplete, narratives compiled in the first decades of the 20th century.

Even for those like myself who think that they know the story of the invention of moving pictures reasonably well, the results of this exercise can be surprising. And it is clearly acknowledged that looking at the master narrative in this way does not tell the whole story. But I think that it does raise new questions about how the received story of moving picture invention has typically been structured, and it clears away a lot of the interstitial information which is packed inside an unreconstructed received history in ways that only add to the theological complexity of the story rather than increasing genuine knowledge about the earliest days of modern moving pictures. It is useful to know of the existence of these interstitial tidbits, for example that Georges Demenÿ evidently drew a sketch of a »Grande Cinématographe« in 1895 which he then may have shown to Louis Lumière during a visit to his studio in December 1894,¹³ but when dropped into an unreconstructed received history, and used as glue to solidify a structure already constructed weakly through the use of unrevealed assumptions, the interpretation of these tidbits is all too often wildly distorted.

What is interesting about the Demenÿ event is that it represents a direct contact between two key figures, a type of contact which although it is not often included in standard histories was in fact not at all uncommon between any number of the significant pioneers of the cinema in the mid-1890s.¹⁴ What the event does not represent, even though it is sometimes implied by weak scholars, is a direct transfer of the inspiration for the Lumière *Cinématographe* from Demenÿ, a kind of replacement of the dream about a sewing-machine

by a hasty sketch, and – Voila! – the true, essential inventor of the cinema is revealed as Marey's long-time assistant, with evidence lovingly and carefully preserved for a century by his family.

This event is only one of many examples which could be produced of minor events or designs – the Maltese Cross intermittent movement is another good example here – that can be, and sometimes have been, fitted in between chunks of the received story of cinema invention so that they carry more significance than they should. This is only possible because the major chunks of the received story are so incomplete, so separated by unresearched elements, so awkwardly placed in the narrative that it is possible for small, innocent islands between them to take on a disproportionate meaning. With a properly organised grand narrative, shaken loose from hidden assumptions, there would be no need, indeed, no place, for such mannerist elements. This article is an attempt to reassert the value of one element of the grand narrative, an element that would seem to be essential but which has so far received too little attention: the public exhibition of moving pictures in the period before and during the invention of the cinema.

Magic lantern culture as an essential context

One caution is necessary. The background and the broad context to the specific topics taken up in this article, to the inventors, devices, and practises dealt with in some detail, is in the first instance the attempt to portray movement in magic lantern projections from 1659 onwards, followed by a variety of experiments with optical phenomena conducted by scientists early in the 19th century that led to the stroboscopic reproduction of movement and the development of 'philosophical toys' to represent it. The first movements portrayed in the magic lantern used the limited motions or image transformations of mechanical lantern slides, whether manipulated by a lever, rack-and-pinion gears, a belt drive, or simply by slipping one painted glass quickly across a second one.

The history of these attempts to project movement begins at least in 1659, when Christiaan Huygens made a series of drawings of a skeleton in various poses that he intended to be projected in a magic lantern. There are both clear descriptions of mechanical moving slides in the 17th century as well as several descriptions of early lantern shows that suggest the use of mechanically transformed images.¹⁵ By the end of the 18th century, the projecting lantern itself began to move in the phantasmagoria show that originated in Germany and was established as a popular public exhibition by Etienne-Gaspard Robertson in Paris. Now a projected image – sometimes additionally using mechanical slides – could be enlarged or diminished by the motion of the lantern itself. Phantasmagoria shows brought dynamic new movements to large public audiences, and quickly became a worldwide entertainment.¹⁶ Early in the 19th cen-

ture the dissolving view exhibitions that evolved from phantasmagoria practise became a staple of public lantern shows, eventually combining sequenced slides carefully painted to transform day into night, or winter into summer, or buds into flowers, and sometimes involving additional mechanically moved detail slides so that complex visual or narrative effects of motion or transformation could be achieved.

Even today an audience will commonly gasp with delight at the ›extra‹ and unexpected movement in a dissolving slide set; for one example in the widely popular set produced with a triunial lantern, *The Old Mill*, after watching the seasons change, the mill wheel again begins to turn, the pedestrians wandering along the side of the mill pond, and the family of swans paddling across the water, a sharp audience reaction is normally produced when the swans, swimming peacefully in formation across the mill pond suddenly dip their heads underwater to feed on their way across the water.

Lantern exhibitions with five or more lanterns, which imply vigorous dissolves and intricately detailed movements, are known to have been given at the Royal Polytechnic Institution in London, by the Langenheim brothers in Philadelphia, by the Skladanowsky family, and by others in Berlin and elsewhere, but remain largely unresearched. Some concentrated work on these specialist exhibitions, from the perspective of the nature and types of movements deployed, would bring to life a useful and most interesting background for the introduction of cinematic moving pictures, a kind of ›missing link‹ without knowledge of which our understanding of the motivations and aspirations of early cinema pioneers is seriously depleted.

Although magic lantern culture is an extremely significant and still under-recognized predecessor of and parallel to the emergence of moving pictures and the cinema at the turn of the 20th century, it would be impossible here to trace even the smallest percentage of the lantern shows using these means of mechanical movement over a period of more than two hundred years. For a particularly pertinent example, one element of moving magic lantern images that is often noted in the pre-cinema literature is the device called the *Chorentoscope*, invented by Lionel S. Beale in 1866, where drawn sequenced images on a notched circular disk with a revolving shutter were intermittently brought into a lantern's optical axis by turning a small crank with a pin that engaged the notches. A refinement, the *Giant Chorentoscope*, was patented by William Charles Hughes in 1884.

These devices, with variants marketed by Alfred Molteni in Paris, J. H. Stewart in London, and others, did use stroboscopic principles to approach natural movement, but they formed only a single element in magic lantern shows whose principle focus remained the exhibition of themed slide sets, dissolving views, chromatropes, and other visual components of the lantern showman's standard repertoire. To the best of my knowledge, no single lantern exhibition was organised and promoted to the public solely around the *Chorentoscope*,

although a popular image like Beale's figure of the »dancing Chancellor« Sir Christopher Haddon was exhibited 177 times at the Royal Polytechnic Institution in London by January 1873.¹⁷ The *Chorentoscope*, perhaps the most widespread of a number of inventive lantern accessories involving movement and image transformation, is a recognisable technological attempt at the projection of stroboscopic images but its few seconds of repetitive deployment in an evening's entertainment left it wholly embedded within magic lantern culture in a way that should not be (and, empirically, can not be) elevated to a decisive prominence in affecting the course of the public exhibition of moving pictures. Nonetheless, even if not discussed here in detail, it is the use of moving images across magic lantern culture, as well as the technical skills of lantern operators and slide designers, which form the essential background and context for the work examined in this article.

A few broad trends

The brief sketches that follow outline the work of those moving picture pioneers who were active in presenting public exhibitions before 1896, exhibitions that distinctively and specially involved the presentation of images in motion. All were consciously attempting to separate their exhibitions from ordinary magic lantern or phantasmagoria shows, and all sought to demonstrate a new and revolutionary dimension of projected imagery. Since many of these pioneers are well known, readers can refer to the bibliographic notes for their wider careers; these brief paragraphs will discuss only the special context of their moving picture work. The idea of using projected images to extend beyond normative magic lantern culture and provide new visual thrills was one that was described frequently during the 19th century; these were the few pioneers who implemented what often seemed to be only impractical dreams.

A few broad trends are evident from the list of pre-1896 moving picture exhibitions. Across the entire period, there is no overlap between moving picture exhibitors; or, in other words, known exhibitions took place in a linear and sequential way so that no moving picture exhibitor had direct competition from any other. Setting aside a bit of egoism evidenced in Berlin in 1891, the only real overlap is between the lectures of Eadweard Muybridge and the *Schnellseher* of Ottomar Anschütz; by the time Anschütz came to commercialise his moving picture system in 1892-93, Muybridge had been relegated to a largely provincial lecture circuit, so there is only the most minimal and indirect competition over commerce or showmanship between them.¹⁸ Virtually all of the Anschütz exhibitions had ended by the time the first *Kinetoscope* exhibitions began.

At the beginning of the period under examination stands the towering figure of Ludwig Döbler, one of the most famous and successful European

showmen of the early 19th century. Welcomed by Royal families from London to Vienna to Petersburg and with a mass following amongst the middle classes across the Continent, Döbler uniquely combined the talents of a master showman and magician with the technical skills of an entertaining science lecturer and innovator. Although he drew large audiences to his moving picture exhibitions when they began in early 1847, he had been drawing packed houses to his shows for decades and it was not the idea of movement itself that was the main attraction: Döbler's well-known personality and consummate stage skill was the overarching draw for these performances late in his career. Döbler's *Phantaskop* was only that year's new trick, the innovation that brought the well-known magician back to some of his favourite theatres. Although it would have had to have been operated skillfully and with panache to fit within the high standard of Döbler's shows, moving pictures were not in and of themselves a bold enough attraction to find their own existence outside Döbler's presentations.

The fact that moving pictures did not 'catch on' after Döbler's introductory exhibitions is suggestive; to use the vocabulary of particle physics, perhaps it is a result of visual movement being a kind of 'weak force' which was not noticeable enough on its own to create momentum or lasting excitement amongst the mid-century public. In this context, it is important to notice that the most popular visual entertainments up to about 1860 all involved massive constructions of buildings or the elaborate outfitting of special premises: the phantasmagoria show, the panorama, the Diorama. Only with the rapid spread of stereoscopic imagery in the home (c. post-1860), of popular amateur photography (c. post-1870 and again after 1888), and of photographically illustrated mass produced magazines (c. 1875) did visual materials achieve an individual scale that could generate excitement without professionalised skills or grandiose buildings to reinforce their public perception.¹⁹ Fundamentally, Döbler's exhibitions were self-contained within his reputation as a magician and a showman, and represented for him the same attitude that the Skladanowsky brothers brought to their *Bioscop* shows of 1895-96, which for them were that season's innovative stage trick, and could not be repeated the following season. The construction of their moving picture system, and their attitude towards performing with it during the 1895-96 season both underscore this similarity.

Three decades after Döbler, the exhibitions of Eadweard Muybridge had not moved all that far from mid-century practise. Setting aside for the moment the inexplicably flawed technology that prevented Muybridge from projecting his own photographs, he still fulfills the traditional role of the educational showman/lecturer, a category of populariser then familiar to the public for more than a century. Muybridge's energy, striking appearance and lurid biography meant that even his flawed stage trick gave him an entree to the well-established late 19th century lecture circuit. He began his lecture career at the top: invitations from leading intellectual societies, shows arranged by promi-

nent artists and scientists. But Muybridge gave more or less the same lecture for two decades, with the same apparatus, and over time he moved from large cities to small ones, from prominent to provincial societies. Notwithstanding his famous visit with Thomas Edison in 1887, Muybridge seems to have made no efforts to commercialise his moving pictures. When he was busy making new series photographs at Philadelphia, there were few lectures, and therefore no moving picture projections. Essentially, Muybridge did not exist as a public figure without the *Zoopraxiscope*, and his projected moving pictures were never seen without his tall, strikingly bearded figure at the lectern. He was wholly subsumed into the public lecture culture of his time. In the end, he was perfectly comfortable playing the role of Eadweard Muybridge: western photographer, correcter of art history, locomotion researcher, and public figure.

Only with the work of first Ottomar Anschütz and then Thomas Edison did the idea of moving pictures itself take centre stage. Neither of these very different men were lecturers or showmen; both attempted to set moving picture systems freely into the commerce of the world around them. Both the *Schnellseher* and the *Kinetoscope* were moving picture devices that had an existence apart from the ongoing professional concerns of their creators, and both devices began the process of creating a new space devoted to reproduced moving photographic images for leisure and information.²⁰ These two moving picture pioneers could not have had more diametrically opposed personalities. Edison was one of the great public figures of the late 19th century, a man whose personal fame equalled or surpassed his groundbreaking successes with imaginative and powerful technologies. Anschütz became a prominent society photographer but remained an essentially private figure whose life is still today a mystery. Edison had a famously robust involvement with popular journalism, where his gift for concise, easily understood explanations of arcane scientific works was legendary. Anschütz, when he spoke at all, did so only through meetings of the photographic societies; no journalistic interviews with him are known. Moving pictures were a minor, if appealing, tangent in the daily work of the Edison ›invention factory‹ in New Jersey; for Anschütz they consumed a vast proportion of his energy and capital in the early 1890s, a passionate obsession which came to an end only when it seemed that moving picture work might make him bankrupt and seriously endanger his entire photographic enterprise and his social standing in Berlin.

Yet it is unquestionable that it was these two inventors alone who tried to establish photographic moving pictures as an infinitely reproducible independent technology (and medium) whose commercial success (or failure) would be independent of their personal involvement as magician, lecturer, or entertainer, and which would simultaneously create new entertainment spaces apart from existing circuits and venues. In this vast, epic, unimaginably courageous and idealistic venture, both were ultimately failures, with Edison making a little money along the way and Anschütz making a huge debt. Nonetheless, it was

on their shoulders that the next generation of moving picture inventors and pioneers stood, from Thomas Armat and C. Francis Jenkins to Birt Acres to the Lumière brothers, as they began to establish the cinematographic apparatus and practices which would permeate the 20th century.

Part 2: Notes on Exhibitors of Moving Pictures before 1896

*Leopold Ludwig Döbler (1801-1864)*¹¹

When Leopold Ludwig Döbler began to give moving picture shows late in his performing career, he was already a renowned magician and showman throughout Europe. Educated in his father's profession as an engraver but fascinated by magic and performance from an early age, Döbler toured constantly across Europe from the late 1820s, not only appearing before virtually all of the royal houses, including those of Russia, Sweden, Austria, Belgium, Spain and England, where he entertained for Queen Victoria at both Windsor and Buckingham palaces, but also booking long engagements in leading theatres. He entertained Goethe in Weimar, and at home in Vienna aroused the jealousy of the dramatist Franz Grillparzer for his close and cordial relationships with the Habsburg court. Döbler was always watching for a new technological or semi-scientific trick with which to headline his consummately skilled exhibitions, and he is widely considered the first performer to introduce dissolving view exhibitions to continental Europe, in 1843. He also pioneered the use of limelight projections in his shows, and was the first on the Continent to present »beautiful microscopic projections«,²² with an oxy-hydrogen microscope.

It was Döbler's habit to introduce his new presentation each year at the Josefstadt Theatre in Vienna, and towards the end of his career in January 1847, he began giving shows of »living pictures« by means of a projecting phenakistiscope that he had just patented.²³ Döbler's *Phantaskop* was most likely inspired by the suggestion of T. W. Naylor that the phenakistiscope and magic lantern could be combined, and by the first apparatus of his acquaintance Franz Uchatius (see below). Döbler's apparatus had twelve lenses at its front, each provided with its own phased image from a full set that comprised a simple motion. An additional internal pair of lenses was rotated by a crank, and directed powerful limelight illumination at each of the front lenses in succession. With this new instrument developed in his home laboratory outside Vienna at Klatferbrunn and with lenses made by the Vienna optician Wenzel Prokesch, Döbler gave his first public performance of stroboscopic moving pictures at the Josefstadt Theatre on 16 January 1847. The moving pictures were the second of three parts of Döbler's performance, which opened with a series of dissolving views and ended with a display of chromatropes; the music

used throughout the performance was specially written by the court composer Anton Emil Titl. Döbler projected eight sequences of movement using sequenced pictures painted by Franz Geyling: »1. The Turkish Conjuror. 2. The Ring Jumper. 3. Small Parade. 4. The Woodcutter. 5. The Chinese Conjuror. 6. The Strutting Dancer. 7. The Tightrope Walker. 8. The Duellists.«²⁴

Döbler then took his new show on the road, travelling until Spring 1848 to Brünn, Prague, Hamburg, Breslau, Pest, Munich, and several other towns, returning intermittently to Vienna.²⁵ It is difficult to be certain which of these additional performances included the *Phantaskop* moving pictures; it would seem that the apparatus was sometimes inoperative and at other times in use. Given Döbler's fame and skill, the reported sold-out venues and the extended runs in several cities are not in themselves enough evidence to support the conclusion that the *Phantaskop* was always in use.²⁶ At the end of 1849 Döbler retired from performing in public, sold all his apparatus in 1850, and became the mayor of the small town of Eschenau outside Vienna, where he spent his last decade producing impressive engravings and giving memorable parties.

*Franz Freiherr von Uchatius (1811-1881)*²⁷

A career army officer and outstanding metallurgist, Uchatius began outfitting the new Vienna Arsenal in 1849 and travelled widely across Europe studying methods of artillery manufacture. He invented a significantly improved method for making hard steel which was just on the verge of mass manufacture in Britain and elsewhere when it was unexpectedly overtaken by Bessemer's process. Uchatius was also an enthusiast of photography, and produced two different designs of projecting phenakistiscope in 1843 and 1853, both constructed by the Vienna optician Wenzel Prokesch. The first model used an oil lamp and gave weak and unsatisfactory results with pictures only a maximum of six inches in diameter;²⁸ the second model was illuminated by limelight and was demonstrated for the Vienna Academy of Science, where Uchatius suggested building an apparatus with 100 pictures and 100 lenses which would allow a »moving tableau« of about 30 seconds to be shown.²⁹ It is often misstated in the literature that Döbler bought a Uchatius apparatus and toured with it, but this is not the case.³⁰ Not a showman, over the succeeding years Uchatius from time to time gave performances of his projection apparatus to his guests at home; we have the date of one such exhibition for a half-dozen or more persons (amongst them probably Döbler and his wife) in a surviving watercolour by the artist Georg Dill, which shows the phenakistiscope on a table scattered with picture disks, projecting onto a pinned-up temporary screen on a nearby wall.

*Henry Renno Heyl (1842-??)*³¹

An engineer born in Columbus, Ohio who worked from 1863 in Philadelphia, Pennsylvania, Heyl developed a new method of binding books with wire

instead of thread in 1870 that ultimately revolutionized bookbinding, and in 1877 invented and patented the first practical office stapler that inserted and clinched a wire staple in paper.³² But he is best remembered for presenting in 1870 two public exhibitions of moving pictures with his *Phasmatrope*, a device using 16 photographs arranged around the edge of a revolving disk moved intermittently by a spur gear. There were three disks and three subjects: a couple dancing a waltz, a Japanese acrobat making a precipitous leap, and a brief speech by »Brother Jonathan«, as the iconic US mascot figure of Uncle Sam was then known. The images of the dancing couple were posed in four positions, which were then printed four times each to make up the sixteen images for a disk. Heyl's moving pictures were exhibited twice: for an audience of 1500 persons at the Philadelphia Academy of Music during a church entertainment evening on 5 February 1870, and for the Franklin Institute on 16 March. At the Academy of Music there were three showings of the *Phasmatrope*, each one using a different disk. The »Uncle Sam« disk was accompanied by a lecturer declaiming the represented speech, and the dancers (Heyl was the man) were synchronised with the evening's 40-piece orchestra playing a waltz.

Heyl clearly had both photographic and mechanical skills, and it would be most interesting to know more about him. He went to some trouble to design, build, register and exhibit the *Phasmatrope*, and he thought enough of it to keep it so that the apparatus and one disk survive today. Was it really only used in public twice? Was this really the only optical or lantern innovation to which he turned his attention? What motivated the production (and the preservation) of the *Phasmatrope*? There is a good research project here, but all that can be said at the moment is that Heyl's work remains an inexplicable intervention in the story of moving pictures.

*Eadweard Muybridge (1830-1904)*³³

By 1870 a landscape photographer of growing reputation in the American west, the energetic former bookbinder and bookseller Eadweard Muybridge was a natural choice for Leland Stanford when he sought to apply photographic methods to improving the training regime of his racehorses. The results of their collaboration, begun in 1872 and ended in 1882, were historic. Sequenced photographs of Stanford's horses in various gaits revealed previously unknown aspects of locomotion while Muybridge's photographic technology became the basis for many new physiological and aesthetic experiments as he influenced figures as diverse as Étienne-Jules Marey and Thomas Eakins. Shortly after the public announcement of his successful photographic series, Muybridge began in 1879 to construct a projecting phenakistiscope that could be used to show moving pictures in his public lectures, at first called the *Zoogyroscope* and then the *Zoopraxiscope*.³⁴ Stephen Herbert is correct to emphasize that one principal motivation for Muybridge was to have a way to synthesize the movements

depicted in his individual photographs, which were initially widely mocked by leading artists and intellectuals because they showed awkward and unfamiliar movements of the horses's legs, contradicting the ways in which the horse in motion had been depicted for centuries.³⁵

Muybridge's apparatus affixed two counter-rotating disks mounted on the same axle to the front of a modified magic lantern. One disk held images painted in sequences derived from Muybridge's photographs, while the other disk was slotted and acted as a shutter. Oddly, because of a mechanical design where both disks rotated at the same speed although in opposite directions, Muybridge could not use his photographs in the device: the effects of optical compression meant that slightly elongated drawings were the only viable means of producing a natural image on the screen. It remains a mystery why Muybridge never modified his design according to very well known optical principles over the almost two decades while this machine (in two slightly different models, using picture disks of 16 and 12 inches diameter, respectively) was in use; or, indeed, why it was designed in this way in the first place.

*Ottomar Anschütz (1846-1907)*³⁶

An ambitious and well-educated photographer from the Prussian town of Lissa in Posen (today Leschnow, Poland), Anschütz spent most of a decade attempting to construct and then implement a system for exhibiting series chronophotographs as moving picture loops with a device he named the *Schnellseher* (Quick Viewer), and which was sometimes called the *Electrical Tachyscope*. The images were fixed around the circumference of a continuously spinning disk, and intermittently lit from behind by the flash of a Geissler tube. Early models from 1886 to 1890 were seen by 4-7 people at a time in a specially darkened room with the apparatus on the other side of a wall. The drum model of 1890 was a long cylinder that no longer required the special room or wall, and had five viewing apertures along its length. From 1891 the leading electrical and engineering firm Siemens & Halske built a free-standing coin-operated automat model in some 152 examples. There were also two 'home' models operated by a crank rather than by an electric motor (although still using an electrical circuit for its Geissler tube illumination), and an elaborate projecting model in 1894 with continuous illumination but two large disks moved intermittently. Anschütz prepared about 60 different subjects for the *Schnellseher* from his established stock of chronophotographs, including series of athletes and horses and riders. He also made a few purely entertainment disks, including CARD PLAYERS, showing three men in open air sitting around a small table playing skat; FUNNY JOURNEY, where a worker transports a boy in a wheelbarrow through the streets; and MAN WITH CHANGING EXPRESSION, a facial expression series. All of these entertainment disks, seen from 1890, anticipate later typical film subjects. Perhaps the most interesting of the Anschütz entertainment series is his own BARBER SHOP SCENE; the production date of this disk

is uncertain, but it seems likely that this was his response to seeing the very similar *Kinetoscope* subject.³⁷

Georges Demenÿ (1850-1917)

Before turning cinema pioneer in 1894, at the small studio/laboratory in Levallois-Perret he had established two years earlier and where he made some exquisitely beautiful films, Demenÿ had spent most of his career as the laboratory assistant to Etienne-Jules Marey, where he was often the subject of Marey's chronophotographs and where he made significant contributions to Marey's photographic apparatus. It was due to an argument over the commercialisation of this apparatus that Demenÿ left Marey's establishment in 1894. His first independent device was the *Phonoscope*, demonstrated in July 1891 and patented in March 1892,³⁸ which functioned either as a projector or as a peep-show device, and which used series photographs mounted around the circumference of a revolving disk. Intermittency was provided by a counter-rotating shutter and illumination by a magic lantern lamphouse. An example of the *Phonoscope* and several disks survive at the Musée Henri Langlois of the Cinémathèque française.

Given Demenÿ's prominence in the historical literature, where his *Phonoscope* is ubiquitous, it is a surprise that he appears in the chronology here only three times: for two demonstrations in Paris and for a very brief attempt at commercial exhibition in Cologne under the auspices of Ludwig Stollwerck. It is unclear whether Demenÿ actually projected images with the *Phonoscope* at his first Paris demonstration in July 1891, but in December at the Conservatory of Arts he evidently showed 30 picture disks to an audience of 1200 people. The very small images (about 2,8 cm high [1.1 inches]), however, were not really adequate for projection to very large audiences; instead, they were scaled for private homes or small rooms. Apart from Demenÿ's undoubtedly key work with Marey – another non-exhibiting figure prominent in the traditional story of cinema invention – and his own post-1894 experiments, which justify the attention given to him by historians, these three shows are in fact the only known public exhibitions of Demenÿ apparatus before 1896.³⁹ Demenÿ introduced his *Phonoscope* as a device to replicate movements that he called »portraits parlants« or »Speaking Portraits« and demonstrated it for scientists as a possible apparatus to help the deaf learn to speak. As the *Phonoscope* appeared some 17 months after Ottomar Anschütz had publicly demonstrated his »entirely new« chronophotographic series which he called »Sprechende Porträts«, or »Speaking Portraits«, it seems that there may have been a direct influence on Demenÿ's work on the *Phonoscope*.⁴⁰

Emile Reynaud (1844-1918)⁴¹

Brought up in a middle-class technically-oriented household, Emile Reynaud was at one point apprenticed to a precision engineer in Paris, worked for the

sculptor and photographer Adam Salomon, and was a longstanding assistant to Abbé François Moigno, an impressive advocate of audio-visual education who was known as »The Apostle of Projection«. In 1877, while working with Moigno, Reynaud developed an optical toy called the *Praxinoscope* which used a ring of mirrors around its axle to reflect a revolving band of sequenced drawings placed against the circumference of its outer rim. A year later, he produced an improved model called the *Praxinoscope Theatre* which combined the reflected movements with printed scenery; a *Projecting Praxinoscope* followed. These immensely popular amusements were enlarged by Reynaud and transformed into his *Théâtre Optique* for professional exhibition. Using a small magic lantern to project a background scene and an intense lantern lamp to project moving images reflected from rotating mirrors, Reynaud's *Théâtre Optique* opened at the Musée Grevin in Paris in October 1892. The device utilised images painted on gelatin squares fastened between flexible leather bands 65mm wide and up to 40-45 metres long. Registration of the image to the face of each mirror was accomplished by sprocket holes reinforced with metal ringlets. As many as 700 images formed each band, which was manipulated by hand forwards and backwards during a show; through 1901, and using some filmed elements after summer 1896, about 12 500 performances primarily given by Renaud himself were seen by a half-million viewers.

Reynaud's *Théâtre Optique* is a particularly important pre-1896 moving picture technology, but not for the reasons usually noted, which include his »invention« of sprocket holes for the registration of the image band and his ability to produce 12 to 15 minute narratives from each painted story. Rather, the *Théâtre Optique* is a significant and successful example of a moving picture apparatus using a continuously-running image band and an optical intermittent system. And as a constant public exhibition across nine years beginning in October 1892, apart from nine months taken to refurbish the apparatus and paint new picture bands between 1 March 1894 and 1 January 1895, the *Théâtre Optique* had an indisputable prominence that could not be avoided by any moving picture inventor. Yet apart from a very few experiments,⁴² the idea of an optical intermittent technology using a continuously running film band was an option that was not taken by the majority of cinematographic apparatus after 1896. Why? The potential advantages were many, prominent amongst them the lack of wear and tear on the fragile celluloid image band, which was the most expensive recurring cost for early film exhibitors, plus the reduction of on-screen flicker, an exhibition problem with mechanical intermittent devices that was not solved until 1903.

On a moment's reflection, intermittently starting and stopping the film band itself by mechanical means for each and every image frame was a ludicrous enterprise. Not only was it the single most difficult technological problem facing inventors and pioneer exhibitors, but it also condemned uncountable audiences to watching murky shows using worn, scratched, torn, hastily

repaired and bedraggled films with barely visible moving images. Yet even in the glare of Reynaud's successful example, which was followed up by the continuously running film loop in the Edison *Kinetoscope*, it was a mechanical technology that was adopted as the standard practise for film exhibition, which it remains today. This seems not only counter-intuitive, but indeed an absolutely perverse evolution of moving picture technology. Can there be any reason at all for this retrograde evolution?

The answer is Yes, when it is put in the inclusive context of the whole projection apparatus. Briefly, what is necessary for a viable projection device is a clear optical path which runs from an illuminant, then through an image, and then through lenses which produce an enlarged image on a screen. To make a portable (at the least moveable) projector, given the heat of the illuminant, requires both some skill and some knowledge in devising a proper and efficient optical path. Alternatively, producing an accurate optical path that was itself in motion, like Reynaud's spinning mirrors, was an immensely more complex matter of great precision and great expense.

It is not surprising that most inventors concentrated on incorporating the highly efficient, practical and robust optical pathway developed for the magic lantern and then refined in practise over the preceeding 240 years. By the end of the 19th century the magic lantern was already a commoditised product, and adding to its existing projection platform a mechanical device that would quickly and intermittently move the ›slides‹, i.e. an image-carrying film band, seemed to be much the cheaper and easier option for making progress with photographic moving pictures. It was the existence of the magic lantern, with its highly experienced and widespread community of users who themselves formed a vast repository of sophisticated projection skills and abilities, that turned the invention of moving pictures into a narrowly-defined conceptual problem: how – and using what materials – to move the ›slides‹ fast enough to achieve the stroboscopic illusion of natural movement.⁴³

*Thomas A. Edison (1847-1931)*⁴⁴

The development of the *Kinetoscope* viewer and its associated elements, particularly the *Kinesigraph* camera and the 35mm celluloid bands which became known as ›Edison standard‹ widths, is now well researched and well published.⁴⁵ The viewer went through four distinct experimental stages between October 1888 and May/June 1893: 1) a design derived from Edison's own gramophone apparatus, 2) briefly, a design based on the Anschütz *Schnellseher*, 3) a narrow gauge design using 22mm film perforated on one side only, and 4) the final instrument with 35mm film perforated on both sides. Over the long period of its development it was eagerly anticipated, and there were several press notices of its imminent availability in succeeding years. Edison's unique business reputation, already prominent through the success of his light bulb, electrical, and telegraph work, and then reinforced by the ›wonder‹ of the gramophone,

meant that there were many eager syndicates and agents ready promptly to support the sale of the *Kinetoscope* and its films. The apparatus was expensive, though, and the actual number of exhibitors outside large cities – especially as opposed to the number of sales agents and syndicates directly related to Edison – who made substantial profits from the apparatus is difficult to determine. Charles Musser recently noted that the *Kinetoscope* had a relatively short commercial life and was a profitable enterprise only for about the first 18 months after April 1894.⁴⁶ Nonetheless the *Kinetoscope* received an ecstatic reception in the press as the latest of »Wizard« Edison's many inventions.

There are two anomalies about this instrument which are not often emphasized, but which are an interesting contribution to the discussion of early film exhibition. First, Edison (and his team) would seem not to have been in any great hurry to actually conclude their experiments on moving pictures. To be sure, its development was tangential to the main work at the laboratory on electrical batteries and mining apparatus. And neither Edison nor any of his group were oriented towards show business. At the same time, their casual attitude towards its timely completion seems quite odd in the face of both an excited press awaiting the public introduction of the machine and by comparison with other pioneers both before and after the *Kinetoscope* who went public immediately (too quickly?) with their moving picture machines. It is noteworthy that the five-year period of experiment came to an end in early May, 1893, but Edison did not order the first 25 *Kinetoscopes* to be built to fill an order of 2 May until June, 1893, and then did not take delivery of these first commercial models until March, 1894 – and this in the face of pressure from the World's Columbian Exposition in Chicago (amongst many others), which wanted Edison's latest marvel at the fair. The delays here seem quite lackadaisical and uncharacteristic of Edison's other inventive work at West Orange.⁴⁷

A second anomaly of the *Kinetoscope* is the number of attempts that were made to turn it into a projector, or to make it into a multiple-viewer apparatus. This seems to have been quite a substantial motivation communicated to people experiencing the *Kinetoscope*, except for Thomas Edison himself. In England, Cecil Wray patented an accessory that would allow a *Kinetoscope* picture to be enlarged and projected onto a screen as early as 3 January 1895.⁴⁸ In November of the same year, Henri Joly in France patented a *Kinetoscope*-type apparatus that allowed four viewers to see two different films running in 110 meter loops.⁴⁹ The Latham family were already *Kinetoscope* exhibitors, and dissatisfied with the commercial volumes achievable with the machine when they began work on their projection device, evidently following the advice of their customers (see below). Thomas Armat was another early inventor inspired to make the translation from peep-show viewer to projection. And then there was Edison's principal investigator on the *Kinetoscope*, W. K. L. Dickson himself: he worked on projection with both the Lathams and the Biograph group, of which he was a founder, but seemingly never at West Orange.

What was Edison's commitment to single-person peep-show viewing? It might have been sheer ignorance of the entertainment industry. But there seems to have been no serious attempt at building projection apparatus at the Edison laboratory at all; the *Vitascope* was famously bought in from Armat and C. Francis Jenkins in 1896 – and brought to Edison by the *Kinetoscope* agents Raff & Gammon. Not at all someone to miss a commercial opportunity, especially with his own patent securely in place, this failure on Edison's part is highly unusual. What lies behind it? Was the whole moving picture project entirely motivated by W. K. L. Dickson, and did Edison simply accede to an interest of a most valued employee? Most writers on the *Kinetoscope*, even severe critics like Gordon Hendricks, have not sufficiently examined Edison's attitudes towards his invention and what they may mean both for its slow introduction and for its meaning within his inventive accomplishments.

*Birt Acres (1852?-1918)*¹⁰

In early 1895 the middle-aged and middle-class Birt Acres quit a respectable job working as a production manager at the photographic firm of Elliot and Son in Barnet, north London, to devote himself entirely to pursuing his moving picture inventions. A brief and unhappy collaboration with the electrical engineer Robert W. Paul did produce the first celluloid films taken in Great Britain, intended for pirate kinetoscopes being made by Paul. By June, after an acrimonious end to this partnership, Acres was working with Ludwig Stollwerck in Cologne, for whom he filmed the opening of the Kiel Canal, the first films taken in Germany on location. The *Elektroskop*, a small-screen viewer that allowed several patrons to watch a film simultaneously, was developed by Acres for Stollwerck specifically as an automat device that would overcome some of the perceived disadvantages of the Edison *Kinetoscope*, principally that the *Elektroskop* could be seen by several people at once. The apparatus exhibited two films consecutively, one running right to left in the machine while the second film rewound on a separate but parallel mechanism; after a mirror shifted the optical path of the rear-projection machine to the alternate film band, this second band ran from the left side of the machine to the right side while the first band rewound. Although the *Elektroskop* showed films that were considerably longer than the 42-foot loops of the Edison *Kinetoscope*, and had a larger viewing screen, it seems not to have been mechanically robust and was only rarely exhibited. Its name lingers on in some early technical literature, but the Cologne showing listed below is its only verifiable public exhibition. Simultaneous with this show, Acres was finishing the development of his *Kinetic Lantern* projection device, which was demonstrated for several photographic societies between 10 and 15 January, 1896 and then used in his own public exhibition at Piccadilly Circus, London.

Woodville Latham (1837-1911), Gray Latham (1867-1907), and Otway Latham (1868-1906)¹

Kinetoscope exhibitors from the summer of 1894, Gray and Otway Latham were interested in exhibiting boxing films, for which the capacity of the *Kinetoscope* was enlarged so that a machine could show a complete ›round‹ of boxing almost a minute long. According to their father Woodville, his sons were following advice from their customers as they began to develop a machine to project films onto a screen; according to the brothers, the suggestion came from their father after they complained that they could not accommodate the crowds who wanted to see their *Kinetoscope* boxing matches. Their *Eidoloscope* projector,² developed with some help from W. K. L. Dickson and a former Edison mechanic, Eugene Lauste, made its debut in a press preview on 21 April 1895, the first public projection of celluloid moving pictures in America. Thomas Edison called the apparatus, which used 2 inch wide film and had no intermittent movement, nothing more than ›a rearranged *Kinetoscope*‹ and threatened to sue. The Latham camera – and later the projector, when it acquired an intermittent movement in May 1896 – incorporated space for an extra loop of film to help reduce the tension on the long celluloid bands used in the apparatus, which was itself patented as an element of their invention, and the ›Latham loop‹ later played a significant legal role in the work of the Motion Picture Patents Company beginning in 1908. Early films produced with their own camera included boxing films, a horse race, dancing girls, scenes of Niagara Falls and a film of waves breaking on the beach near Atlantic City, New Jersey.

The Latham film enterprise opened to the public in a small storefront theatre at 156 Broadway, New York, on 20 May 1895. One newspaper report noted that spectators at this projected entertainment acted much as they would at ringside of an actual fight.³ The exhibition later moved to a storefront on Park Row; in late August they presented a week of films at the Olympic Theatre in Chicago and then moved to Kohl & Middleton's Clark Street Dime Museum before moving on to the Cotton States Exposition in Atlanta. Although a few further exhibitions lingered on into 1896, the *Eidoloscope* was not a successful apparatus, for reasons that have never been adequately explained. Both Charles Musser and Gordon Hendricks suggest that the company was underfunded and faced rising costs and debts. This may well be true, but given the vivid pictures of crowded *Kinetoscope* parlours – and, indeed, earlier Anschütz exhibitions – that inhabit the same era and cultural milieu it is hard to understand just why the *Eidoloscope* could not have earned enough money to be self-financing. Was the apparatus so technically poor that it was rejected by the public? Not according to news reports of the earliest fight films shown in New York in Spring 1895. Was there some kind of profligacy behind the scenes in the production company? The reasons that the Latham apparatus did not find a more substantial role during 1895 are important, because a clear idea of why

it failed to do so would cast a sharper and more penetrating light on how their colleague pioneers came to find a success that eluded the Lathams.

*Max and Emil Skladanowsky (1863-1939; 1866-1945)*¹⁴

Members of a family long involved in touring mechanical and optical shows, the Skladanowsky brothers developed an apparatus using two bands of film 54mm wide that projected alternate frames from each band at about 8 frames per second to produce on screen a merged image apparently running at about 16 frames per second, which they called the *Bioscop*. The huge and solidly-constructed projector was booked as an attraction for the month of November 1895 at the Wintergarten Theatre in Berlin, and installed in the »kleine Bühne« of the Wintergarten, from where it was expected to move to major variety theatres in Paris and probably London. The only additional 1895 exhibition, however, was in Hamburg although the apparatus was used in several cities in Germany and Scandinavia in 1896.

The Skladanowsky family were magic lantern showmen, and were long used to touring mechanical theatres or optical attractions. The moving picture apparatus was developed as their novelty act for the 1895-96 season: it was large and bulky, a unique machine that was incapable of being easily replicated and manufactured. It was made to suit their own skills as showmen, and to introduce moving pictures to the audiences at the theatres where they had been known previously and to which they would return with a new act. Their film system, with its projection of alternate frames, was a hand-made operation equally incapable of commercialisation. With the Skladanowsky *Bioscop* of 1895 the story of pre-1896 moving picture projection closes a circular pattern and returns to the hand-crafted one-off presentations of the showman/magician Leopold Ludwig Döbler of 1847. Although the apparatus of Skladanowsky and Döbler were technologically quite different, both showmen conceived of their moving picture presentations in the same way: as that year's new touring programme. There is no evidence in the design of the apparatus from either showman, and particularly not from the Skladanowskys, that any further use of the moving picture inventions was intended beyond their own touring season. Although the Skladanowskys were present in the midst of the rising tide of cinematographic projection apparatus and exhibitions, and much later exploited this to enlarge their vision of the *Bioscop* and its purposes, they initially had a very limited approach to introducing public exhibitions of moving pictures.

*Louis and Auguste Lumière (1864-1948; 1862-1954)*¹⁵

Another attempt at moving pictures that was motivated by the Edison *Kinotoscope* was that of the Lumière brothers, responsible with their father Antoine for a large and successful business of making photographic plates and emulsions. Work on their *Cinématographe* was advanced enough to apply for a

patent 13 February 1895,⁵⁶ and the first public exhibition of the apparatus came on 22 March of the same year, just eight days before a supplement to the original patent made some improvements in the mechanism. The *Cinématographe* featured a claw movement where a pair of pins inserted in perforations on both sides of the film pulled a single frame into place. The device was run by a crank, and the claw was regulated at first by being mounted on a circular plate, later on an ovoid cam inside a frame. Using celluloid films deliberately the same size as those found in the *Kinetoscope*, the Lumière moving picture apparatus was the first designed as a multipurpose device, capable of acting as a camera, printer, or projector. Even more remarkably, it was a tidy, elegantly neat and lightweight portable device, measuring just 13 inches high (including the upper film holder), 5 inches deep and 7 ½ inches wide. It weighed only 4 kg (8.8 pounds). The Lumières ordered the first group of 25 *Cinématographes* from the Paris mechanic Jules Carpentier on 14 October 1895, and the order was complete by the end of January, 1896, even though many details in the apparatus still needed modification for a production model. This was about a third of the time it took Edison to get the first 25 *Kinetoscopes* from an outside supplier.⁵⁷ One of the early films for the *Cinématographe*, *PAR-TIE D'ECARTÉ*, presents the same subject as one of the entertainment sequences made by Ottomar Anschütz for the *Schnellseher* in 1891.

Perhaps the most noticeable dimension of the *Cinématographe* is how different it is physically and materially from all of the other attempts at moving pictures in the 1890s. As noted above, it combined all of the functions necessary to have a complete moving picture system, and was very portable. Looking at the development of cinematographic apparatus after the Lumière *Cinématographe*, the invention from Lyons does not seem outstandingly remarkable; looking at all of the preceding moving picture machines and all of the contemporary 1895 apparatus, the *Cinématographe* is nothing less than astounding. In its day, it was the Swiss watch of moving picture machines, an iPod when everything else in sight was a 1950's living room console hi-fi. It is probably possible to narrow the original purposes behind the Lumière interest in moving pictures by comparing it to what we already know about their predecessors. The *Cinématographe* was not at all intended to be a new act for a showman's next season like the Skladanowsky *Bioscop*: everything about the Lumière apparatus points to simplicity and ease of use by any amateur photographer and no Lumière family member was a professional showman.⁵⁸ The *Cinématographe* also was not intended to exhibit the artistic work of a single photographer, like the *Schnellseher* of Anschütz or the *Zoopraxiscope* of Muybridge; nor did it support the work of a single filmmaker or studio like the apparatus of the Lathams. Indeed, the plethora of contributors who made up the corpus of ›Lumière films‹ across three years, and the ease with which the *Cinématographe* became an article of trade when it became available for sale are remarkable indications of the universality of its design and the advanced

simplicity of its construction. The more one compares the *Cinématographe* to the contemporary devices of 1895 and earlier (and to many of those of 1896 and later) the more astounding and nonpareil the apparatus becomes.⁵⁹ It was in the true sense of the word an incomparable machine.

Why? For what purpose was the *Cinématographe* developed? The pattern that was undoubtedly in the minds of the Lumière brothers was the extraordinary success that George Eastman achieved with his popular Kodak camera using a roll-film system. The Lumière *Cinématographe* was clearly intended for widespread use by the public as a picture taking and exhibiting device; its function as a picture printer bridged the technical gap between taking a film on a photographic negative and projecting it on a photographic positive print. The long-established Lumière business of devising photographic emulsions and manufacturing plates would then be extended to providing the raw film stock that would supply a new generation of filmmakers just as Eastman supplied a new generation of snapshot photographers with roll film and processing in the expanded market created by his Kodak system.⁶⁰

Part 3: Chronology of Moving Picture Exhibition before 1896

This chronology is by definition incomplete. Not only because exhibitions of the *Choreutoscope* and its relatives in magic lantern culture are not recorded, embedded as they are in exhibitions where other visual elements were the dominant attraction, but also because very little research has concentrated on ›moving picture‹ work before 1895. Nonetheless, this chronology usefully collates the known exhibitions from 1847 onwards, and provides at the least an outline of activity which can be a starting-point for further examination. It also provides something of a ›prequel‹ to the chronology of cinema invention and experimentation which I published a decade ago in *Film History*, Vol. 7, No. 2 (Summer 1995).

1847:

16 January – 24 February: Leopold Ludwig Döbler, Josefstadt Theatre, Vienna. 36 performances of his Phantaskop.

ca. 7 March: Leopold Ludwig Döbler, the Theatre in Brünn. Two performances of his Phantaskop in this week.

22 March: Leopold Ludwig Döbler, Josefstadt Theatre, Vienna, with his Phantaskop. [Likely one week of performances.]

5 May: Leopold Ludwig Döbler, Royal Court-Theatre, Munich, with his Phantaskop.

Undated: Döbler performances likely with his Phantaskop in Olmütz, Hamburg, Budapest, Graz.

1848:

4 & 5 March: Leopold Ludwig Döbler, Bohemian National Theatre, Prague, two benefit performances with his Phantaskop.

Undated: Döbler performances likely with his Phantaskop in Prague, Brünn, Stuttgart, Vienna (private) and Klatzbrunn (private).

1853:

21 April: Franz Freiherr von Uchatius, at a meeting of the Naturwissenschaftliche Branch of the Imperial Academy of Science, Vienna, with his second model projecting phenakistiscope.

12 July: Franz Freiherr von Uchatius, at his home for a half-dozen or more guests, likely including Leopold Döbler and his wife Elise, with his second model projecting phenakistiscope.

1870:

5 February: Henry Heyl with his Phasmatrope, as part of the Ninth Entertainment of the Young Men's Society of St. Mark's Evangelical Lutheran Church at the Academy of Music, Philadelphia. Some 1500 persons saw three subjects, a couple dancing a waltz, a man making a speech, and an acrobat.

16 March: Henry Heyl with his Phasmatrope, at the Franklin Institute, Philadelphia.

1879:

late Autumn: Eadweard Muybridge, debut of the Zoogyroscope at the home of Leland Stanford. Over the next weeks the apparatus was exhibited several times for Stanford and his guests.

1880:

16 January: Eadweard Muybridge at the home of Leland Stanford with his Zoopraxiscope.

20 January: Eadweard Muybridge at the home of Leland Stanford with his Zoopraxiscope.

21 March: Eadweard Muybridge at the home of Leland Stanford with his Zoopraxiscope.

4 May: Eadweard Muybridge at the San Francisco Art Association with his Zoopraxiscope, the public debut of the apparatus, following a »press preview«.

Undated: further Muybridge lectures in California and on the East coast, with his Zoopraxiscope.

1881:

26 September: Eadweard Muybridge in Paris, at a reception arranged by Etienne-Jules Marey with his Zoopraxiscope, the first exhibition of the apparatus outside the US.

26 November: Eadweard Muybridge in Paris, at a reception for around 200 guests including many artists, arranged by the painter J. L. E. Meissonier, with his Zoopraxiscope.

14 December: Eadweard Muybridge at the Cercle de l'Union Artistique, Paris, with his Zoopraxiscope.

Undated: Muybridge lectures with the Zoopraxiscope, San Francisco area, Spring 1881.

1882:

13 March: Eadweard Muybridge at 5 p.m. at The Royal Institution, Albermarle Street, London, for an invited audience including royalty and figures from the worlds of literature and science, with his Zoopraxiscope. Due to the intense demand, a second show was organized for the same evening.

16 March: Eadweard Muybridge at the Royal Academy of Arts, Burlington House, London, with his Zoopraxiscope.

18 March: Eadweard Muybridge at the Savage Club at Lansdown Hall, London, with his Zoopraxiscope.

4 April: Eadweard Muybridge at the Society of Arts, London, with his Zoopraxiscope.

5 April: Eadweard Muybridge at the South Kensington Science and Art Department [later Science Museum], with his Zoopraxiscope.

8 May: Eadweard Muybridge at The Royal Artillery Institution, Woolwich, with his Zoopraxiscope.

5 June: Eadweard Muybridge at the Liverpool Art Club, with his Zoopraxiscope.

8 June: Eadweard Muybridge at the private residence of John J. Atkinson, with his Zoopraxiscope.

30 July or 1 August: Eadweard Muybridge at the Casino Theatre, Newport, Rhode Island, with his Zoopraxiscope.

19 October: Eadweard Muybridge at the

Society of Arts of the Institute of Technology, Boston, Massachusetts [later MIT] with his Zoopraxiscope.

23-24 & 26-28 October: Eadweard Muybridge at Union Hall, Boston, with his Zoopraxiscope. Daily shows for the public at 8 pm with matinees on Wednesday and Saturday, admission 50 cents, children 25 cents.

17 November: Eadweard Muybridge at the Turf Club, New York, with his Zoopraxiscope.

28 November: Eadweard Muybridge at the National Academy of Design, New York, with his Zoopraxiscope.

22 December: Eadweard Muybridge at the National Academy of Design, New York, with his Zoopraxiscope.

Undated: Muybridge lectures with the Zoopraxiscope: Eton College; additional American lectures.

1883:

9 January: Eadweard Muybridge at the Union League Club, New York, with his Zoopraxiscope.

12 February: Eadweard Muybridge at the Academy of Fine Arts, Philadelphia, with his Zoopraxiscope, for an audience largely of art students.

13 February: Eadweard Muybridge at the Franklin Institute, Philadelphia, with his Zoopraxiscope.

15 February: Eadweard Muybridge at the Academy of Music, Philadelphia, with his Zoopraxiscope.

16 February: Eadweard Muybridge at the Academy of Fine Arts, Philadelphia, with his Zoopraxiscope, for an audience of Philadelphia artists and socialites.

20 or 21 September: Eadweard Muybridge at the New Bedford High School, New Bedford, Massachusetts, for art pupils and local citizens, with his Zoopraxiscope.

Undated: Muybridge lectures with the Zoopraxiscope: Photography Section of the American Institute, New York; Cooper Union, New York; additional American lectures.

1884:

8 February: Eadweard Muybridge at Association Hall, Philadelphia, with his Zoopraxiscope.

1885:

April 30: Eadweard Muybridge at the Scientific Society of the University of Pennsylvania, Philadelphia, with his Zoopraxiscope.

Undated: Muybridge lectures on his work to students at the University of Pennsylvania.

1887:

19, 20, 21 March: Ottomar Anschütz at the mezzanine of the Culture Ministry, Unter den Linden 4, daily from 12 noon to 3 pm under the auspices of Culture Minister von Goslar, for invited audiences of scientists, politicians and photographers, with his Schnellseher. First public demonstration of the Schnellseher.

c. mid-June to mid-September: Schnellseher of Ottomar Anschütz exhibited daily to a paying public in small groups at Stadtbahnbogen No. 21 of the Exhibition Park (Ausstellungspark), Berlin.

September: Ottomar Anschütz at the convention of natural scientists (Naturforscherversammlung), Wiesbaden, with his Schnellseher.

September: Eadweard Muybridge with his Zoopraxiscope in Albany, New York.

3 October: Ottomar Anschütz at the Verein zur Pflege der Photographie und verwandter Künste, Frankfurt am Main, with his Schnellseher. Demonstrated twice, accompanied by a short lecture.

10 - 15 October: Schnellseher of Ottomar Anschütz exhibited to the public at the auditorium of the polytechnic, Frankfurt am Main.

December: Eadweard Muybridge with his Zoopraxiscope in Pittsburgh, PA, at the studio of sculptor and painter Thomas Shields Clark.

December: Eadweard Muybridge with his Zoopraxiscope at the Art Institute, Chicago.

Undated: Anschütz Schnellseher at Kunstgewerbehalle, Dresden.

Undated: Muybridge lectures: Union League Club, New York; the Studio of William Merritt Chase, New York; Milwaukee, WI; Madison, WI; Minneapolis, MN; St. Louis, MO; Denver, CO; others.

1888:

25 *February:* Eadweard Muybridge at the New England Society, Orange, New Jersey, with his Zoopraxiscope.

February: Permanent installation of the Schnellseher in a room at the photographic studios of Ottomar Anschütz, Charlottenstrasse 59, Berlin. Demonstrated frequently in 1888-1892, there seem to have been various models of Schnellseher in occasional use at Anschütz's studio headquarters until about 1902.

4 *May:* Eadweard Muybridge in Orange, New Jersey, with his Zoopraxiscope.

21 *June:* Eadweard Muybridge at Milwaukee College, Milwaukee, Wisconsin, with his Zoopraxiscope.

Undated: Anschütz Schnellseher at Photography Exhibition, Brussels; Photography Exhibition, Florence.

Undated: Muybridge lectures with the Zoopraxiscope:

1889:

8 *May:* Eadweard Muybridge at The Royal Society, Burlington House, London, with his Zoopraxiscope.

early August: Schnellseher of Ottomar Anschütz begins regular exhibitions at the premises of C. B. Richards & Son, photographic suppliers, at 3 East 14th Street, New York, New York. The exhibitions continued at least until the end of November.

15 *August:* Schnellseher of Ottomar Anschütz exhibited at the Photographic Exhibition at the Königliche Kriegsakademie, Dorotheenstrasse, Berlin.

between 19 and 24 August: Eadweard Muybridge at the Photographic Convention of Great Britain, St. James's Hall, London, with his Zoopraxiscope. One lecture as part of the convention series.

week before 27 September: Eadweard Muybridge at the Mayor's *Conversazione* and at The Art Gallery, Newcastle-on-Tyne, with his Zoopraxiscope. Two exhibitions.

28 *October:* Eadweard Muybridge at the Literary and Philosophical Society, Sheffield, at The Music Hall, Surrey Street, with his Zoopraxiscope.

7 *November:* Eadweard Muybridge at the Bristol Naturalists' Society, at The Victoria Rooms, Bristol, with his Zoopraxiscope.

21 *November:* Eadweard Muybridge at the Natural Science Society of Wellington College, Crowthorne, Berkshire, with his Zoopraxiscope.

27 *November:* Eadweard Muybridge at the Mechanics' Institution and Literary Society, Leeds, with his Zoopraxiscope.

2 *December:* Eadweard Muybridge at the Assembly Rooms, Bath, under the auspices of the Mayor and the Presidents and Officers of the local scientific and arts societies, with his Zoopraxiscope.

mid-December: Eadweard Muybridge at The Royal Institution, London, with his Zoopraxiscope.

Undated: Anschütz Schnellseher: Hunting, Fishing and Sports Exhibition, Kassel; Exhibition for Photo Dealers and Manufacturers, Boston, Massachusetts; Photography Exhibition, St. Petersburg; Philadelphia, Pennsylvania.

1890:

8 *January:* Eadweard Muybridge at St. George's Hall, Liverpool, with his Zoopraxiscope. As part of a day's programme of five divers lectures sponsored by some 20 societies.

16 *January:* Ottomar Anschütz demonstrates an improved model of his Schnellseher at the Photographic Association, Berlin. [This was the drum model.] He also demonstrated on the earlier Schnellseher an »entirely new« kind of chronophotographs, which he called »Sprechende Porträts«, or »Speaking Portraits«.

early January: Ottomar Anschütz gives a private demonstration of his new »Speaking Portraits« to the family of Kaiser Wilhelm.

3 February: Eadweard Muybridge at the Scientific Society, Ipswich, at the Lecture Hall, Tower Street, with his Zoopraxiscope.

11 and 13 February: Eadweard Muybridge at the Belfast Natural History and Philosophical Society, at the Hall of the YMCA, with his Zoopraxiscope.

12 and 14 February: Eadweard Muybridge at the Royal Dublin Society, at Leinster House, Kildare Street, Dublin, with his Zoopraxiscope.

17 February: Eadweard Muybridge at the Photographic Society of Ireland, Ancient Concert Rooms, Dublin, with his Zoopraxiscope.

27 February: Eadweard Muybridge at the Glasgow Philosophical Society, Queen's Rooms, Glasgow, with his Zoopraxiscope.

12 and 14 March: Eadweard Muybridge at the Natural History and Microscopical Society, Town Hall, Birmingham, with his Zoopraxiscope. A course of two lectures.

21 and 22 April: The new drum-shaped Schnellseher of Ottomar Anschütz, which allowed five simultaneous viewers, demonstrated for Josef Maria Eder at the k. k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, Vienna.

13 and 20 October: Eadweard Muybridge at the Midland Institute, Birmingham, with his Zoopraxiscope.

November: Schnellseher of Ottomar Anschütz exhibited daily from 10 am to 8 pm for an admission of 30 kreuzer, in a local at Parkring 2, corner of Wollzeile, Vienna. Probably the drum-form model.

27 November: Eadweard Muybridge at Kinnaird Hall, Dundee, with his Zoopraxiscope, as part of a series of six Armistead Lectures.

Undated: Muybridge lectures with the Zoopraxiscope: Warrington Literary and Philosophical Society; Hull; Portsmouth; School of Military Engineering, Chatham; The Royal College of Surgeons, London; The Royal Geographical Society, London; The Royal Zoological Society, London; South Kensington Museum, London; University of Oxford, Charterhouse School; Cheltenham; Clifton; Eton School; Hai-

lebury; Marlborough; Rugby; Tiverton; Uppingham; others.

1891:

21 March: Eadweard Muybridge at the Urania Theatre, Berlin, with his Zoopraxiscope.

May: Eadweard Muybridge in Munich with his Zoopraxiscope.

18 July - December: Schnellseher of Ottomar Anschütz at the Hall for Science and Medicine, daily from 10 am to 9 pm, at the Electrical Exhibition, Frankfurt am Main. Debut installation of the automat model made by Siemens & Halske. Precise figures for 18 July to 25 August record 14 858 viewings at 10 Pfennige each; over 17 000 viewings to 31 August.

27 July: Georges Demenÿ presents his Phonoscope at the Académie des Sciences, Paris. Main subject was a disk of a man speaking words and phrases.

July: Schnellseher of Ottomar Anschütz at the International Photography Exhibition, Brussels. [possibly drum-form Schnellseher.]

December 6: Georges Demenÿ demonstrates his Phonoscope at the Conservatory of Arts, Paris, before an audience of 1200 people. 30 diapositives were shown.

Undated: Anschütz Schnellseher exhibitions and installations: Photography exhibition, Amsterdam; exhibition by Stanislaw Jurkowski in Warsaw; various exhibitions in Berlin.

Undated: Muybridge lectures with the Zoopraxiscope: French Academy, Rome; International Society of Artists, Rome; Naples; Turin; various universities in Switzerland and southern Germany; Berlin (July).

1892:

June and July: Schnellseher of Ottomar Anschütz returns in its automat model to Stadtbahnbogen No. 21 at the Exhibition Park, Berlin. 16618 viewings in July and 17 271 in August.

Early June: two Schnellseher of Ottomar Anschütz installed as a permanent attrac-

tion at Crystal Palace, south London. The installation fluctuated between 2 and 12 machines, and remained in operation until March 1894.

July: Two Schnellseher of Ottomar Anschütz installed at the International Exposition of Photography, Paris.

8 August: 25 Schnellseher of Ottomar Anschütz arrive in New York City. Within a month, five were installed at the Eden Musee on 23rd Street, another at Koster & Bial's Music Hall at 34th Street and Broadway, 12 were in use at the American Institute for Durable Products, and two were shipped to Boston.

28 October: Emile Reynaud gives the first performance of his *Pantomimes lumineuses* at the Théâtre Optique of the Musée Grévin, 10, Boulevard Montmartre, Paris. The exhibition closed for renovations on 28 February 1894. See also: 1 January 1895.

22 December: A Schnellseher-Parlour with 12 Anschütz machines opens at No. 425, The Strand, London. The exhibition continued here and later at various Charing Cross addresses, until March 1894.

Undated: Anschütz Schnellseher installations, from shipping records: Hohenzollern Gallery, Berlin; Zoological Garden, Berlin (4 machines); Hamburg (2 machines); Leipzig Garden, Berlin (2 machines).

1893:

May - October: Schnellseher of Ottomar Anschütz installed in the Electricity Building and in an open air passage to the Midway Plaisance at the World's Columbian Exhibition, Chicago, where there was no mention of the Schnellseher and the cases were labelled »Greatest Wonder of the World«, leading to confusion with the Edison Kinetoscope, widely anticipated at the fair but not exhibited. This installation was seen by a young Thomas Armat.

9 May: The Edison Kinetoscope makes its public debut in a demonstration at the Department of Physics of the Brooklyn Institute, Brooklyn, New York. 400 guests heard a lecture by George M. Hopkins and viewed the apparatus.

1894:

14 April: An Edison Kinetoscope parlour opened with ten machines by George and Andrew Holland, admission 25 cents to see a row of 5 machines, at 1155 Broadway, New York City.

17 May: An Edison Kinetoscope parlour opened with ten machines by George and Andrew Holland at the Masonic Temple, 148 State Street, Chicago. Two further parlours open in July, at 255 Wabash Avenue and 57 State Street.

1 June: Edison Kinetoscope parlour opens in the phonographic showroom of Peter Bacigalupi in San Francisco.

8 July: Edison Kinetoscope installed at the amusement park in Eagle Rock, New Jersey.

9 August to 23 September: Edison Kinetoscope are installed on the excursion steamer »Republic« which runs from Philadelphia to Cape May, Delaware.

19 September: Edison Kinetoscope exhibited in the telegraph office of the Petit Parisien, 20 Boulevard Montmartre, Paris.

1 October: Edison Kinetoscope parlour with ten machines opened by Michel and Eugene Werner at 20 Boulevard Poissonnière, Paris.

6 October: Edison Kinetoscope parlour opens at the Columbia Phonograph Musical Palace, 919 Pennsylvania Avenue, Washington, D. C. The inventor C. Francis Jenkins sees the *Kinetoscope* here.

17 October: Edison Kinetoscope parlour opened by Edison's agents Maguire and Baucus at 70 Oxford Street, London.

3 November: Schnellseher of Ottomar Anschütz exhibited at the Swedish Photographic Exhibition, Stockholm. The Edison *Kinetoscope* was exhibited here on 4 February 1895.

10 November: Edison Kinetoscope parlour opened by Thomas Tally at 206 South Spring Street, Los Angeles.

10 November: Edison Kinetoscope parlour opened in Austin, Texas.

11 November: Edison Kinetoscope parlour opened by Charles Urban at 101 Woodward Avenue, Detroit, Michigan.

12 November - c. 1 December: The Phantoscope projector of C. Francis Jenkins opens at the Pure Food Exposition, Washington, D. C.

25 November: the Projecting Electrotachyscope of Ottomar Anschütz demonstrated at the Grand Auditorium of the Post Office Building, Artilleriestrasse, Berlin. The morning audience was invited by Culture Minister von Goslar, the afternoon demonstration was a benefit for the Photographic Association of Berlin.

26 November: Edison Kinetoscope parlour opens at 1436 Broadway, New York. In continuous operation from 10 am until Midnight. There are now at least five Kinetoscope locations in New York: 1155 Broadway, 39 Park Row, 144 East 14th Street, 158 East 125th Street, 1436 Broadway.

29 - 30 November: the Projecting Electrotachyscope of Ottomar Anschütz exhibited to the public at the Grand Auditorium of the Post Office Building, Artilleriestrasse, Berlin.

30 November - 29 January 1895: Edison Kinetoscope parlour opened by J. C. Williamson and George Musgrove, in association with the Macmahon brothers at 148 Pitt Street, Sydney, Australia.

5 December: Edison Kinetoscope parlour and sales office opened by Michel Werner at 6-8 Place de l'Opera, Paris.

13 December: Edison Kinetoscope installed by owner James Joyce at the Clarendon Hotel, Port Jarvis, New Jersey.

16 December: Edison Kinetoscope opens in the Panorama of Lauritz Vilhelm Pacht in Copenhagen.

17 December: Two Edison Kinetoscopes open in the Panopticon of Oswald Stoll in Philharmonic Hall, St. Mary Street, Cardiff, Wales.

27 December: Edison Kinetoscope parlour opened by Karel van Egmond and H. F. Degens in the Reguliersbreestraat, Amsterdam.

28 December: Schnellseher of Ottomar Anschütz is exhibited by Karl Eisenlohr at the Expositio Imperial in the Avenida Palace Hotel in Lisbon.

Undated: Edison Kinetoscopes shipped to 54 additional American and Canadian cities. See Hendricks (Note 45) p. 64.

1895:

1 January: the *Pantomimes lumineuses* of Emil Reynaud reopened after renovation of the apparatus and the painting of new picture bands at the Théâtre Optique of the Musée Grevin, Paris. The exhibition continued until 1901.

20 January: Edison Kinetoscope opened in Mexico City, Mexico with a reception for President General Porfirio Díaz and his wife.

4 February: Edison Kinetoscope opened at the Palace of Industry, Valhalla Way, Stockholm.

22 February - 30 March: public exhibition of the Projecting Electrotachyscope of Ottomar Anschütz in afternoon and evening screenings for an admission of 1.- and 1.50 Mark in the auditorium of the old Reichstag Building, Leipziger Strasse, Berlin.

6 March: Edison Kinetoscope opened by George Georgiades at the Tabacaria Neves, Lisbon, Portugal.

13 March: Edison Kinetoscope opened at the rue Halodemande, Lausanne, Switzerland.

16 March - 8 June: Edison Kinetoscope parlour with five machines opened by the Macmahon brothers at the Haunted Swing Premises, Bourke Street East, Melbourne, Australia.

20 March: Edison Kinetoscope opened at the Centralhof concert hall, Münster.

22 March: Lumière Cinématographe demonstrated for the Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale, 44, rue de Rennes, Paris. One film was shown, LA SORTIE DES OUVRIERS DE L'USINE LUMIERE.

23 March - c. 5 April: Edison Kinetoscope exhibited in Utrecht, The Netherlands.

17 April: Lumière Cinématographe demonstrated at the Sorbonne, Paris.

21 April: the Latham Eidoloscope (Panopticon) is demonstrated for the press at 35 Frankfort Street, New York.

21 April: Edison Kinetoscope opened at via Roma 2, Turin.

5 May: Edison Kinetoscope opened in a bar at the Place de Cataluna, Catalogne, Spain.

11 May - 13 October: 30 Schnellseher of Ottomar Anschütz exhibited at the Italian Exhibition, Hamburg. There were 2348 viewings of the Schnellseher in the first five days of exhibition, and 56645 viewings during the exhibition.

16 May: Edison Kinetoscope parlour with 5 machines opened in a house at Gänsemarkt 2, Hamburg.

20 May: the Latham Eidoloscope projects their boxing film YOUNG GRIFFO - BATTING BARNETT in a converted shopfront at 156 Broadway, New York City.

29 May: the Projecting Electrotachyscope of Ottomar Anschütz opened at Carl Henckel's Concert Hall, Hamburg.

30 May: Edison Kinetoscope opened at the Salon Edison [sic.], Carrera de San Jeronimo, Madrid.

1 June: Edison Kinetoscope parlour opened at via Vittorio Emanuele 151, Palermo.

10 June: Lumière Cinématographe is demonstrated for those attending the Congrès des Sociétés Françaises de Photographie at chez Berrier & Millet, Place Bellecour, Lyon.

11 - 17 June: Edison Kinetoscope exhibited by the Macmahon brothers at the Albion Chambers, View Street, Bendigo, Australia. 5 machines.

12 June: Lumière Cinématographe projects films taken at the Congrès des Sociétés Françaises de Photographie for the closing banquet of the meeting at chez Berrier & Millet, Place Bellecour, Lyon.

July - August: 12 Schnellseher of Ottomar Anschütz are exhibited at the Lübeck Exhibition, Lübeck. There were 10152 viewings of the apparatus during the exhibition.

11 July: Lumière Cinématographe demonstrated for the *Revue générale des sciences pures et appliquées*, Paris.

26 August - 21 September: Latham Eidoloscope opens for one week at the Olym-

pic Theatre, then transfers to Kohl & Middleton's Clark Street Dime Museum for three weeks in Chicago.

24 August: Phonoscope of Georges Demeny is exhibited in Ludwig Stollwerck's new Automat Hall in Cologne. The exhibition may have lasted as long as a week.

21 September: Lumière Cinématographe demonstrated for family and friends by Louis Lumière at La Ciotat.

29 September - c. 15 October: Phantoscope of C. Francis Jenkins and Thomas Armat exhibited using Kinetoscope films at the Cotton States Exhibition, Atlanta, Georgia.

1 November - 30 November: Bioscop of Max and Emil Skladanowsky exhibited at the Small Stage (Kleine Bühne) of the Wintergarten Theatre, Martin Luther Strasse, Berlin.

10 November: Lumière Cinématographe demonstrated for the Association Belge de Photographie, Brussels.

12 November: Lumière Cinématographe demonstrated for members of the Cercle Artistique et Littéraire, Brussels.

13 November: Lumière Cinématographe demonstrated at the Musée de Physique of the University of Löwen, Löwen, Belgium.

18 December - 23 December: Bioscop of Max and Emil Skladanowsky exhibited at the Concerthaus Ludwig, Hamburg.

23 December - c. 31 December: Elektroskop of Birt Acres exhibited at the automat-parlour of the Deutsche Automaten-Gesellschaft, Königin-Augusta-Halle 17-21, Cologne. Two films by Birt Acres were shown, the 1895 DERBY and a THREE-PART SERPENTINE DANCE.

28 December: Lumière Cinématographe exhibited to the public at the Salon Indien, in the cellar of the Grand Café, 14 Boulevard des Capucines, Paris.

Undated: Edison Kinetoscopes shipped to 64 additional American and Canadian cities; see Hendricks (Note 45), pp. 68-9.

1 Henry Hopwood, author of *Living Pictures. Their History, Photo-Production and Practical Working*, The Optician & Photographic Trades Review, London 1899, worked in the British patent office. His book had a second edition, revised and updated by R. B. Foster in 1915 and a reprint edition by the Arno Press in 1977. Dr. Karl Forch, who worked in the German patent office, was the author of *Der Kinetograph und das sich bewegende Bild. Geschichte und technische Entwicklung der Kinetographie bis zur Gegenwart*, A. Hartleben's Verlag, Wien, Leipzig 1913. Other early authors also frequently took an encyclopedic, nuts-and-bolts approach to their subject, for example Cecil M. Hepworth, *Animated Photography. The ABC of the Cinematograph*, Hazell, Watson & Viney, London 1897 (2nd edition, 1900; reprint edition, Arno Press, 1976).

2 In doing so, one of the potentially most valuable links between pre- and post-cinematographic practices was irretrievably lost, since these early authors (especially Hepworth) would have had direct contemporary experience of the content and techniques of magic lantern shows and early moving picture presentations, which, if included in the invention narrative would have set the writing of film history off on an entirely different course a hundred years ago.

3 A few examples, in a non-exhaustive survey of the literature, would include: the populist volume on *Le Cinéma* in the *Encyclopédie par l'image* of Librairie Hachette, Hachette, Corbeil 1925, which valorises Lumière and turns the Mutoscope of the American Mutoscope and Biograph Company into a Gaumont apparatus; Ernest Coustet, *Le Cinéma*, Librairie Hachette, Corbeil 1921, which valorises Marey and Demeny on the way to Lumière, missing Stampfer while explaining Plateau and missing Anschütz but mentioning Muybridge; Joseph Gregor, *Das Zeitalter des Films*, Reinhold Verlag, Wien, Leipzig 1932,

which opens with the sentence »Film is as old as mankind« in deploying an analysis of rhythm and movement in prehistoric cave paintings, Greek sculpture, Baroque painting, Mozart symphonies, etc., as precursors of cinema; Terry Ramsaye, *A Million and One Nights*, Simon & Schuster, New York 1926, whose manuscript was generously checked for »errors« by none other than Thomas Alva Edison himself; F. A. Talbot, *Moving Pictures. How They are Made and Worked*, William Heinemann, London 1912 (second edition 1923), who talked extensively to Robert Paul but not to Birt Acres.

4 On Döbler, see both Werner H. A. Debler, *Leopold Ludwig Döbler, 1801-1864. Wiener Hofschenspieler und Zauberprofessor aus einem alten Schwäbisch Gmünder Geschlecht*, Einhorn-Verlag Eduard Dietenberger, Schwäbisch Gmünd 2001, and Robert Kaldy-Karo, *Ludwig Döbler, genius des biedermeier*, Verlag novum (im Auftrag des Museums für Unterhaltungskunst und des Instituts Kadotheum, Vienna), Horitschon 2001.

5 In particular amongst several new studies of varying quality on aspects of Muybridge's work, see Stephen Herbert (ed), *Eadweard Muybridge. The Kingston Museum Bequest*, The Projection Box, Hastings 2004.

6 The key works here are Laurent Mannoni, with Marc de Ferrière le Vayer and Paul Demeny, *Georges Demeny. Pionnier du cinéma*, Cinémathèque française, Musée du cinéma / Editions Pagine / Université Lille 3, Douai 1997, and Laurent Mannoni, »Glissements progressifs vers le plaisir. Remarques sur l'œuvre chronographique de Marey et Demeny«, 1895, No. 18 (Été 1995), pp. 11-52.

7 In particular the introductory essay in Charles Musser, *Edison Motion Pictures, 1890-1900. An Annotated Filmography*, Smithsonian Institution Press / Le Giornate del Cinema Muto, Washington D. C. / Pordenone 1997.

8 This is my own work and obviously not

the definitive study on this subject. Be that as it may, it contains much new information on pre-1896 exhibition: Deac Rossell, *Faszination der Bewegung. Ottomar Anschütz zwischen Photographie und Kino*, Stroemfeld, Frankfurt am Main, Basel 2001.

9 John M. Staudemeier, S. J., *Technology's Storytellers. Reweaving the Human Fabric*, The Society for the History of Technology / The MIT Press, Cambridge MA, London 1985, p. 168. This useful and influential book is a thoughtful analysis of the articles published over twenty years by the Society for the History of Technology in its journal *Technology and Culture*.

10 *ibid.*, p. 168.

11 In fact, the very idea that the cinema was an »emerging technology« in 1895-96 is already something of a break with its tradition of being »discovered« or »invented« by Thomas Edison, Max Skladanowsky, the Lumière brothers, or (fill in here your favourite figure: Wordsworth Donisthorpe? Eadweard Muybridge? Victor von Reitzner?). A corollary to André Gaudreault's objection to lumping a variety of optical and showmanly devices into a bin called »pre-cinema« is of course the idea that the cinema evolved over a long period of time through the complex interaction, in fits and starts, of numerous separate strands of work, each with its own public, technical, optical and social interactions.

12 The entire issue of the »projection« of a moving image across space and, often, across the audience, versus the »illumination« of an adjacent surface which is then seen, often from outside the apparatus, like a peep-show through a lens or watched in the open, is one of several spurious distinctions which have crept unexamined into the historical lexicon. Contemporary moving image media, whether theatrical film, television, computer-based streaming video, Imax projection, or other platforms, provides innumerable examples of both »projected« technologies and »illuminated« technologies which share the same content with the same communicative purposes. With a moment's reflection, these current

media forms should wholly dispense with the improbable distinctions brought to the idea of »projection« and »illumination« at the origins of moving pictures by early 20th century historians. When Bertrand Tavernier, who should know better, argued vociferously at a press conference for the coming Centenary of cinema at the 1991 Cannes Film Festival that Edison was the precursor of television, whilst only Lumière was the inventor of the cinema, he was not at all engaged in historical analysis, but rather in the most disruptive kind of international cultural politics. In fact, this was precisely the kind of pointless scholastic argumentation that has polluted and distorted the field of early cinema history for generations. Michael Frizot's recent attempt to valorize Marey as the essential inventor of cinema by logically deducing the essence of cinema from a small set of propositions related to his scientific work is another example of this kind of purposeless distortion of the historical record. See: Michel Frizot, »Les opérateurs physiques de Marey et la réversibilité cinématographique«, in: François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (eds), *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time*, Editions Payot, Lausanne 2002, pp. 91-102.

13 The sketches are reproduced in Manoni (Note 6), p. 80. The meeting is discussed on pp. 78-9.

14 One of the oddities of the received narrative of cinema invention is its lack of any understanding of the concepts involved in technology transfer, and its rather astounding lack of use of the many contacts, both direct and indirect, between inventors c. 1885-1896. This is due in part to the atomised (nationalised) way in which traditional histories have been written. Even my own international chronology of activities published in *Film History*, Vol. 7, No. 2 (Summer 1995) fails in this regard. It turns out, on examination, that not only major experimenters in large cities but even the most seemingly isolated figures were in touch with someone else in some way, or had direct access to work undertaken elsewhere.

I will look at this topic thoroughly in a future essay.

15 For a brief introduction to early moving slides for the magic lantern, see Deac Rossell, »The Magic Lantern and Moving Images before 1800«, *Barockberichte* 40-41 (2005), pp. 686 - 693. For a categorization of different types of mechanical lantern slide, see John Barnes, »Classification of magic lantern slides for cataloguing and documentation«, in: *Magic Images. The Art of Hand-Painted and Photographic Lantern Slides*, The Magic Lantern Society of Great Britain, London 1990, pp. 75-84.

16 A good introduction to the phantasmagoria show is found in Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre – archéologie du cinéma*, Editions Nathan, Paris 1994, pp. 135-168 (English edition: *The Great Art of Light and Shadow*, University of Exeter Press, Exeter 2000, pp. 136-175). See also Mervyn Heard, »Paul de Philipsthal & the Phantasmagoria in England, Scotland, and Ireland«; Part One: »Boo!«, *New Magic Lantern Journal*, Vol. 8, No. 1 (October 1996), pp. 2-7; Part Two: »Shoo!«, *New Magic Lantern Journal*, Vol. 8, No. 2, pp. 11-16; Part Three: »Phew!«, *New Magic Lantern Journal*, Vol. 8, No. 4, pp. 6-13. Also, Mervyn Heard, *Phantasmagoria: the Secret Life of the Magic Lantern*, The Projection Box, Hastings 2006.

17 [Stephen Herbert], entry »Choreutoscope«, in: David Robinson, Stephen Herbert, Richard Crangle (eds), *Encyclopaedia of the Magic Lantern*, The Magic Lantern Society, London 2001, p. 66. For brief but accurate background on the elusive Beale which supplements the above entry, see Gerard L. E. Turner, »Presidential Address. Scientific Toys«, *British Journal for the History of Science*, 20 (1987), p. 392.

18 There is some evidence that both of the two figures themselves would disagree with this statement. Anschütz certainly thought that he was personally in competition with Muybridge, who remained a much more celebrated public figure, and he continually acted at the photographic societies as if he were in direct aesthetic and personal com-

petition with Muybridge, particularly over his reputation as an artistic photographer.

19 A valuable recent article on the printed reproduction of photographs is Helena E. Wright, »Photography in the printing press: the photomechanical revolution«, in: Bernard Finn (ed), *Presenting Pictures*, National Museum of Science and Industry, London 2004. For a thorough survey, see Luis Nadeau, *Encyclopedia of Printing, Photographic, and Photomechanical Processes. A Comprehensive Reference to Reproduction Technologies*. Vol. 1: A-L, Vol. 2: M-Z, Atelier Louis Nadeau (P.O. Box 1570, Station »A«, Fredericton, New Brunswick, Canada, E3B 5G2), New Brunswick (Canada) 1989.

20 Interestingly, both also shared the same flaw of possessiveness about their work which ultimately led each of them, separately, to fail in establishing their otherwise viable moving picture systems. Anschütz was possessive about his images, and his public reputation as an established photographer, and failed to provide the kind of popular, action-filled images that would have helped establish his Schnellseher. Edison was not at all possessive about the photographic content of his Kinetoscope, but he was very possessive about its manufacture and about the necessity of it remaining a single-viewer peep-show apparatus, convinced that this was his only route to a profitable system. He therefore failed to grasp the idea of projection and mass-audience performance, and his Kinetoscope system failed.

21 There are two recent studies of Döbler, see note 4. They take slightly divergent views towards Döbler's Phantaskop and its exhibition, so both must be examined carefully. Neither book fully researches the Döbler exhibitions, which range across central Europe to St. Petersburg, and there is still significant work to be done on his moving picture projections.

22 Poggendorff, *Annalen der Physik und Chemie*, Bd. 40 (1837), p. 547.

23 Ludwig Döbler, patent application of 5 January 1847, *Beschreibung einer neuen Laterna magica, welche bewegliche Figuren*

an der Wand hervorbringt, genannt. Archiv der Technischen Universität Wien. Döbler's patent was granted on 23 January 1847 and ran for two years. Privilegien-Register No. 4829, 23 January 1847.

24 Theaterzettel, Theater in der Josefstadt, Wien, 1 February 1847, quoted from Debler (note 4), p. 301.

25 *ibid.*, pp. 309-12. See also Kaldy-Karo (note 4), pp. 192-205.

26 Nonetheless, it is likely that in principle Döbler was touring with this apparatus in public use throughout the period from January 1847 to late Spring 1848. Kaldy-Karo is too conservative in judging many of these shows to have been given without the Phantaskop. The case of Döbler's shows in Prague in February and March, 1848, is typical. A surviving programme for a special benefit performance at the Bohemian Court Theatre for the retiring theatre director Edouard Tauwitz clearly indicates the Phantaskop and its full programme in use. I have therefore included this show in the chronology at the end of this article, as I have also included another benefit for the choristers of the same theatre given one day earlier. It would seem to me to take some very close reasoning to explain just why the Phantaskop would not have been used in the exhibitions Döbler gave in Prague that began on 4 February and ended with these March benefit performances, shows which were financially successful for both the theatre and Döbler. I have also included the Munich performance in the chronology since the reviewer for the sold-out show (Kaldy-Karo, note 4, p. 199), remarked that a closer description of Döbler's optical effects 'would be left for one of our physicists'. This implies to me the use of the Phantaskop since dissolving view technology would not need scientific explanation and was well understood by this date. More research is necessary here to clarify the situation.

27 The best material on the stroboscopic projectors of Uchatius is to be found in the two recent works on Döbler, as both are at pains to distinguish Döbler's invention and

work from the misreported work of Uchatius. See Note 4. For a wider view of his career, but not a modern one, the standard biographical article is Erich Kurzet-Runtscheiner, »Franz Freiherr von Uchatius«, *Blätter für Geschichte der Technik* 4 (1938), pp. 40-65.

28 Franz Uchatius, »Apparat zur Darstellung beweglicher Bilder an der Wand«, *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Wien, Naturwissenschaftliche Klasse*, 1853, Bd. 10, pp. 483-4.

29 *ibid.*, p. 485.

30 Among many mistaken accounts of the relationship between Döbler and Uchatius can be counted Franz Paul Liesegang in his *Dates and Sources. A contribution to the history of the art of projection and to cinematography*, translated and edited by Hermann Hecht, The Magic Lantern Society of Great Britain, London 1986 (orig: *Zahlen und Quellen zur Geschichte der Projektionskunst und Kinematographie*, Deutsches Druck- und Verlagshaus, Berlin 1926), p. 36, and myself in the entry on Uchatius in the *Encyclopedia of the Magic Lantern* (note 17), p. 313.

31 Heyl is definitely a subject for further research. The principal article remains Thomas Coulson, »Philadelphia and the Development of the Motion Picture«, *Journal of the Franklin Institute* 262 (July 1956), pp. 1-16. Charles Musser is also good on Heyl; see his *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907* (= *History of the American Cinema*, Vol. 1), Charles Scribner's Sons, New York 1990, pp. 45-48. This is one of the few places where Laurent Mannoni is in error in *The Great Art of Light And Shadow* (note 16), p. 261-262; he describes six poses printed three times each for a total of 18 images on each disk. But the disk illustrated in Musser (p. 46) clearly has 16 images.

32 Henry R. Heyl, US Patent 195603 issued 25 September 1877, *Improvement in devices for inserting metallic staples*. Heyl assigned his patent to George W. Heyl, and the patent was defended in the Federal courts a decade later against an infringer,

George P. Crawford. See: *Crawford v. Heysinger*, 123 U. S. 589 (1887). Examples of the stapler survive in both public and private collections. The wire binding procedure was developed with August Brehmer, who returned to Germany and founded the business that today produces Heidelberg presses, whose managing director recently said of the work of Heyl and Brehmer: »The invention of the wire binding machine was to the book binding business what the flatbed cylinder press and the typesetting machine were to book printing.«

33 The standard biographical works on Muybridge are Robert Bartlett Haas, *Muybridge, Man in Motion*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1976, and Gordon Hendricks, *Eadweard Muybridge. The Father of the Motion Picture*, Grossman Publishers, New York 1975, who between them cover many of the American lectures. For Europe, the only source is Stephen Herbert's essay »Projecting the Living Image« in his catalogue of the Muybridge materials at the Kingston Museum, see Note 5. Herbert is also far better on the Zoopraxiscope than any previous author, and this book reproduces a portion of every surviving Zoopraxiscope disk. Working mostly with these sources, and also some others, is a reminder that a modern biography/study of Muybridge is badly needed.

34 The term Zoogyroscope was used only between Autumn 1879 and Summer 1880. This was only a change of name and not a change of design or construction in the apparatus.

35 Herbert (note 5), pp. 110-111.

36 Here, the essential reference to the work of Anschütz is my own, see Note 8. Previously unpublished material from my research notes has also been used for this article and the chronology.

37 Anschütz was always ready to »prove« that his own images were of higher quality (i.e., showed more detail with better gradations of exposure) than those of anyone else, which is why the photographic associations almost always saw series of horses or athletes so that they could be compared

with – and pronounced superior to – the images produced by Muybridge, Marey, or others. It is logical that Anschütz would be one of the first people to see, either in Germany or England, a Kinetoscope, in which the Edison BARBER SHOP SCENE was regularly one of the earliest subjects shown. But the trouble with dating the Anschütz series later than the Edison production, which is consistent with Anschütz's personality and form, is that this Edison subject was first photographed in late 1893; Anschütz made no verifiable series photographs after 1890-91, and later claimed that his camera was damaged in its move from Lissa to Berlin. Given the striking similarity of his series to the very well known Edison film (re-photographed in January 1895), I am loathe to date this Anschütz series before the Edison film. At the same time, it is without doubt that the Anschütz SKATSPIELER (CARD PLAYERS) predates both the early Lumière and Méliès films, and it would put a rather different complexion on this early Edison title if indeed the Anschütz disk was made first. We do not yet know the subjects of the disks which were shipped to the US with the Schnellseher in 1892.

38 Georges Demenÿ, French patent 219830, *Appareil dit Phonoscope reproduisant l'illusion des mouvements de la parole et de la physionomie par vision directe ou par projection au moyen d'une lumière*. Application 3 March 1892.

39 The Phonoscope was also displayed at the International Exposition of Photography at the Palais des Beaux-Arts in Paris from 20 April 1892, in an exhibit on the work of the Station Physiologique which included a Marey single-plate chronophotographic camera, a Marey film camera, and examples of the Station's photographic work. It is indeterminate whether the Phonoscope was actually operated, or was just installed as an exhibit. In either case, Demenÿ reported that this display resulted in »an avalanche of propositions« from various »Barnums« wanting to exploit his invention. See Manoni (note 6), p. 22.

40 The Anschütz »Sprechende Porträts«

somehow disappeared from the secondary literature in the 20th century. Apart from two datable presentations in January 1890, they were evidently demonstrated elsewhere because press reports appeared in the same period in the Berlin newspapers. The technical differences between the two systems – intermittent illumination with a Geissler tube for Anschütz and intermittence through a shutter for Demeny, a simpler option – are not decisive in separating a line of descent between these two devices. With Demeny's known interest in commercialising chronophotographic movement, it seems most likely that he would have been well aware of the work of Anschütz and his many exhibitions. For more information on the Anschütz »Sprechende Porträts«, see Rossell (note 8), pp. 56–58.

41 The most comprehensive (and very beautifully designed) work on Reynaud is Dominique Auzel, *Emile Reynaud et l'image s'anima*, Du May, Centre National des Lettres, Paris 1992.

42 A successful early optical-intermittent projector was designed and sold by John Nevil Maskelyne from 1896; it was still in use for specialist scientific purposes in 1905. Other apparatus was suggested by Paul Mortier (1897) amongst many others. The apparatus of Emil Mechau (1912) was produced in over 500 examples through 1934. The idea of optical-intermittent projection with a continuously moving film band is currently used in the Imax system, introduced in 1967, where once again the lack of strain and wear on the film band was the principal motivation for its revival.

43 Perhaps the most surprising element of this influence of existing magic lantern technology (and, ultimately, practise) on cinematographic technology (and practise) is the almost complete absence of any discussion about the relationship between the magic lantern and early cinema in the historical literature – at least until very recently. Is this because much of the first work in the revitalised field of »early cinema« looked to other, more easily digested, narrative predecessors? John L. Fell's seminal

publication *Film and the Narrative Tradition*, University of Oklahoma Press 1974, finds significant imports into early cinema from the theatre, Victorian melodrama, comic strips, photographic records, and sheet music, but does not discuss magic lantern culture. In his equally significant edited work, *Film Before Griffith*, University of California Press 1983, amongst 29 articles from 28 authors, only two make extended forays into pre-1896 practices, as the writers imply with unanimity that there was no precedent influence worth discussing before the invention of the cinema itself. Indeed, as recently as 1996 Jens Ruchatz published an entire monograph arguing precisely this point; see his *Zur Kritik der Archäologie des Kinos*, *MuK*, Heft 101/102, Universität Siegen [1996].

44 For the work of Edison and his colleagues on the Kinetoscope, Charles Musser is excellent in both *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907* (note 31) and *Edison Motion Pictures, 1890 – 1900* (note 7). A good modern general biography of Edison is Paul Israel, *Edison: A Life of Invention*, John Wiley & Sons, Sydney, London etc. 1998.

45 See the work of Charles Musser, note 44. Also see Gordon Hendricks, *The Kinetoscope. The Beginnings of the American Film*, New York 1966. On the development of the celluloid image carrier, see Paul Spehr, »Unaltered to Date: Developing 35mm Film«, in: John Fullerton, Astrid Soderbergh Widding (eds), *Moving Images: From Edison to the Webcam*, John Libbey, Sydney 2000.

46 Charles Musser, »Kinetoscope«, in: Richard Abel (ed), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London, New York 2005, p. 358. The commercial risk of exhibiting the Kinetoscope is supported by the experience of Ludwig Stollwerck, who controlled the apparatus in Germany; his enterprises could make no profit from the machine, largely as its initial price was too high. See Martin Loiperdinger, *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern* (= *KINtop Schriften* 4),

Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main, Basel 1999, pp. 62-65, 183-187.

47 This is the case even when the problems with the workman contracted to make the machines, and an illness of W. K. L. Dickson, is taken into account. For details, see Hendricks (note 45), pp. 28-36.

48 Cecil Wray, *Improvements in or relating to the Kinetoscope*, British Patent 182 of 3 January 1895. Wray was an electrical engineer and cinema pioneer who later developed the widely-used Kineoptoscope accessory which could be mounted in the normal slide stage of a magic lantern and was marketed by Riley Brothers.

49 Henri Joly, *Photozootrope à un ou plusieurs oculaires*, French patent 251 549 of 8 November 1895. Joly was a cinema pioneer responsible for several early cameras and projectors, including the Cinématographe Joly-Normandin which was in use at the Bazar de la Charité during the disastrous fire of 4 May 1897.

50 Birt Acres has been poorly served by film historians. The extensive material on his early work with Robert W. Paul in the writings of John Barnes has several errors and must be read with great care, although it is essential. See John Barnes, *The Beginnings of the Cinema in England, 1894-1901*, 5 volumes, Exeter University Press, Exeter 1998. The Stollwerck material is excellently and uniquely examined in Loiperdinger (note 46), see esp. pp. 71-108.

51 The work of the Lathams is well-described in Musser (note 31) and Hendricks (note 45).

52 At first called the Panoptikon.

53 *New York World*, 28 May 1895, p. 30, quoted from Musser (note 31), p. 99.

54 The most detailed, if verbose, treatment of the Skladanowsky work is Joachim Castan, *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*, Füsslin Verlag, Stuttgart 1995. Castan is particularly good on the later politics of the Skladanowsky legacy in Europe in the 1930s and 1950s. An accurate concise account is in Deac Rossell, *Living Pictures. The Ori-*

gins of the Movies, State University of New York Press, Albany 1998.

55 The Lumière work has not been well-treated by historians, and despite a vast literature hardly any book can be recommended without reservation. A good early account is Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. 1: L'Invention du cinéma 1832 - 1897*, Editions Denoël, Paris 1946. A modern compilation is Bernard Chardère, *Le roman des Lumières*, Editions Gallimard, Paris 1995. An excellent study of the films is Michelle Aubert, Jean-Claude Seguin (eds), *La Production cinématographique des frères Lumière*, Bibliothèque du film / Editions Mémoires de cinéma, Paris 1994. A proper theoretical framework for the ideas expressed here is found in Deac Rossell, »Die soziale Konstruktion früher technischer Systeme der Filmprojektion«, *KIN-top* 8 (1999), pp. 53-82.

56 Louis and Auguste Lumière, *Appareil servant à l'obtention et à la vision des épreuves chronophotographiques*, French patent 245 032 of 13 February 1895.

57 And throughout the modification process Louis Lumière at the factory in Lyons was continually reminding Carpentier in Paris of the urgency of completing the order. Before all 25 machines had been delivered, Lumière ordered 200 more Cinématographes from Carpentier. The entire process is well-documented in Jacques Rittaud-Hutinet (ed), *Letters. August and Louis Lumière*, faber and faber, London, Boston 1995.

58 Further, the way in which the Cinématographe travelled around the world taking films and exhibiting them under the hand of assorted employees from the Lumière factory and by family friends from Lyons in 1896-99 is thoroughgoing evidence of not just its ease of use but also of its purpose as a moving picture system to be used by anyone.

59 Further devices that form the context surrounding the Lumière Cinématographe include the Kinesigraph of Wordsworth Donisthorpe, a large floor-standing machine operated by long levers derived from textile

machinery; a camera with sixteen lenses and various separate projectors of Louis Aimé Augustin le Prince; the massive first model chronophotographic camera and separate projector of Ernst Kohlrausch; several models of semi-portable boxlike Marey chronophotographic apparatus; a bulky combined camera and projector by Victor von Reitz-

ner; the Demeny Phonoscope, which stood on a wooden stand 172 cm high and was itself 70cm wide and 70 cm deep.

60 I have written elsewhere in more detail from this perspective on the business purposes of the Lumières and their Cinématographe. See the works in Notes 54 and 55.



Henny Porten

ACHTUNG!**Der letzte
Bestelltag!****14. März 1913**

Des Pfarrers Töchterlein

Ergreifendes Drama in 2 Akten**Spieldauer 37 Min.****Preis Mk. 950.—****Reichhaltiges Reklame-Material****Ein Schlager wie alle PORTEN-Films!**

MESSTER'S PROJECTION G. m. b. H. **BERLIN S 61**

DES PFARRERS TÖCHTERLEIN

Ein Schlüsselfilm für die Karriere von Henny Porten

Der von der Firma Messter produzierte, 37 Minuten dauernde Zweiakter DES PFARRERS TÖCHTERLEIN hatte Ende März 1913 in Berlin Premiere. Sujet und Handlung dieses Melodrams sind rasch erzählt:

Nach langer Abwesenheit kehrt Heinz Langer, der Sohn des alten Geheimrats, als schmucker Marineleutnant in sein Heimatdorf zurück. Im Garten erwartet ihn ein hübsches Mädchen, das sich zu seinem freudigen Erstaunen als Pfarrers Klärchen herausstellt, mit dem er schon als Kind spielte. In Erinnerungen schwelgend, fällt der erste Kuß, das Ringlein wird getauscht, wie dazumal beim Hochzeitspielen. Doch diesmal meinen es beide ernst, und Klara läßt Heinz, der von der Leiter aus nachts an ihr Fenster klopft, ein. Um eine Ehe ihres Sohnes mit der armen Pfarrers-tochter zu verhindern, holen der Geheimrat und seine Frau eine schöne, reiche Kusine ins Haus, deren Charme Heinz bald erliegt. Klaras Vater soll die Trauung vollziehen. Die völlig verzweifelte Klara wird schwer krank. Am Tag der Hochzeit schleppt sie sich zur Kirche, und als ihr Vater dem Paar den Segen gibt, zerreißt ein Schrei die Stille. Hoch oben im Orgel-Chor ist Klara zusammengebrochen, sie stirbt in den Armen des Vaters.'

Das Sujet dieses Melodrams ist typisch für Henny Porten: Eine junge Frau wird von einem sozial besser gestellten Liebhaber schnöde verlassen und rettet ihre Ehre, indem sie an dem ihr zugefügten Leid zugrunde geht. Fast hundert Jahre später ist dieser Film für ein westliches Großstadtpublikum hoffnungslos antiquiert. Dies betrifft die Geschichte selbst wie auch die statische Kameraführung, den behäbigen Schnitt und die getragene Gestik der Hauptdarstellerin. Dennoch macht es filmhistorisch Sinn, sich mit diesem Film ausführlicher zu beschäftigen: Henny Porten war nämlich gerade dabei, zum ersten deutschen Filmstar zu werden.

Frühes Kino im Umbruch: Zwischen Nummernprogramm und Langspielfilm

Das kommerzielle Kino in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ist gekennzeichnet durch einen fundamentalen und nachhaltigen Umbruch von Nummernprogrammen, die sich aus einer Reihe von Kurzfilmen zusammensetzten, zum abendfüllenden Langspielfilm mit Beiprogramm – dem bis heute gültigen

Programmformat des Kinos, das sich bis 1918 in den meisten Ländern weitgehend durchgesetzt hat.

1908 und 1909 durchlief die Filmbranche eine klassische kapitalistische Überproduktionskrise: In ihrem Streben nach möglichst hohen Gewinnen produzierten bzw. verbreiteten die Anbieter erheblich mehr Kurzfilme als die Kinobetreiber in ihre Programme aufnehmen und bezahlen konnten. Die Filmhersteller und Filmverleiher versuchten deshalb mit Preissenkungen, ihre Ware trotzdem zu verkaufen bzw. zu vermieten. Da dies alle taten, wurde auf diese Weise das in die Produktion bzw. den Kauf von Filmen investierte Kapital entwertet, bis die Verkaufspreise unter die Produktionspreise sanken und damit klargestellt wurde, daß Herstellung und Vermietung von Filmen kein lohnendes Geschäft mehr waren. Um es wieder lohnend zu machen, mußte die Filmbranche neuartige Filmformen entwickeln, die gewährleisteten, daß der Verkaufspreis wieder über den Herstellungskosten lag und der Filmhandel wieder Gewinn einbrachte.

Wie aber ließ sich die Durchsetzung höherer Preise auf dem Filmmarkt erreichen? Es war damals üblich, zur Ermittlung der Filmpreise ein Kriterium zugrunde zu legen, das von allen Besonderheiten des jeweiligen Films abstrahiert: Filmpreise wurden einfach nach der Länge der Filme in Metern berechnet. In den Nummernprogrammen der Kinematographentheater hatten alle Filme mehr oder weniger den gleichen Status.

Das Programm war attraktiv, weil es dem Zerstreungsbedürfnis des Publikums entsprach: Mit einem bunten Reigen aus Reisefilmen, Aktualitäten, Humoresken, aus komischen, dramatischen und tragischen Filmen wurden dem Publikum entsprechende Stimmungswechsel offeriert. »Interessant«, »prächtige Kolorierung«, »zum Totlachen« oder »ergreifend« waren gängige Attribute, mit denen die Branchenblätter bei den Kinobesitzern für den Kauf oder die Anmietung von Kurzfilmen warben. Für den Zweck der Abwechslung fungierte jeder Film in der gleichen Weise – indem er sich als eine Programmnummer von dem Film vor ihm und dem Film nach ihm in der einen oder anderen Weise unterschied.

Nur in Ausnahmefällen – etwa bei Aktualitäten mit extrem hohem Nachrichtenwert – war es im Rahmen von Nummernprogrammen möglich, einen bestimmten Kurzfilm derart herauszuheben, daß ein erhöhter Preis verlangt werden konnte. Um die drastisch gesunkenen Filmpreise wieder erhöhen zu können, mußte ein Ausweg aus den beim Publikum beliebten, aber unrentablen Nummernprogrammen gesucht werden.

Wie Corinna Müller ausführlich dargelegt hat, löste sich das Dilemma des Filmmarkts schließlich durch drei Neuerungen, die sich wechselseitig verstärkten:

1) die Ausdehnung der Filmlänge auf mindestens zwei Akte (in Metern gerechnet auf zwei Filmrollen), so daß ein entsprechend längerer Film einen oder mehrere Kurzfilme aus dem Programm drängte;

2) der Aufbau von Filmstars, die bei der Handlungsdarbietung von Langspielfilmen im Zentrum standen und für das Publikum den Ausschlag für die Wahl des besuchten Kinos geben sollten;

3) der exklusive Monopolfilm-Verleih, der dem Kinobetreiber garantierte, daß die im Umkreis konkurrierenden Kinos in ein und derselben Woche nicht den gleichen Film zeigen konnten, so daß er mit Hinweis auf diese Exklusivität erhöhte Eintrittspreise verlangen konnte.

Einführung des Starsystems: Asta Nielsen und Henny Porten

In Deutschland brachte die im Übergang vom Nummernprogramm zum Langspielfilm stehende Kinobranche Anfang der 1910er Jahre mit Asta Nielsen und Henny Porten zwei Filmstars hervor, die bis in die 1920er Jahre erfolgreich waren und geradezu idealtypisch für unterschiedliche ästhetische, politische und ökonomische Tendenzen im deutschen Film stehen: Während Asta Nielsen im frühen deutschen Kino die »heimliche Komplizenschaft zwischen Kinematografie und Frauenemanzipation«² repräsentierte, verkörperte ihre Rivalin Henny Porten gegenläufige Akzente:

Henny Portens Spiel dagegen machte nie den Versuch, über die patriarchale Repräsentanz von Weiblichkeit hinauszugehen. Daher paßte sie in das Melodram, als sei es für sie gemacht. Henny Porten war aber nicht nur früh seine wesentliche Stütze, sondern mit diesem konservativen Genre per se wurde sie zur Protagonistin der deutsch-nationalen Filmgeschichte. Sie geht unverändert vom Kaiserreich durch die Weimarer Zeit in den Nationalsozialismus und noch bis in die Fünfziger Jahre als Beispiel der deutschen Frau: blond, von kräftiger Statur, mütterlich und rein.³

Die deutlich konturierten Unterschiede zwischen den beiden wichtigsten Filmstars im deutschen Kino der 1910er Jahre haben auch mit ihrer sehr verschiedenen Stellung im filmwirtschaftlichen Produktionsprozess zu tun: Asta Nielsens erster Film *AFGRUNDEN* war der erste Spielfilm, der im Deutschen Reich Ende 1910 mit einer Werbekampagne ungekannten Ausmaßes im Monopol-Filmverleih herausgebracht wurde. Im Sommer 1911 investierte ein eigens zu diesem Zweck gegründetes Konsortium, die Internationale Films-Vertrieb-Gesellschaft, die schier unglaubliche Summe von 1,4 Mio. Mark, um Asta Nielsen und Urban Gad, ihren Ehemann, Drehbuchautor und Regisseur, für vier Jahre exklusiv zu verpflichten.⁴ Die Tatsache, daß Asta Nielsen selbst an der Produktionsfirma und an den Gewinnen aus den Einspielergebnissen ihrer Filme beteiligt war, verschaffte ihr eine ungewöhnlich starke Position bei den Dreharbeiten:

Aus ihrer Autobiografie geht hervor, wie stark sie sich immer an der gesamten Gestaltung des Films beteiligte. Nicht nur wissen wir durch sie, daß es der eigenen schauspielerischen Phantasie überlassen war, die nur grob skizzierte Handlung aus-

zuföhren. Asta Nielsen stellte auch das genaue Gegenteil späterer, von Regisseuren gemachter Stars dar. Bis in die Wahl der Stoffe, der Schnitte für ihre Kleidung bestimmte sie ihre Erscheinung selbst.⁵

Henny Porten hingegen wurde von Oskar Messter sehr vorsichtig und behutsam als Star aufgebaut und blieb unter der Kuratel ihres Patrons. Als sie im Sommer 1910 bei Messter damit begann, Hauptrollen in viertelstündigen Einaktern zu spielen, wurde sie branchenüblich mit einer Monatsgage verpflichtet. Als Darstellerin blieb sie zunächst anonym: Ihr Name wurde in den Inseraten ihrer Filme nicht genannt. Es handelte sich um sogenannte Terminfilme, d. h. die Produktionsfirma gab im Vorhinein bekannt, zu welchem Datum der jeweilige Film ausgeliefert werden sollte. Jeder Kinobetreiber und jeder Filmverleiher konnte zu dem genannten Termin eine oder auch mehrere Kopien des Films bestellen und vorführen bzw. weitervermieten. Von daher war es nicht sinnvoll, bei Terminfilmen die Hauptdarsteller zu nennen: Für den Aufbau eines Stars war jedoch Exklusivität beim Abspiel von großem Vorteil. Sie war bei Asta Nielsen über den Monopolverleih ihrer Filme gegeben. Die Firma Messter konnte diese Exklusivität nicht gewährleisten, weil sie die Filme mit Henny Porten als Terminfilme zum Kauf anbot.

Dennoch gelang es der Firma Messter, Henny Porten mit Terminfilmen zu einem bekannten Star zu machen: Im Mai und Juni 1912 startete Messter eine kurze, aber massive Werbekampagne in dem Berliner Branchenblatt *Erste Internationale Film-Zeitung* – mit doppelseitigen Inseraten, die Szenenfotos aus Porten-Filmen zeigen, und einer mehrseitigen Extrabeilage auf Hochglanzpapier. Der Durchbruch als Filmstar kam für Henny Porten ein Dreivierteljahr später, als Messter mit Uraufführungen von Porten-Filmen in angesehenen Berliner Lichtspieltheatern begann:

Als Porten-Filme im März 1913, beginnend mit der Aufführung von DES PFARRERS TÖCHTERLEIN in zwei Union-Theatern, Eingang in die Berliner Nobelkinos und damit in die Kinoinserate in der Berliner Tagespresse fanden, erhielt Henny Porten die Ehre, als »die gefeierte Berliner Künstlerin« bezeichnet zu werden, wobei ihr Name ganz oben in der Anzeige und weit größer als der Filmtitel erschien.⁶

Zu Beginn des Films, noch vor der Ankündigung des ersten Akts, durfte Henny Porten in Halbnahe-Position eine Verbeugung andeuten und dem Kinopublikum ein Lächeln schenken. Mit dieser Eröffnung war klargestellt, daß Handlung und Darstellung unter ihrem Stern standen, daß sie der Star des Films war – und zwar unabhängig davon, daß es sich »nur« um einen Terminfilm handelte. DES PFARRERS TÖCHTERLEIN war mehr als ein wichtiger Meilenstein auf Henny Portens Karriereweg, er war für die Schauspielerin die endgültige Wende vom kurzen zum langen Spielfilm: DES PFARRERS TÖCHTERLEIN war der letzte in einer langen Reihe von Zweiaktern, welche die Firma Messter mit Henny Porten in der Hauptrolle herausbrachte. Jetzt billigte Oskar Mess-



DES PFARRERS TÖCHTERLEIN (1913), Henny Porten lächelt zu Beginn dem Publikum zu

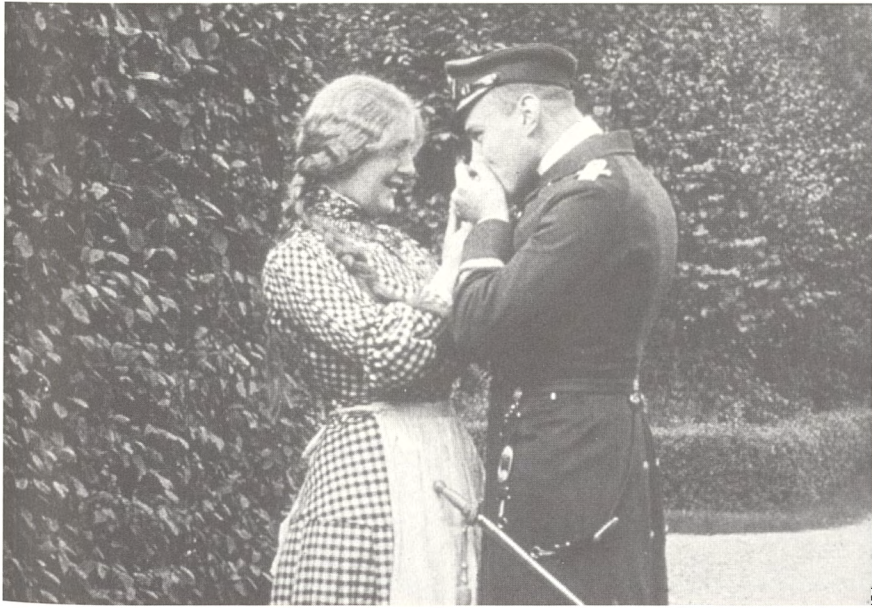
ter dem Star der Firma die endgültige Marktreife zu – zwei Jahre später als Asta Nielsen wurde Henny Porten doch noch zu einem exklusiven Monopolfilm-Star: Ende Mai 1913 erschien ein Dreiakter (IHR GUTER RUF, 996 Meter) sowie ein Vierakter (EVA, 1408 Meter). Im Juli waren die Dreharbeiten zu dem Vierakter DER FEIND IM LAND abgeschlossen, der Ende August als erster Henny Porten-Monopolfilm in die Kinos kam.

Gemessen an der Kopienauflage und internationalen Verbreitung ihrer Filme konnte sich Henny Porten mit Asta Nielsen durchaus messen. Für Deutschland veranschlagte Messters Vertriebschef Maxim Galitzenstein vor dem Ersten Weltkrieg 20 Theaterkopien, »für Österreich 10 Kopien, Dänemark, Schweden, Norwegen 5, Holland mit holländisch Indien 2, England und englische Kolonien 15, Nordamerika 30, Südamerika 15, Italien 5, Spanien, Portugal 3, Rußland 20, Japan 1-2, Balkan 2, Bulgarien, Serbien, Griechenland 2, Frankreich, Belgien 5 und für die Schweiz 1 Kopie«.⁷ Im Deutschen Reich hatte Henny Porten mit ihren Terminfilmen wahrscheinlich sogar die Nase vorn: Eine repräsentative Stichprobe der Programmannoncen von Kinematographentheatern in neun deutschen Städten ergibt für die Jahre 1911 und 1912, daß Henny Porten doppelt so oft im Programm war wie Asta Nielsen.⁸

Bereits Ende Oktober 1912 war *DES PFARRERS TÖCHTERLEIN* vorführfertig. Eine literarische Vorlage oder ein Skript für die Dreharbeiten ist nicht bekannt. Wie bei den meisten Porten-Filmen zuvor führte Adolf Gärtner Regie und Carl Froelich die Kamera. Erst Ende Februar 1913 kündigte die Firma Messter *DES PFARRERS TÖCHTERLEIN* mit einer ganzseitigen Anzeige in dem Branchenblatt *Der Kinematograph* als Terminfilm an: »Der nächste Porten-Schlager *DES PFARRERS TÖCHTERLEIN* erscheint am 28. März 1913.« Die Spieldauer ist mit 37 Minuten angegeben, der Kaufpreis einer Kopie mit 950 Mark.⁹ Eine Woche später wird der 14. März als letzter Bestelltag angegeben.¹⁰

Die Spieldauer des Films und die Bezeichnung »Porten-Schlager« lassen erkennen, daß die Produktionsfirma Messter *DES PFARRERS TÖCHTERLEIN* als Hauptfilm in Nummernprogrammen vorgesehen hatte. Mit einer guten halben Stunde Vorführzeit konnte Henny Porten die oft zweistündigen Nummernprogramme jedoch noch nicht dominieren. Dennoch arrangierte die Firma Messter am Ausgabetag, dem 28. März 1913, für *DES PFARRERS TÖCHTERLEIN* erstmals eine Uraufführung eines Henny Porten-Films, und zwar im Berliner Union-Theater am Moritzplatz. Messter verkaufte von *DES PFARRERS TÖCHTERLEIN* 150 Kopien zu einem erhöhten Meterpreis von 1,25 Mark. Zu diesem Erfolg hat wohl beigetragen, daß die Firma Messter Anfang 1913 in der Branchenpresse zahlreiche Inserate schaltete, um eine Abwerbung Henny Portens durch die dänische Firma Nordisk zu dementieren.

Daß *DES PFARRERS TÖCHTERLEIN* heute noch im Kino gezeigt werden kann, ist keineswegs selbstverständlich: Obwohl Henny Porten in den 1910er Jahren neben Asta Nielsen der wichtigste deutsche Filmstar war, gelten etwa zwei Drittel ihrer damaligen Filme als verschollen! Von den 82 Spielfilmen, welche die Firma Messter mit Henny Porten in der Hauptrolle zwischen 1910 und 1918 auf den Markt gebracht hat, sind nach heutigem Kenntnisstand nur 27 Spielfilme mehr oder minder fragmentarisch überliefert.¹¹ Kaum eine der überlieferten Kopien entspricht in Umfang und Materialzustand den seinerzeit in deutschen Kinos gezeigten Fassungen. Die meisten Kopien sind deutlich kürzer als die Originallängen, viele Kopien haben gar keine Zwischentitel oder ausländische Zwischentitel bzw. sie sind schwarzweiß und nicht, wie seinerzeit bei Theaterkopien üblich, viragiert, d.h. in verschiedenen Farben monochrom eingefärbt. Die viragiert überlieferten Henny Porten-Filmkopien sind größtenteils im Nederlands Filmmuseum in Amsterdam zu finden. Die Kopie von *DES PFARRERS TÖCHTERLEIN* stammt aus den Beständen des niederländischen Kinobesitzers und Filmverleihers Jean Desmet. Es handelt sich um eine 558 Meter lange Exportfassung mit niederländischen Zwischentiteln. Sie erzählt eine vollständige Geschichte, ist aber um ein Viertel kürzer als die von der Berliner Zensur freigegebene 762 Meter lange Fassung. Der Vergleich mit zeitgenössischen Inhaltsangaben des Films zeigt, daß die Handlung gestrafft wurde.



DES PFARRERS TÖCHTERLEIN (1913)

Die deutschen Zensurbehörden hatten zwei Ausschnitte im ersten Akt verfügt: Die Berliner Zensur verbot die »Szene, in welcher Heinz Klärchen umarmt«, die Münchner Zensur »Das Einsteigen des Liebhabers in das Fenster und die Gesamtszene im Innern des Mädchenzimmers im Pfarrhaus«. ¹² In der niederländischen Fassung sind die beanstandeten Szenen enthalten.

Leidendes Weib: Henny Portens Standardrolle

Für ein heutiges Publikum ist die Passivität von Henny Portens Pfarrerstochter wohl am schwersten hinzunehmen. Sie führt dem verwitweten Vater den Pfarrhaushalt und mag deshalb sozial isoliert sein. Sie mag naiv und gutgläubig sein und dem zurückgekehrten Spielkameraden aus Kindertagen ohne jede Berechnung mit ihren Gefühlen sogleich verfallen. Daß sie aber die von dessen Mutter geschickt eingefädelte Hinwendung zur standesgemäßen Cousine einfach hinnimmt und keinen einzigen Versuch macht, den Liebsten zurückzugewinnen, sondern es leidend geschehen läßt, daß berechnender Standesdünkel über die Liebe obsiegt: Das erscheint heute nicht mehr ergreifend, sondern eher lächerlich.

Seinerzeit wollte die Firma Messter beim Publikum ganz andere Gefühle ansprechen: Schon der Untertitel des Films, »Ein Frauenschicksal«, spielt auf



Rezeptionsmuster an, die nicht nur von den Kinematographentheatern mit zahllosen Melodramen bedient wurden, sondern z. B. auch durch einschlägige Frauenromane, die als Groschenhefte oder Kolportagelieferungen eine große, überwiegend weibliche Leserschaft hatten. Die ausführliche Handreichung zu *DES PFARRERS TÖCHTERLEIN*, welche die Firma Messter in den Branchenblättern abdrucken ließ und den verkauften Filmkopien beilegte, gibt eine Begründung für die Passivität der Pfarrerstochter:

Wie in Märchen böse Geister die Freuden der Menschen trüben, so wirkt auch im realen Leben das Schicksal. Der Pfarrer beobachtet, wie die Liebenden sich küssen; er macht seiner Tochter Vorhaltungen. Ernst und zärtlich streichelt er ihre blonden Haare und bittet sie, sich keinen trügerischen Hoffnungen hinzugeben. Der Gute, der den Ernst des Lebens kennt, weiß wie oft diese Hoffnungen enttäuscht werden, erklärt ihr die Unmöglichkeit, daß er, der Offizier und Sohn des Geheimrats, sie, die Tochter des armen Pfarrers, zur Gattin machen könne.¹³

Eine Liebesheirat wird der einfachen und anständigen Pfarrerstochter vom Sohn des Geheimrats versprochen, darauf vertrauend gibt sie sich ihm hin – aber »das Schicksal« verhindert, daß aus der Erinnerung an das glückliche Zusammensein in Kindertagen eine dauerhafte Verbindung erwächst. Ein pragmatisch denkender Anwalt (und qua evangelischem Pfarramt auch Vollstrecker) dieses »Schicksals« ist Klaras Vater, der die sozialen Unterschiede der beiden Liebenden ganz realistisch als unüberwindliches Hin-



dernis einer Heirat anerkennt. Aktive Agentinnen dieses »Schicksals« sind drei Geschlechtsgenossinnen der armen Pfarrerstochter: Ein Dienstmädchen aus der Geheimratsvilla beobachtet durch eine Hecke, wie Klara und Heinz einander küssen und petzt dies umgehend ihrer Herrschaft, der Mutter von Heinz. Die berechnende Mutter bringt ihren Heinz erfolgreich von der nicht standesgemäßen Verbindung mit der Pfarrerstochter ab, indem sie eine Cousine von Heinz einlädt. Diese weiß den schmucken Marineleutnant geschickt zu becirren: Sie täuscht sogar eine Krankheit vor, um seine gesteigerte Zuwendung zu gewinnen.

Ohne innere Konflikte zu verspüren, wendet sich Heinz von Klara ab und seiner standesgemäßen Cousine zu: Die Filmregie zeichnet ihn nicht als Charakter mit widerstreitenden Gefühlen, sondern als Maske seines männlichen sozialen Status. Gefühle zeigt nur die Pfarrerstochter – mit einem überschaubaren gestischen Repertoire. Mit ihrem anfänglichen Glück und ihrem todbringenden Leid steht sie als einziger Charakter des Films im Mittelpunkt der Handlung. Vor allem ihr Leid wird auf der Leinwand ausgestellt – in statuarischen Posen der Ohnmacht und Verzweiflung, wie sie seinerzeit im Theater üblich waren.

Dramatik und tiefere Bedeutung: die Schlußmontage

Als Klara dem Geheimrat eines Abends einen dienstlichen Brief ihres Vaters überbringen soll und durch ein Fenster ihren geliebten Heinz in zärtlicher Umarmung mit seiner Cousine sieht, bricht ihr dieser Anblick sichtbar das Herz. Sie krümmt sich zusammen, faßt sich an die Brust – und verliert das Bewußtsein. Ein schweres Nervenfieber befällt sie – und kaum ist sie gesundet, steht im Nachbarhaus die Hochzeit an. Die Handlung des kurzen Spielfilms strebt nun dem emotionalen und für Klara tödlichen Höhepunkt zu. In der Handreichung der Firma Messter heißt es dazu:

Fröstelnd wirft sie sich ein Tuch über und wankt zur Kirche. Von fern will sie aus einem verborgenen Plätzchen die sehen, die ihr das Glück genommen hat. So betritt sie den Chor der Kirche, dicht vor der Orgel steht sie, der Choral erschüttert ihr Herz, schauernd blickt sie hinab, wo eben das Paar die Ringe wechselt. Mit aller Kraft hält sie an sich, um nicht aufzuschreien. Jetzt erteilt der Pfarrer den Segen, das Paar kniet vor ihm. Diese Handlung ihres Vaters, die für sie das Ende ihres Liebes-
traumes bedeutet, hat die schwachen Nerven der Rekonvaleszentin zum Äußersten gespannt und die notwendige Folge war ein schwerer Rückfall ihres Leidens. Sie kann ihre Gefühle nicht mehr beherrschen und ein weher Schrei, der sich gellend an den Wänden der Kirche bricht, kündigt, wie sie leidet. Sofort sehen sich alle um – vom Chor her kam der Schrei – und der Pfarrer erblickt sein Kind, er wankt





DES PFARRERS TÖCHTERLEIN (1913), Aushangphotos

– kaum kann er die Zeremonie zu Ende führen. Auch Hans [gemeint ist Heinz, der Verf.] erkannte Klärchen, schuldbewußt blickt er zu Boden.

Die Feier ist zu Ende, und alle verlassen das Gotteshaus. So schnell ihn seine Füße tragen, eilt der Pfarrer zum Chor hinauf, wo er das sterbende Klärchen, sein geliebtes Kind, in den Armen auffängt. In grimmigem Schmerz und voller Verzweiflung schluchzt er auf, dann spricht er ein stilles Gebet für das arme Wesen, das an seiner Liebe zugrunde ging.¹⁴

Während die Handlung des Films bis hierher in langen statischen Tableaus abrollte, wird nun rasch alternierend im Schuß-Gegenschuß-Verfahren geschnitten. Auf diese Weise gelingt es der Schnittregie sogar, mit visuellen Gestaltungsmitteln den Eindruck eines gellenden Schreis zu inszenieren. Zugleich zeigt diese schnell geschnittene Schlußsequenz des Films, daß die langen Einstellungen zuvor dramaturgische Absicht sind: Der beschleunigte Bildrhythmus zum Ende hin kontrastiert deutlich mit der zuvor eher behäbigen Präsentation der Handlung und verstärkt dadurch den emotionalen Sog, den die im Kirchenschiff kontrapunktisch inszenierte Klimax der Handlung erzeugt.

Das Schuß-Gegenschuß-Verfahren konstruiert eine räumliche Opposition zwischen Altar und Orgel, die zugleich den moralischen Kontrast zwischen dem anständigen armen Mädchen und ihrem standesgemäß heiratenden rei-

chen Nachbarn und Geliebten veranschaulicht. Im *cross-cutting* wandert der Blick des von der Schnittregie imaginierten Zuschauers in neun Einstellungen zwischen Altar und Orgel hin und her. Geführt durch die Blickregie der Montage, nimmt er zwangsläufig die Blickposition von Klara ein. Kinematographische Gestaltungsmittel verstärken hier die moralisch ohnehin naheliegende Tendenz zur Identifizierung mit Klara:

Zunächst blickt der Zuschauer schräg von oben hinunter auf die Trauungszeremonie am Altar (Einstellung 1). Dann blickt er, schräg von unten, empor zur Balustrade des Chors, hinter der die Orgel hochragt. Klara erscheint und blickt schreckerfüllt nach unten (Einstellung 2). Der erneute Blick des Zuschauers auf die Trauungszeremonie verschmilzt nun mit Klaras Blick – die Zeremonie am Traualtar nimmt ihren Fortgang, ohne daß Klaras Anwesenheit bemerkt wird (Einstellung 3). Der Blick der Kamera wieder empor zur Balustrade des Chors mit der Orgel ist zugleich der Blick des Zuschauers auf Klara, die ein Taschentuch vor den Mund hält, um ihr Schluchzen zu unterdrücken. Klara ist jetzt halbnah aufgenommen, Kamera und Zuschauer sind ihr ein Stück näher gerückt (Einstellung 4). Wieder verschmilzt der Blick des Zuschauers mit dem Blick Klaras hinunter zum Traualtar (Einstellung 5). Zurück wandert der Blick des Zuschauers, empor zu Klara, die hinter der Balustrade zusammensinkt (Einstellung 6). Unten vor dem Traualtar segnet Klaras Vater das Brautpaar und überreicht die Eheringe (Einstellung 7). Zurück wandert der Blick des Zuschauers, empor zu Klara, die ihren Oberkörper in Schmerzen windet (Einstellung 8). Unten am Traualtar drehen sich mehrere Beteiligte zur Kamera um, schauen hoch und wenden sich ab; Klaras Vater bedeckt seine Augen; die Hochzeitsgesellschaft geht gemessenen Schritts aus dem Bild, einige schauen hoch zu Klara. Die Braut schaut demonstrativ zur Seite – Heinz, der Bräutigam, hebt zweimal schuldbewußt den Blick (Einstellung 9). Die letzte Einstellung schließlich zeigt in Aufsicht Klara und den zu ihr geeilten Vater, in dessen Arme sie zu liegen kommt – im Hintergrund weiter unten der nun verwaiste Traualtar. Die Blickposition des Zuschauers verschmilzt räumlich mit der Orgel – und erhebt ihn damit abschließend über das Hin und Her der soeben beobachteten Handlung. Diese letzte Einstellung bietet mit dem Ende der Handlung zugleich den Blickwinkel für das abschließende moralische Fazit aus der vom Film erzählten Geschichte.

Die Orgelpfeifen auf dem Balkon des Chors, von dem aus Klara auf die Zeremonie vor dem Traualtar hinunterblickt, können mit Thomas Elsaesser als visueller Hinweis auf den inneren Schmerz der Protagonistin betrachtet werden: »Denn was der anrührenden Szene erst zur vollen melodramatischen Wucht verhilft, ist die Rolle, die dabei die Orgel spielt. Mit ihrer überwältigenden Präsenz setzt sie ins Bild, was an ungehörten Orgeltönen im Herzen der verschmähten Frau braust und tost.«¹⁵

Wichtiger erscheint mir die Parteinahme, die durch die Positionierung der Orgelpfeifen zum Ausdruck kommt: Indem Klara im Chorgestühl räumlich

vor der Orgel steht, steht die Instanz, die von der Orgel repräsentiert wird, moralisch betrachtet hinter ihr. In christlich geprägten Kulturen fühlt sich die Innerlichkeit des religiösen Gefühls am besten repräsentiert, wenn die Klänge einer Kirchenorgel ertönen. Orgelpfeifen eignen sich deshalb sehr gut dafür, eine unsichtbar waltende göttliche Instanz zu symbolisieren: Klara hat in Gestalt der Orgel die göttliche Gerechtigkeit auf ihrer Seite. Der lange Blick, den Kamera und Zuschauer in der letzten Einstellung von der Orgel aus hinunter auf Klara richten, markiert deshalb unmißverständlich den christlichen Standpunkt der Barmherzigkeit, in den sich der Gegensatz zwischen Arm und Reich, hier zwischen der Ohnmacht einer verschmähten Liebe und einer standesgemäßen Heirat, schließlich für den Zuschauer mit einem tiefen Seufzer auflöst: Erst im Tod kann Klara von ihrem Schmerz erlöst werden! Wie schön für sie, und welch schöner Trost für ein folgsames Publikum: Der Herrgott ist auf der Seite der anständigen armen Mädchen – eher geht ein Kamel durch ein Nadelöhr, als daß ein Reicher in den Himmel kommt.

Aufführung im Kino: Potential für unterschiedliche Interpretationen

Soviel zur Interpretation der Handlung, wie sie dem Bildmaterial von der Filmregie für den imaginären Zuschauer eingeschrieben ist. Das heißt jedoch keineswegs, daß die dominierende konservative Tendenz dieses Films nahtlos auch seine Rezeption in den Kinosälen bestimmt hat. Hier ist jeweils der Aufführungskontext mitzubedenken: *DES PFARRERS TÖCHTERLEIN* ist ein Stummfilm, der sein zeitgenössisches Publikum im Frühjahr 1913 fand. Stummfilme wurden von *Live*-Musikern interpretiert und von einem Filmerklärer oder Rezitator kommentiert. Die Bilderrollen der stummen Filme sind noch keine medialen Vollkonserven wie ab 1930 die Rollen der Lichttonfilme, auf denen alle visuellen und akustischen Informationen gespeichert sind, die für die Filmvorführung benötigt werden. Die Bilderrollen von stummen Filmen, die heute in Filmarchiven aufbewahrt werden, sind visuelle Relikte von Aufführungsereignissen, deren *live* dargebotener auditiver Teil sich umgehend wieder verflüchtigt hat. Je nach Ausstattung und Lage des Kinos und der Zusammensetzung des Publikums, je nach den jeweiligen Musikern und den persönlichen Eigenheiten des Filmerklärers wurden dem Publikum recht unterschiedliche Interpretationen der jeweils auf die Leinwand projizierten Bilderfolgen nahegelegt.

Die Ausstellung »Hätte ich das Kino!«, die das Deutsche Literaturarchiv im Jahr 1976 zeigte, enthielt einen Programmzettel eines Kinos aus Graz. Dieses Programm führt auch *DES PFARRERS TÖCHTERLEIN* auf. Es enthält den Hinweis, daß die gezeigten Filme von einem Rezitator erklärt wurden. Der Ausstellungskatalog publiziert dazu einen Zeitungsartikel, der die Leistungen eines Filmerklärers in einem preisgünstigen Kinematographentheater in der

Nähe des Alexanderplatzes in Berlin schildert: »Der Erklärer schluchzte, das Publikum ballte die Fäuste, eine ganz, ganz andere Tragödie, als der Filmfabrikant gesehen hatte, raste vorüber (...).«¹⁶ Um gegen bourgeoise Schnösel Stimmung zu machen, die ehrbare arme Mädchen verführen und dann sitzen lassen, dafür bot DES PFARRERS TÖCHTERLEIN einem gewitzten Filmerklärer mindestens so viele Anhaltspunkte wie für die Anrufung hehrer Prinzipien der christlichen Morallehre.

Anmerkungen

- 1 Corinna Müller, »Filmografie«, in: Helga Belach, Henny Porten. *Der erste deutsche Filmstar 1890-1960*, Haude & Spener, Berlin 1986, S. 184.
- 2 Heide Schlüpmann: *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Films*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main 1990, S. 8.
- 3 Ebenda, S. 71.
- 4 Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinetographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1994, S. 143-157.
- 5 Schlüpmann (Anm. 2), S. 98.
- 6 Müller (Anm. 4), S. 177.
- 7 Zit. nach Martin Koerber, »Oskar Messter – Stationen einer Karriere«, in: Martin Loiperdinger (Hg.), *Oskar Messter – Filmpionier der Kaiserzeit (KINtop Schriften 2)*, Stroemfeld, Basel, Frankfurt am Main 1994, S. 58.
- 8 Mitteilung von Joseph Garncarz an den Verfasser. Vgl. zu den Möglichkeiten der Auswertung der hierfür konsultierten *Sieger Datenbank der Filmprogramme 1905-1914* den Beitrag von Joseph Garncarz und Michael Ross in diesem Band.
- 9 *Der Kinematograph*, Nr. 322, 26. 2. 1913.
- 10 *Der Kinematograph*, Nr. 323, 5. 3. 1913.
- 11 Martin Loiperdinger, »Erhaltene Spielfilme aus der Messter-Produktion, 1909-1918«, *KINtop 3* (1994), S. 209-212, verzeichnet 16 Titel mit Henny Porten. 27 Spielfilmtitel aus der Messter-Produktion bis 1918 verzeichnet der Bestandsnachweis des Bundesarchiv-Filmarchivs; vgl. Henny Porten *Filme. Bestandsnachweis*. Bearbeitet von Barbara Schütz und Daniel Franz Meilner, Bundesarchiv, Berlin 2005.
- 12 Zit. nach Müller (Anm. 1), S. 183 f.
- 13 *Der Kinematograph*, Nr. 324, 12. 3. 1913.
- 14 *Lichtbild-Theater*, 5. Jg., Nr. 11, 13. 3. 1913. In der überlieferten niederländischen Fassung trägt der Geliebte den Namen Heinz, in den Filmbeschreibungen der deutschen Branchenpresse heißt er Hans.
- 15 Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, edition text + kritik, München 2002, S. 86.
- 16 Deutsches Literaturarchiv (Hg.), *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*, Kösel, Ernst Klett, München, Stuttgart 1976, S. 32.

The »National«/»Nation« and Early Cinema

Report on the 2006 Domitor Conference

The ninth biennial conference of Domitor, the international association for the study of early cinema, convened in Ann Arbor, Michigan, in the United States from 29 May to 2 June 2006, drawing together researchers from North America and Europe on the campus of the University of Michigan. To date, each Domitor conference has been organized around a single topic to which all of the presentations more or less relate. The latest conference – capably organized by University of Michigan faculty Richard Abel, Giorgio Bertellini, and Rob King – centered on the »national« or the »nation«. In addition to an interesting series of papers, attendees at this highly collegial five-day event were also treated to a number of fascinating screenings. The latter included stencil-colored travelogues produced by Pathé frères and Gaumont from the British National Film and Television Archive's Joye Collection (itself the subject of an informative presentation by Joshua Yumibe), film programs juxtaposing little-seen comedies, epics, and melodramas made in the 1910s from the US, France, and Italy, and a multi-media show combining magic lantern slides with turn-of-the-century motion pictures.

Early cinema: national or transnational? This was the overarching question of the conference, a question that worked to problematize the widely held idea that early cinema was a fundamentally international phenomenon by virtue of the medium's visual quality, the readiness with which intertitles could be translated, and the nearly simultaneous development of film industries in several different countries. Ultimately, the papers presented at the conference did not completely dislodge early cinema's prevailing association with internationalism. (Indeed, as Tom Gunning noted, even overtly nationalistic films circulated internationally.) But, by locating specific national investments across a range of film historical examples, between 1895 and 1915, presenters did much to disabuse listeners of any lingering utopian overtones to the concept of cinema as universal language – a concept that had already achieved widespread currency during the period of early cinema.¹

A number of presentations picked up where the second Domitor conference (Lausanne, 1992), »internationality in world cinema«, had left off by discussing how specific national identifications were mitigated by the movement of »images across borders«. These papers emphasized the transnational

aspects of early film. Gunning, for example, likened early cinema to a vast »all-encompassing« and »ever-renewing« visual encyclopedia, suggesting that individual films – and, in particular, non-fiction films – were perhaps understood less as discrete entities than as components of the larger imagined project of generating (and commodifying) knowledge on a global scale. Joseph Gancarz argued that German national cinema only took shape with the proliferation of stationary film theaters. The prevalence in Germany (as in a number of other European countries) before 1908 of traveling film shows which moved between neighboring European countries and screened primarily European-made films indicates that an intracontinental – rather than a national – cinema effectively defined filmgoing within the country's borders during the first decade of the twentieth century.³ The key fact for the researcher, as Greg Waller contended in his study of popular representations of Japan in the US, is not where a film or other cultural artifact was produced, but where it circulated.

Though the films that were exhibited – and sometimes produced – in many countries were predominantly transnational in origin, a number of other conference presentations demonstrated how national identities were nevertheless constructed by specific films and extra-cinematic discourses. Canada, a nation which never supported an economically successful domestic film industry, emerged as a particularly opposite case study in this regard. Several presenters pointed out how ideas about »Canada« and, as importantly, regions like »Québec« were embedded in the LIVING CANADA film series (Charlie Keil), the actualities produced by québécoise film exhibitor Léo-Ernest Ouimet (Pierre Véronneau), the commentaries of French-Canadian film lecturer Joseph Dumais (Germain Lacasse), and the practices of »civic showmanship« embraced by Canadian film exhibitors (Paul Moore). Keil's and Véronneau's presentations emphasized that non-fiction films constituted an especially powerful source of ideas about nationhood, once again reminding one of the importance of non-fiction – what Bryony Dixon, in her useful introduction to the Joye films, described as the capital- and labor-intensive »bedrock of the mixed program« – during the 1910s. National sentiments, Oliver Gaycken showed, are to be found even in popular science films, which would seem at first glance to be ideologically neutral.

In focusing on regional and quasi-nationalist practices of film exhibition, Moore's paper indicated that an examination of the relevant films alone – were a sufficient number to have survived – would not reveal how these films were positioned as national cultural products by distributors and exhibitors. Jonathan Auerbach, after mounting a sharp critique of the »cinema of attractions« paradigm on the basis that it had the unfortunate effect of collapsing national differences under the broader rubric of modernity, suggested a return to Noël Burch's formal distinctions between French, British, and American cinema.⁴ But, as Frank Kessler made clear in unpacking the Lumières' DANSE TYROLIENNE (1896), a film of a traditional dance performed by touring professionals

for the *Cinématographe* made in Germany by a French company, cinematic reproduction involved a dense layering of the local, regional, and national such that the same set of images could be reframed in countless ways depending on the locations in which they were shown.

Building upon the insights of the fifth Domitor conference (Washington, 1998), »sound and early cinema«, Lacasse and Daniel Sánchez both explained how regional and national identifications would have been implicit in the dialects spoken by film lecturers in Québec and Spain, respectively. While other presenters highlighted a range of industrial and representational strategies that were explicitly oriented toward nationalist ends, the latter two papers made the important point that national cinema is not only a function of the film-as-text, but also a result of the film-as-performance. Musical accompaniment, Waller noted, would have served an equally crucial role in mediating the presentation of nations and nationalities in other film examples. The ephemeral nature of performance, however, poses a major challenge to scholars interested in following this compelling line of inquiry into these and other related research areas. One wonders, for instance, how various lecturers and music supported – or perhaps undercut – what Abel has characterized as the »Americanizing« of cinema in the US during the nickelodeon period,⁵ or if benshi espoused or otherwise alluded to the growing rhetoric of Japanese nationalism while speaking alongside films of different countries.

Other presentations stressed the ascendancy of nationalism during times of war. With the outbreak of the Boer War, according to Frank Gray, fiction films disappeared from the amusement halls of Brighton – replaced by war films that formed a visible part of British »war culture«. During the Boer War, as Ian Christie illustrated by reference to several patriotic trick films and tableaux produced by Robert Paul, the ordinarily fantastic techniques of the trick film and *féerie* were »conscripted« for the war effort to depict the nefarious designs of the enemy, to vividly juxtapose the home and military fronts, and to memorialize soldiers killed in battle. A handful of other papers examined the historical overlap between nation, class, race, and gender. These included King's fascinating account of the tramp as a model for white working-class American manhood, David Mayer's interrogation of ethnic and racial caricature in Biograph's *FIGHTS OF NATIONS* (1906), and Jane Gaines's re-revisionist account of women and transitional cinema – in which she argued that (especially in the US) women did not exercise quite the degree of authority or autonomy in the early film industry as they have recently been given credit for because their roles in the workplace were often circumscribed by the patriarchal domestic economies of the family film businesses in which many of them worked.⁶

Despite the conference's focus on the nation, the methods of local history were very much in evidence in a number of papers. These ranged from Canan Balan's account of film exhibition in the multinational city of Istanbul to Jennifer Bean's poetic rumination on »Movie-Land«, the spatially specific, though

largely imaginary, site of US filmmaking which the trade press imbued with considerable symbolic capital during the 1910s. Such papers implied that the national existed at one historical or geographic remove from particular local or »glocal« contexts – the latter foregrounding crucial intersections between global and local cultures. Following in a way from the eighth Domitor conference (Utrecht, 2004), on distribution, were several really instructive moments at which technological infrastructure and transportation networks that existed at both sub-national and supra-national levels were identified as having a determining effect on early film history. Memorable in this regard were John Welle's claim that the number of film theaters in an Italian city often corresponded to its level of railway connectivity and Charles O'Brien argument that pre-World War I synchronized sound-on-disc systems, though technologically viable, were retarded by the lack of sufficient electrical power in many locations. For those interested in local history, Christie gave an introduction to »The London Project« (<http://london.indigofour.co.uk/>), a database that has compiled considerable information about the many filmmaking and cinema-related enterprises that operated in London from 1894 to 1914. While certain municipal, local, or regional studies sometimes seemed to cut against the conference's focus on larger-scale issues, their recurrence suggested a resistance on the part of some scholars to using the ideologically specious category of the »nation« – however critically inflected – as a viable unit of analysis.

Two important papers underscored one of the more conspicuous contradictions in national self-definitions by turning attention to colonialist cinema. Like the colonies, which troubled the borders of colonizing nations, the archival presence of films produced in the colonies – now coming to light – further fracture the presumed coherence of nationally-based film-historical categories. Nico de Klerk discussed non-fiction films made by J. C. Lamster in the Dutch East Indies during the 1910s (several of which were screened at the conference) and subsequently exhibited in Amsterdam by the Colonial Institute of the Netherlands, highlighting how surviving spoken commentaries would have shaped the reception of the films. De Klerk argued that Dutch colonial cinema, which was typically screened in non-theatrical venues and has thus been entirely excluded from national film histories, in fact comprises a crucial facet of Dutch national film culture. Panivong Norindr considered how the French sought to instrumentalize cinema as a colonial apparatus that might help transform colonized subjects into productive workers and effective soldiers for the colonizing nation during the early twentieth century. Norindr asserted that the colonies had served as a »laboratory for modernity«, a very provocative point that might be further developed to reorient current scholarship on early cinema and modernity toward the modernities – cinematic and otherwise – that were produced from the Western »colonial encounter«.

As the last two films screened at the conference, 101-Bison's remarkable INDIAN MASSACRE (1912) and Gaumont's gripping LE RAILWAY DE LA MORT

(1912), demonstrated, early cinema – and especially genre films – can be quite legible transnationally, even if intertitles are not translated or are missing. The same cannot be said of scholarship, which hardly has recourse to the universal language of images – the ubiquity of »Powerpoint« presentations notwithstanding. Although Domitor is a bilingual organization, this otherwise superb conference was marred by the lack of simultaneous translations into French and a surprising dearth of French-language contributions (only three of thirty-nine). Both of these disparities presented obstacles to creating a transnational discussion of nations within the conference. These discussions were also constrained, one suspects, by the fact that the conference took place just one week prior to the fourth international »Women and the Silent Screen« conference (<http://www.mujierecinemudo.cucsh.udg.mx/>) in Guadalajara, Mexico, forcing a number of researchers to choose between the two. As a »genre« of cinema scholarship, early cinema demands a particular engagement with the international context of early filmmaking and with contemporary scholarship in several languages. The student of early cinema – unlike those studying later periods – as Gunning noted, simply cannot »get away« with knowing only the films produced in a single country. The 2006 Domitor conference added much to this knowledge base through a comparative study of the many faces of the nation in early cinema. With exciting new research extending beyond North America and western Europe, it may not be long before knowing cinema on only one or two continents seems insufficient, though studies of early cinema in Asia, South America, Australia, and Africa are just beginning to be undertaken. Publication of the conference proceedings is planned, and will certainly constitute an important resource for those interested in how cinema was initially shaped by the contradictory forces of nationalism. The tenth Domitor conference in 2008 (location and topic to be announced) is already keenly anticipated.

1 In the words of Miriam Hansen, »The myth of a visual language overcoming divisions of nationality, culture, and class, already a topos in the discourse on photography, accompanied the cinema from the Lumières' first screenings through the 1920s. In its most general usage the metaphor of films as a universal language emphasized connotations of egalitarianism, internationalism, and the progress of civilization through technology (claiming that the invention of cinema not only equaled but transcended that of the printing press.« Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), 76-77.

2 *Cinéma sans frontières, 1896-1918, Images across Borders*, ed. Roland Cosandey and François Albera, Editions Payot, Lausanne / Nuit Blanche Editeur, Québec 1995.

3 Garncarz noted that, in Berlin, stationary cinemas were opened not by former traveling showmen but by former shopkeepers who were driven out of business by the more than one hundred department stores that flourished in the city. The way in which filmgoing in Germany lost its pan-European status and took on more of a »national« character might be understood in part by an examination of the »Siegen Cinema Databases« that Garncarz has helped to compile (and which he demonstrated at the conference). These online databases, which are not now directly accessible to the public, contain more than one thousand different film programs from between 1905 and 1914 culled from local newspapers in representative German cities, allowing the researcher to learn more about practices of film programming as well as, by extrapolation, about the complexion of cinema in Germany from the perspectives of exhibition and distribution.

4 Noël Burch, *Life to Those Shadows*, trans. Ben Brewster, University of California Press, Berkeley 1990. Auerbach contrasted the recent »transnational turn« of the field of American Studies with the turn toward the »national« by scholars of early cinema. On the former, see Shelley Fisher Fishkin, »Crossroads of Cultures: The Transnational Turn in American Studies – Presidential Address to the American Studies Association, November 12, 2004«, and the responses to Fishkin's address by Mae M. Ngai and Alfred Hornung, *American Quarterly* 57, no. 1 (2005), pp. 17-73. See also Auerbach, »American Studies and Film, Blindness and Insight«, *American Quarterly* 58, no. 1 (2006), pp. 31-50.

5 Richard Abel, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*, University of California Press, Berkeley 1999, and Abel, *Americanizing the Movies and »Movie-Mad« Audiences, 1910-1914*, University of California Press, Berkeley, forthcoming.

6 Based on a preliminary survey of the information on women filmmakers of the silent period collected by the »Women Film Pioneers Project«, Gaines provisionally concluded that in Europe, women like actor and producer Fern Andra (née Vernal Andrews, Watseka, Illinois) in Germany had »greater lasting power« than their female counterparts in North America such as Alice Guy-Blaché (née Alice Guy, Paris) who partnered with husband Herbert Blaché to form the Solax Company. Although the biographical and filmographic data on early women filmmakers that Gaines presented has not yet been posted on the »Women Film Pioneers« website (<http://www.duke.edu/web/film/pioneers/>), it may be included in a Sourcebook to be published by the University of Illinois Press.

Die Redaktion hat erhalten

Richard Abel (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London, New York 2005, 791 S., ill., 135 £.

Reichhaltiges ABC des frühen Kinos von knapp 150 Beitragenden, mit meist kurzen Einträgen zu Personen, Apparaten und Firmen, und zum Teil sehr ausführlichen thematischen Einträgen zu Aufführungsformen, frühen Genres und einzelnen Ländern (auch außerhalb Europas und Nordamerikas).

Richard Crangle, Mervyn Heard, Ine van Dooren (Hg.), *Realms of Light. Uses and Perceptions of the Magic Lantern from the 17th to the 21st Century*, The Magic Lantern Society, London 2005, 268 S., reich ill., 40 £.

Opulent ausgestatteter und zugleich handlicher Sammelband mit Beiträgen zur Geschichte der Projektionskunst in wichtigen Einzelaspekten (u.a. Zauberei, Kinder, Reisen, Nacktheit, Temperenz) und in verschiedenen nationalen Kontexten (Großbritannien, Spanien, Frankreich, Niederlande, USA, Australien) sowie mit zahlreichen Fallstudien zu Gebrauch und Verbreitung dieses noch kaum erforschten Mediums.

Daniel Gethmann, Christoph B. Schulz (Hg.), *Apparaturen bewegter Bilder*, LIT Verlag, Münster 2006, 233 S., ill., 24,90 €.

Veröffentlichung der Beiträge zu einer Tagung in Stuttgart 2005 zu Dispositiven bewegter Bilder vor der Erfindung der Kinematographie. Mit Aufsätzen von u.a. Mary-Ann Doane, Michel Frizot, Daniel Gethmann, Vinzenz Hediger, Frank Kessler, Christian Lebrat, Philippe Alain-Michaud sowie Joseph Wachelder.

Philipp Prodger, *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, Oxford University Press, New York 2003, 310 S., reich ill., 38 \$.

Ausstellungskatalog des Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts an der Stanford University, mit einem Beitrag von Tom Gunning über »Muybridge in Multiplicity«.

Vanessa Toulmin, Simon Popple (Hg.), *Visual Delights – two. Exhibition and Reception*, John Libbey, Eastleigh 2005, 266 S., ill., 16,26 £.

Mit zahlreichen Beiträgen zum frühen Kino und anderen optischen Medien, vor allem in Großbritannien, u.a. von Frank Gray über Robert Paul und Filmvorführungen in Brighton 1896/97, von Luke McKernan über Farbfilmbestrebungen der Brighton School, von Charles Musser über THE MAY IRVINE KISS.

Alice Aurelitano, Veronica Innocenti, Valentina Re (Hg.), *I cinque sensi del cinema / The Five Senses of Cinema*, Forum, Udine 2005, 482 S., ill., 27 €.

Tagungsband des XI. Internationalen filmwissenschaftlichen Kongresses in Udine zur Darstellung und Rolle der Sinne in der Film- und Kinogeschichte. Mit Beiträgen zur Frühzeit von Thomas Ballhausen und Günter Krenn, Ansjé van Beusekom, Frank

Kessler und Sabine Lenk, Germain Lacasse, Trond Lundemo, Luca Mazzei, Matthew Solomon, Gwendolyn Waltz.

Alice Aurelitano, Valentina Re (Hg.), *Il racconto del film / Narrating the Film*, Forum, Udine 2006, 545 S., ill., 28 €.

Tagungsband des XII. Internationalen filmwissenschaftlichen Kongresses in Udine zu verschiedenen Formen und Funktionen der Nacherzählung von Filmen. Mit Beiträgen zur Frühzeit von Nevena Daković, Angela Maria Fornaro, André Gaudreault und Philippe Marion, Frank Kessler, Germain Lacasse, Sabine Lenk, Luca Mazzei, Natalia Noussinova, Riccardo Redi, Augusto Sainati, Wanda Strauven, Matilde Tortora, Angela Dalle Vacche sowie Rashit Yangirov.

Simon Popple, Joe Kember, *Early Cinema. From Factory Gate to Dream Factory*, Wallflower, London, New York 2004, 136 S., 12,99 £.

Handliche Einführung in die Mediengeschichte des frühen Kinos mit Kapiteln zu den wichtigsten bislang verfolgten Forschungsperspektiven, zu den Gebrauchsweisen des Kinos, zu Aufführung und Rezeption, zu Filmgenres und Erzählformen sowie einer Chronologie des Mediums 1895 bis 1914.

Jeffrey Ruoff (Hg.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham, London 2006, xiv, 298 S., ill., 22,95 \$.

Sammelband zum Thema Reisefilm mit Beiträgen zum frühen Kino von Tom Gunning, Lauren Rabinovitz, Rick Altman, Jennifer Peterson sowie Paula Amad.

Vanessa Toulmin, Simon Popple, Patrick Russell (Hg.), *The Lost World of Mitchell & Kenyon. Edwardian Britain on Film*, bfi Publishing, London 2005, 210 S., ill., 15,99 £ (Paperback), 50 £ (Hardback).

Die 18 Beiträge des Bandes geben umfassende und aufschlußreiche erste Einblicke in den 1994 entdeckten und seit 2000 vom British Film Institute und dem National Fairground Archive bearbeiteten Filmnachlaß der Produktionsfirma Mitchell & Kenyon, die zwischen 1899 und 1913 zahlreiche Aufnahmen für britische Wanderkinos drehte, von denen über 800 Kameranegative (!) erhalten sind. Neben Überblicksdarstellungen zum ›Genre‹ Lokalfilm (S. Bottomore) und zur Wanderkinobranche in Großbritannien (S. Toulmin, R. Brown) finden sich mehrere Studien zur regionalen Provenienz der Filme sowie zu einzelnen Sujets wie Fabrikausgänge (T. Gunning), Burenkrieg (S. Popple), Umzüge (A. Prescott, J. Widdowson), Seebad-Tourismus (J. K. Walton), Fußball (D. Russell) und Straßenverkehr (I. Yearsley, P. Keiller). In Zusammenhang mit diesem Buch hat das British Film Institute zwei DVDs herausgebracht.

ELECTRIC EDWARDIANS. THE FILMS OF MITCHELL & KENYON, DVD Video, British Film Institute 2005, PAL, 85 min, 19,99 £.

Versammelt 31 Filmaufnahmen aus den Sujetgruppen Jugend und Erziehung, Arbeiter, Festtage, Straßenverkehr, die von der Produktionsfirma Mitchell & Kenyon zwischen 1900 und 1906 für britische Wanderkinos gedreht wurden.

THE LOST WORLD OF MITCHELL & KENYON, DVD Video, British Film Institute 2005, PAL, 176 min, 19.99 £.

Dreiteilige Serie der BBC zur Lebenswelt des englischen Proletariats um 1900, wie sie in den für Wanderkinos gedrehten Filmaufnahmen der Produktionsfirma Mitchell & Kenyon erscheint.

Nanna Verhoeff, *The West in Early Cinema. After the Beginning*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, 459 S., ill., 39,50 € (Paperback), 65 € (Hardback).

Studie zur Genealogie des frühen Wild-West-Films und seiner kulturellen Bedeutung im Amerika der Jahrhundertwende. Die Untersuchung behandelt u. a. die Problematik von Genrebestimmung und -definition dieser Filme sowie Fragen ihrer fragmentarischen Überlieferungsgeschichte.

Lee Grieveson, *Policing Cinema. Movies and Censorship in Early Twentieth-Century America*, 348 S., ill., 24,95 \$.

Stellt Auseinandersetzungen zur Filmzensur in den USA zwischen 1906 und 1913 anhand von Fallstudien dar und schließt mit den Debatten zur Entscheidung des Supreme Court gegen D. W. Griffith im Jahr 1915.

Giusy Pisano, Valérie Pozner (Hg.), *Le Muet à la Parole. Cinéma et performances à l'aube du XXe siècle*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 2005, 351 S., ill., mit DVD, 34 €.

Forschungsergebnisse einer Arbeitsgruppe des Centre national de recherches scientifiques (CNRS), mit Beiträgen u. a. von Laurent Mannoni zu erhaltenen Tonapparaturen des Stummfilmkinos, von André Gaudreault und François Albera über den ›Bonimenteur‹ in der französischen Kinogeschichtsschreibung, von Valérie Pozner über Filmrezitation in Russland, von Giusy Pisano über Georges Lordiers ›Spectacles mixtes‹; schließlich zwei Lokalgeschichten der frühen ›Filmvertonung‹ in Lyon (Martin Barnier) und in Nîmes (Thierry Lecoq).

Uli Jung, Martin Loiperdinger (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Band 1: *Kaiserreich 1895-1918*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 537 S., reich ill.

Erster Teil der umfassenden Darstellung zum dokumentarischen Film in Deutschland bis 1945, mit Beiträgen von Ivo Blom, Brigitte Braun, Annette Deeken, Wolfgang Fuhrmann, Joseph Garncarz, Wolfgang Mühl-Benninghaus sowie von den beiden Herausgebern.

Thomas Ballhausen, Günter Krenn, Lydia Marinelli (Hg.), *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film*, Verlag Filmarchiv Austria, 412 S., ill., 24,90 €.

Sammelband mit Aufsätzen zu den vielfältigen Beziehungen zwischen Kino und Psychoanalyse. Mit Beiträgen zum frühen Film von Lydia Marinelli, Frank Kessler und Sabine Lenk sowie Paolo Caneppele und Anna Lisa Balboni.

Hauke Lange-Fuchs (Hg.), *Filmland Norwegen. 1905-2005: 100 Jahre Film und Kino in Norwegen*, 47. Nordische Filmtage Lübeck 2005, Verlag Schmidt-Römhild, Lübeck 2005, 113 S., ill.

Mit einem Beitrag des Herausgebers zu den Anfängen des Films in Norwegen.

Michele Canosa, Giulia Carluccio, Federica Villa (Hg.), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia. 1. Discorsi, precetti, documenti*, Carocci, Rom 2006, 263 S., ill., 19,80 €.

Michele Canosa, Giulia Carluccio, Federica Villa (Hg.), *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia. 2. Brevetti, macchine, mestieri*, Carocci, Rom 2006, 135 S., ill., 14,50 €.

Beide Bände sind Teil des Forschungsprojekts »cinema/ tecnologia«, an dem Filmwissenschaftler verschiedener italienischer Universitäten beteiligt waren. Der erste Band enthält, neben zwei einführenden Aufsätzen zum Thema Filmtechnikdiskussion in frühen italienischen Fachzeitschriften, eine reichhaltige Sammlung zeitgenössischer Artikel zu Themen wie Aufnahmestudios, Regie, Ausstattung und Tricks, Farbe, Projektionstechnik usw. Der zweite Band präsentiert Aufsätze zu verschiedenen Aspekten der Technikgeschichte des italienischen Kinos der Frühzeit.

Francesco Casetti, Elena Mosconi (Hg.), *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Carocci, Rom 2006, 143 S., ill., 15,20 €.

Ein weiterer Band mit Forschungsergebnissen aus dem »cinema/ tecnologia«-Projekt zum Thema Filmkonsum und Kinobesuch, wobei in den verschiedenen Aufsätzen auch ausführlich die Frühzeit behandelt wird.

Monica Dall'Asta (Hg.), *Fantômas. La vita plurale di un antieroe*, il principe costante, Pozzuolo del Friuli 2004, 268 Seiten, ill., 18 €.

Originell komponierter Sammelband mit Übersetzungen von Beiträgen aus *The Velvet Light Trap* (R. Abel, T. Gunning, R. Walz) sowie von J. Champreux und F. Lacassin, mit Originalbeiträgen u. a. von M. Canosa, E. Fornaroli und der Herausgeberin sowie mit Textauszügen aus den von P. Souvestre und M. Allain verfaßten *Fantômas*-Großschonheften.

Elena Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita e Pensiero, Mailand 2006, 286 S., ill., 20 €.

Mit mehreren kulturgeschichtlichen Kapiteln zum frühen Kino in Italien, u. a. zu dem Filmkomiker Polidor, zu Lichtbilderserien und Filmen über den Heiligen Franziskus und zur Musik in italienischen Kinos der 1910er Jahre.

Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, Matilde Tortora, *Enrico Guazzone regista pittore*, La Mongolfiera, Doria di Cassano Jonio (Cosenza) 2005, 202 S., ill., 25 €.

Ausführliche Werkbiographie und Filmographie des Regisseurs sowie ein Beitrag über seine beiden Versionen von *LA GERUSALEMME LIBERATA* (1911 und 1918).

Film History, vol. 17, no. 4 (2005), *Unfashionable, Overlooked or Under Estimated*, 117 S., ill., 78 \$ (Jahresabo).

Max Alvarez über »The origins of the film exchange« in den USA.

Film History, vol. 18, no. 2 (2006), *Women and the Silent Screen*, ca. 125 S., ill., 78 \$ (Jahresabo).

Shelley Stamp über die künstlerische Zusammenarbeit zwischen Lois Weber und Phillips Smalley, Richard Abel über Fan-Diskurse im amerikanischen Mittleren Westen in den 1910er Jahren, Jon Burrows über die Veränderung weiblicher Figuren in britischen Melodramen der 1910er Jahre, Jennifer Parchesky über Autofahrerinnen in Filmen der Frühzeit, Barbara McBane zur Rolle von Geräuschen in zwei Filmen, die Alice Guy Anfang der 1910er Jahre für ihre Firma Solax gedreht hat, Mark Lynn Anderson zur Privatbibliothek der Komikerin Mabel Normand.

Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 25, no. 3 (2005), 187 S., ill., 50 \$ (Jahresabo für IAMHIST-Mitglieder).

Helen Richards über Attraktionskino am Beispiel von Kinoanzeigen in der Lokalpresse von Bridgend in Wales.

Early Popular Visual Culture, vol. 3, no. 1 (2005), 110 S., ill., 24 £ (Jahresabo).

Martin Loiperdinger über Birt Acres' Tätigkeit für Ludwig Stollwerck in Köln.

The Moving Image. The Journal of the Association of Moving Image Archivists, Vol. 4, No. 2 (2004), 155 Seiten, ill., 35 \$ (Jahres-Abo für AMIA-Mitglieder).

Kritischer Erfahrungsbericht von Stephen Bottomore über seine Recherchen zum frühen Kino in mehreren Großbibliotheken.

Cinémas, vol. 15, nos. 2-3, (Frühjahr 2005), *Cinéleka* 5, 269 S., ill., 35 \$ Can. (Jahresabo).

Mit einer Studie von André Gaudreault und Philippe Marion zu Darstellungsstrategien in Katalogtexten der Frühzeit.

Cinémas, vol. 16, no. 1 (Herbst 2005), *Femmes et cinéma muet: nouvelles problématiques, nouvelles méthodologies*, 181 S., ill., 35 \$ Can. (Jahresabo).

Lauren Rabinovitz mit einer sozialgeschichtlichen Betrachtung des Edison-Films *LAUGHING GAS* (1908), Rosanna Maule zum Konzept des »Autors« im Stummfilm, Angela Dalle Vacche über Lyda Borelli, Michèle Lagny zu den von Francesca Bertini dargestellten Figuren sowie Pierre Chemartin und Nicolas Dulac zur Funktion stereotypischer Frauendarstellung im Attraktionskino.

Cinegrafia, no. 18 (2005), 413 S., 17 €.

Alessandro Marotto und Davide Pozzi zur Restaurierung von *LA CADUTA DI TROIA* (1911) und Silvio Alovio zur Erfindung des Raums in diesem Filmopus.

Cinegrafie, no. 19 (2006), 368 S., 17 €.

Schwerpunkt zu dem französischen Komiker Raymond Frau, der als Kri-Kri und später als Dandy auftrat, mit Beiträgen von Eric le Roy, Christina Zanasi sowie Paolo Caneppele. Dazu Giovanni Lissi über die Serpentin tänzerin Loïe Fuller, Victoria Duckett über Sarah Bernhardt sowie Diane Koszarski über den frühen Western-Star William S. Hart.

ASTA NIELSEN, DVD Video, Danish Film Institute, Kopenhagen 2006, PAL, 159 DKK (21,23 €).

Enthält vier dänische Filme mit Asta Nielsen: AFGRUNDEN (1910, ABGRÜNDE) mit den von der schwedischen Filmzensur verbotenen Ausschnitten, BALLETDANSERINDEN (1911, BRENNENDE TRIEBE), DEN SORTE DRØM (1911, DER SCHWARZE TRAUM) und MOD LYSET (1919, DER FACKELTRÄGER).

ATLANTIS, DVD Video, Danish Film Institute, Kopenhagen 2006, PAL, 159 DKK (21,23 €).

Viragierte Fassung des ›Titanic‹-Films der Nordisk von 1913 nach der gleichnamigen Novelle von Gerhart Hauptmann, Regie: August Blom. Zusätzlich das einzige bekannte Fragment von LIEBELEI (1914).

Autorinnen und Autoren

Janelle Blankenship ist Assistant Professor / Faculty Fellow am Department of German, New York University. Nach Abschluss ihrer Dissertation *Time and the Cinematic Trick: Contemplating an Optical Unconscious* (Duke University, 2004) arbeitet sie derzeit an einem Buch über die Projektionskünstler Carl Skladanowsky & Söhne.

Torsten Gärtner ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt »Visuelle Medien in der Armenfürsorge um 1900« des Sonderforschungsbereichs »Fremdheit und Armut« an der Universität Trier.

Joseph Garncarz ist Privatdozent für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität zu Köln und leitet mit Klaus Kreimeier das Projekt »Industrialisierung der Wahrnehmung« des Forschungskollegs »Medienumbrüche« an der Universität Siegen.

Bert Hogenkamp, Medienhistoriker am Netherlands Institute for Sound and Vision in Hilversum und Professor für die Geschichte von Film, Radio und Fernsehen der Niederlande an der Universität Utrecht, leitet das »Utrecht Project« zur lokalen Mediengeschichte und forscht zur Geschichte des dokumentarischen Films, insbesondere zur Nutzung des Mediums in der Arbeiterbewegung.

Cornelia Kemp leitet die Abteilung Foto und Film des Deutschen Museums, München.

Frank Kessler ist Professor für Film- und Fernsehgeschichte an der Universität Utrecht.

Nico de Klerk ist Researcher am Filmmuseum Amsterdam.

Eric de Kuyper, Filmemacher und Schriftsteller, früherer Vize-Direktor des Nederlands Filmmuseum, lebt und arbeitet als freier Autor in Paris, Brüssel und Kranenburg/Mehr. Er veröffentlichte u. a. *Filmische Hartstochten* (1984), *De verbeelding van het mannelijk lichaam* (1993) und *Alfred Machin, cinéaste* (1995).

Sabine Lenk ist Leiterin des Filmmuseums der Landeshauptstadt Düsseldorf und lehrt als maître de conférence an der Universität Lüttich.

Mariann Lewinsky, Filmhistorikerin, promovierte über japanischen Stummfilm, unterrichtet, publiziert, kuratiert Retrospektiven und Festivalprogramme und leitet Filmrestaurierungs- und Archivprojekte.

Martin Loiperdinger lehrt Medienwissenschaft an der Universität Trier und veröffentlichte zuletzt (Hg., mit Uli Jung): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Band 1: *Kaiserreich 1895-1918* (Reclam, 2005).

Martina Roepke ist Dozentin am Institut für Medien und Re/presentation der Universität Utrecht. Ihre Dissertation *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945* (2006) ist soeben im Olms-Verlag erschienen.

Michael Ross ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt »Industrialisierung der Wahrnehmung« des Forschungskollegs »Medienumbrüche« an der Universität Siegen. Er promoviert an der Universität zu Köln zum medienübergreifenden Detektivgenre in Deutschland bis 1920.

Deac Rossell lehrt Filmwissenschaft am Goldsmith's College, University of London, und bereitet derzeit eine dreibändige Geschichte der *Laterna magica* beim Füsslin-Verlag vor.

Matthew Solomon unterrichtet am College of Staten Island, City University of New York, und forscht über Magie und frühes Kino.

Ludwig Maria Vogl-Bienek, Medienhistoriker und Projektionskünstler, seit 20 Jahren Aufführungen und medienhistorische Projekte mit *Illuminago* (früher *Illuminativ-Theater*); derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt »Visuelle Medien in der Armenfürsorge um 1900« des Sonderforschungsbereichs »Fremdheit und Armut« an der Universität Trier.

Yvonne Zimmermann ist Oberassistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Sie arbeitete zuletzt im Nationalfonds-Projekt »Ansichten und Einstellungen: zur Geschichte des dokumentarischen Films in der Schweiz 1896-1964« und veröffentlichte ihre Dissertation *Bergführer Lorenz: Karriere eines missglückten Films* (Schüren, 2005).

KINTop 1-15: Inhaltsverzeichnisse

KINTop 1 (1992)

Früher Film in Deutschland

- Thomas Elsaesser: Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie 10
- Sabine Lenk: Lichtblitze. Prolegomena zur Geschichte der französischen Filmproduktionsgesellschaft Eclair im Deutschen Reich und in der K.u.K. Monarchie Österreich-Ungarn 29
- Jan-Christopher Horak: Schadenfreude. Deutsche Filmkomödien und Karl Valentin 58
- Heide Schlüpmann: ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN. Ernst Lubitsch, Sigmund Freud und die frühe deutsche Komödie 75
- Eric de Kuyper: Filmgeschichte gegen den Strich 93
- Roland Cosandey: Das Kabinett des Liebhabers. In memoriam Fritz Güttinger (1907-1992) 100
- Yuri Tsivian: Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films 103
- Martin Loiperdinger: Wie der Film nach Deutschland kam. Ludwig Stollwerck, Köln, an Herrn E. Searle, 30. Januar 1896 115
- Sabine Lenk: Die Autochrome- und Filmsammlung des Albert Kahn 120
- Frank Kessler: Domitor. Eine internationale Vereinigung zur Erforschung des frühen Kinos 123
- Claire Dupré La Tour: Cinéma sans Frontières / Images across Borders. Aspects de l'internationale dans le cinema mondial 1896-1918. Deuxieme Colloque International de Domitor, Lausanne 29.6.-4.7.1992 127
- Sabine Lenk: Una passione infiammabile 134
- Herbert Birett: Standortverzeichnis früher deutscher Filmzeitschriften 136

KINTop 2 (1993)

Georges Méliès – Magier der Filmkunst

- Hans-Magnus Enzensberger: G.M. (1861-1938) 10
- Georges Méliès (1907): Die Filmaufnahme 13
- André Gaudreault: Theatralität, Narrativität und »Trickästhetik«. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès 31
- Briefwechsel zwischen David Levy und der National Aeronautics Space Administration (NASA) bezüglich Georges Méliès' VOYAGE DANS LA LUNE 45
- Jacques Malthête: Die Organisation des Raums bei Méliès 47
- Guy Gauthier: Von Jules Verne zu Méliès, oder Von der Gravur zur Leinwand 53
- Thierry Lefebvre: Georges Méliès und die Welt der Scharlatane 59
- Méliès, ein Brechtianer? Aus LA CHINOISE von Jean-Luc Godard 67
- Stephen Bottomore: »Zischen und Murren«. Die Dreyfus-Affäre und das frühe Kino 69
- Paolo Cherchi Usai: (Ein kleines) Heldenleben. Die Entdeckung der Filme von Georges Méliès 83
- Frank Kessler / Sabine Lenk: Ein Leben für Méliès – Ein Interview mit Madeleine Malthête-Méliès, der Enkelin des Zaubers von Montreuil 93
- Suresh Chabria: D. G. Phalke and the Méliès Tradition in Early Indian Cinema 103
- Deniz Göktürk: Neckar-Western statt Donau-Walzer. Der Geschmack von Freiheit und Abenteuer im frühen Kino 117
- Sebastian Hesse: Ernst Reicher alias Stuart Webbs – König der deutschen Film-Detektive 143
- Uwe Schriefer: Edy Dengel alias Fred Repps. Detektivfilme aus Wiesbaden fürs lokale Publikum 163

Martin Loiperdinger: REPPS UND WEPPS
– Ein verschollener Detektivfilm von
Edy Dengel 171

Michael Punt: History in the Rewind
Mode. The XVth International IAM-
HIST Conference, Amsterdam, The
Netherlands, 1993 175

Frank Kessler: Öffentliche Lustbarkeiten
– Jahrmarkt, Varieté, Kino 179

Martin Loiperdinger: Helmut Färber über
A CORNER IN WHEAT von Griffith 183

Frank Kessler: Georges Méliès und die
»Star Film« – eine Bibliographie 187

Filmrestaurierung im Bundesarchiv-Film-
archiv 203

KINTop 3 (1994)

Oskar Messter – Erfinder und
Geschäftsmann

Ludwig Vogl-Bienek: Die historische Pro-
jektionskunst. Eine offene geschichtliche
Perspektive auf den Film als Auffüh-
rungsereignis 11

Albert Wangemann: Meine Lehrzeit im
Hause Messter, 1898-1901. Mit Anmer-
kungen von Martin Koerber 33

Babett Stach: Der Nachlaß Oskar Messter
im Bundesarchiv 43

Harald Pulch: Messters Experiment der
Dirigentenfilme 53

Ennio Simeon: Giuseppe Beccas Musik für
RICHARD WAGNER. Paradoxien der ersten
deutschen Filmpartitur 65

Ivo Blom: Filmvertrieb in Europa 1910-
1915. Jean Desmet und die Messter-Film
GmbH 73

Oskar Messter: Der Film als politisches
Werbemittel (1916) 93

Wolfgang Mühl-Benninghaus: Oskar Mes-
sters Beitrag zum Ersten Weltkrieg 103

Tiziana Carrozza: The Eye Over the Hill.
Aerial Photography up to the First
World War 117

Jeanpaul Goergen: »Soldaten-Lieder« und
»Zeichnende Hand«. Propagandafilme
von John Heartfield und George Grosz
im Auftrag des Auswärtigen Amtes
1917/18 129

Tjitte de Vries: Arthur Melbourne-Cooper,
Film Pioneer Wronged by Film Histo-
ry 143

Evelyn Hampicke: DIE SUFFRAGETTE – Asta
Nielsen und ihre Kleider. Gedanken zu
einem Filmfragment 161

Brigitte Schulze: D. G. Phalke's RAJA
HARISCHANDRA in British India of 1913.
Pioneering a National Cinema Under
Colonial Rule 173

Frank Kessler: Filme im Zeichen des Hahns.
Fragmente einer analytischen Filmogra-
phie der Firma Pathé Frères 191

Livio Jacob: Arbeiten für den stummen
Film. Die Geschichte der Cineteca del
Friuli und der Giornate del Cinema
Muto in Pordenone 195

Jean Paul Küsters: Schwarzer Traum und
weiße Sklavin. Deutsch-dänische Film-
beziehungen 1910-1930 201

Giorgio Bertellini: New York – Domitor
1994: »Cinema Turns 100«. Projecting
Contexts, Receptions, Technologies, and
Films 205

Martin Loiperdinger: Erhaltene Spielfilme
aus der Messter-Produktion, 1909-
1918 209

KINTop 4 (1995)

Anfänge des dokumentarischen Films

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

Livio Belloi: Lumière und der Augen-
Blick 27

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

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

Viktor Belyakov: Der letzte Zar und das
russische Kino 99

Tom Gunning: Vor dem Dokumentarfilm.
Frühe non-fiction-Filme und die Ästhe-
tik der »Ansicht« 111

Rainer Rother: BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME. Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda 123
 Elena Dagrada: Filmsprache und Filmgeschichte. Das Beispiel EINE FLIEGENJAGD, ODER DIE RACHE DER FRAU SCHULTZE VON Max und Eugen Skladanowsky 143
 Sabine Lenk: Lichtblitze. Die Produktionsgesellschaft Eclair – ein Nachtrag 163
 John Barnes, Tony Fletcher, Tjitte de Vries: Arthur Melbourne-Cooper – Discussion 169
 Ludwig Vogl-Bienek: Ein weit offenes Fenster. Hermann Hechts kommentierte Bibliographie *Pre-Cinema History* 181
 Deac Rossell: Die große Kunst des Lichts und Schattens. Laurent Mannonis Archäologie des Kinos 184
 Frank Kessler: Frühes Kino in Rußland 187
 Sabine Lenk: »Wir suchen noch einige Leihkunden.« Frühe Vertriebsformen der Kinematographie in Deutschland 190

KINTop 5 (1996)

Aufführungsgeschichten

Charles Musser: Die Nickelodeon-Ära beginnt. Zur Herausbildung der Rahmenbedingungen für den Repräsentationsmodus Hollywoods 13
 Martin Loiperdinger: Lumières ANKUNFT DES ZUGS. Gründungsmythos eines neuen Mediums 37
 Thierry Lefebvre: Flimmerndes Licht. Zur Geschichte der Filmwahrnehmung im frühen Kino 71
 Jean Châteauevert: Das Kino im Stimmbruch 81
 Kinotheater und Kinopersonal in Indien (1913) 96
 Hiroshi Komatsu, Frances Loden: Meister des stummen Bildes. Die Position des Benshi im japanischen Kino. Mit einer Vorbemerkung von Mariann Lewinsky 99
 Vom Kino in Japan. Von Heinrich Greter (1914) 115

Livio Belloi: »Vielen Dank und auf Wiedersehen«. Mitteilungen an das Publikum in den Kinoprogrammen der Frühzeit 117
 Heide Schlüpmann: »Die Erziehung des Publikums« – auch eine Vorgeschichte des Weimarer Kinos 133
 Kinematograph und Alkohol. Eine Berliner Studie (1908) 147
 Dominique Païni: Der frühe Film zwischen Bühne und Zufall 150
 Frank Roumen: Die neue Kinemathek. Ein anderer Ort, ein anderes Publikum, eine andere Zeit 155
 Sabine Lenk: Filmverrückt oder Wie es wirklich im Kino zugeht. Kurzfilmographie zum Thema »Das Kino auf der Stummfilmleinwand« 161
 Denise Böhm-Girel: Constant Girel, Lumière-Opérateur in Deutschland (1896) 171
 Frank Gray, Tjitte de Vries, Geoffrey Donaldson, Anthony Slide: Arthur Melbourne-Cooper – Discussion Continued 177
 Michael Wedel: Frühes Kino und modernes Leben 191
 Sabine Lenk: Kino in der Lichterstadt 198
 KD Wolff: Kafka geht ins Kino 201
 Ludwig Vogl-Bienek: Die spannende Geschichte eines alten Kurbelkastens und das Gezänk alter Männer 203
 Frank Kessler: Zur Theorie des Lichtspiels 207
 Gill Branston, Roberta E. Pearson: »Moving Performance: The British experience of early cinema« 210

KINTop 6 (1997)

Aktualitäten

»Delia im Kinematographen und der Burenkrieg.« Ein Text zur Wahrnehmung des Films um 1900. Mit einer Vorbemerkung und Annotationen von Roland Cosandey 11
 Frank Gray: Williamsons »gestelltes Bild« ATTACK ON A CHINA MISSION – BLUE-JACKETS TO THE RESCUE 29

- William Uricchio: Aktualitäten als Bilder der Zeit 43
- Sabine Lenk: Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich 51
- Charles Musser: Respektabilität und Aktualität. Gedanken zum kulturellen Stellenwert von Edisons Filmen in der Kinetoskop-Ära 67
- Guido Convents: Die Flüchtlinge in Genf. Aktualitäten vom sächsischen Königshaus in Belgien (1903) 81
- Michael Punt: Die Panorama-Ansichten in EXECUTION OF CZOLGOSZ. Eine Neubetrachtung 89
- Thierry Lefebvre: Die Trennung der Siamesischen Zwillinge Doodica und Radica durch Dr. Doyen 97
- Ine van Dooren: Charles Peace – der Fall und die Filme 103
- Jeannine Baj: Das Ende eines Banditen oder Wie Gaumont Aktualitäten präsentierte 111
- Youen Bernard: Die Aktualitätenfilme der Kinematographengesellschaft »Le Lion« 121
- Natalia Nussinova: Leo Tolstoj und die zeitgenössischen Aktualitätenfilme 129
- Russell Merritt: »Bloody Ludlow« auf der Leinwand. Arbeitskämpfe im amerikanischen Kino vor dem Ersten Weltkrieg 135
- Jeanpaul Goergen: Der Kinematograph Unter den Linden 21. Das erste Berliner »Kino« 1896/97 143
- Deac Rossell: Jenseits von Messter – die ersten Kinematographen-Anbieter in Berlin 167
- Brigitte Schulze: Tracing Living Histories of Cinema in Nasik. Reflections on a Sociology and Archeology of Early Indian Cinema 185
- Mariann Lewinsky: Notes de lecture. Eric de Kuyper: *Alfred Machin – Cinéaste* 193
- Uli Jung: Die ersten Jahrzehnte des deutschen Films 197
- Frank Kessler: Dokumente, Materialien und Analysen zur Kinematographie. Neue französischsprachige Untersuchungen 201
- Richard Taylor: A Catalogue of Russian Documentaries, 1907-1916 206
- Sabine Lenk: Viktorianisches Kino 207
- Uli Jung: The Projection Box 208
- KINTop 7 (1998)*
Stummes Spiel, sprechende Gesten
- Jean Leveque: »Sarah« spricht zu uns über das Kino (1914) 11
- Frank Kessler: Lesbare Körper 15
- The Selig Polyscope Co. (1910): Hinweise für Filmschauspieler. Mit einer Nachbetrachtung von Livio Belloi 29
- Ben Brewster, Lea Jacobs: Piktorialer Stil und Schauspiel im Film 37
- Yvonne Harnold: Impressionen einer kinematographischen Künstlerin (1909) 63
- Ivo Blom: Das gestische Repertoire. Zur Körpersprache von Lyda Borelli 69
- Monica Dall'Asta: Maciste – ein Stereotyp westlicher Männlichkeit 85
- Joseph Garncarz: Warum gab es im Stummfilmkino keine deutschen Kinderstars? 99
- Stephen Bottomore: »Haben Sie den Kniefall des Gaekwar schon gesehen?« Die Filmaufnahmen des Delhi Durbar von 1911 113
- Hiroshi Komatsu: Moving Images on the Screen before Cinema in Japan 153
- Sabine Lenk: Von der Notwendigkeit der Wissensverbreitung. Publikationen aus Filmarchiven und ihrem Umfeld 163
- Martin Humphries: From a Crumbling Ruin to the Workhouse. How the Cinema Museum came to be established 177
- Herbert Birett: Neues Standortverzeichnis früher deutscher Filmzeitschriften 183
- Annette Deeken: Gabriel Veyre, Operateur auf Weltreise 197
- KINTop 8 (1999)*
Film und Projektionskunst
- Goethes Begegnungen mit der Zauberlaterne 11
- Aus dem Repertoire der Skladanowskys: »Die Sündfluth« 13

- F. Paul Liesegang: Die Projektions-Kunst (1909) 21
- Ine van Dooren: Leinwandreisen um die Welt 31
- Jens Ruchatz: Ignoriert und totgesagt. Koordinaten zur Geschichte der Photo-projektion in Deutschland 39
- Deac Rossell: Die soziale Konstruktion früher technischer Systeme der Filmprojektion 53
- Ludwig Vogl-Bienek: Skladanowsky und die Nebelbilder 83
- Wolfgang Fuhrmann: Lichtbilder und kinematographische Aufnahmen aus den deutschen Kolonien 101
- William Paul: Unheimliches Theater 117
- Alison MacMahan: Stummfilmgeschichte im Licht der Tonbilder 141
- Uli Jung, Stephanie Roll: Women Enjoying being Women. Some Observations on the Occasion of a Retrospective of Franz Hofer's Extant Films in Saarbrücken 159
- John Heartfield: Ein wiederentdeckter Brief über expressionistische Filmpläne. Mit einer Vorbemerkung von Jeanpaul Goergen 169
- Sabine Lenk: Vom Film zur DVD. Visualisierungsprojekte der mediengeschichtlichen Forschung im ausgehenden 20. Jahrhundert 181
- Michael Wedel: Filmform und Filmformat. Bausteine zu einer Mediengeschichte des frühen deutschen Kinos 189
- KINTop 9* (2000)
Lokale Kinogeschichten
- In einem »trierischen« Kinematographen (1909) 11
- Karsten Hoppe, Martin Loiperdinger, Jörg Wollscheid: Trierer Lokalaufnahmen, der Filmpioniere Marzen 15
- Michaela Herzig, Martin Loiperdinger: »Vom Guten das Beste« – Kinematographenkonkurrenz in Trier 39
- Amelie Duckwitz, Martin Loiperdinger, Susanne Theisen: »Kampf dem Schund-film!« – Kinoreform und Jugendschutz in Trier 53
- Mariann Lewinsky: Schweizer National Cinema Leuzinger, Rapperswil (SG): Aktualitätenfilmproduktion und regionale Kinogeschichte der Zentral- und Ostschweiz, 1896-1945 65
- Anne Paech: Zirkuskinematographen. Marginalien zu einer Sonderform des ambulanten Kinos 83
- Roberta E. Pearson, William Uricchio: Filmvorführer in New York 1906-1913 91
- Jeanpaul Goergen: »Sensationellste Schau-nummer der Gegenwart!« Zeitungsinserate des Berliner Filmpioniers H. O. Foersterling von 1896 109
- Bert Hogenkamp: The Impact of Audio-visual Media in the Town of Utrecht. A Research Project at the University of Utrecht 117
- Lars Novak: Motion Study / Moving Pictures. Die Anfänge des tayloristischen Arbeitsstudienfilms bei Frank B. und Lillian M. Gilbreth 131
- Astrid Söderbergh Widding: Hasselblads Fotografiska AB as Film Producer 1915-1917. Sensationalism or Quest for Quality? 151
- KINTop 10* (2001)
Europäer in den USA
- 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 scheinweise. Die Frühgeschichte des Films auf DVD 201
- KINTop 11* (2002)
Kinematographen-Programme
- Allan Meade: All in the Day's Work (1910) 11
- Nico de Klerk: Das Programmformat. Bruchstücke einer Geschichte 15
- Vanessa Toulmin: The Importance of the Programme in Early Film Presentation 19
- François Jost: Die Programmierung des Zuschauers 35
- Ivo Blom: Weiße Sklavinnen und deutsche ›Kultur‹. Filmverleih und Programmstrategien von Jean Desmet in den Niederlanden 1910-1914 49
- Stephen Bottomore: Nichtfiktionale Filme in den Nummernprogrammen der 1910er Jahre 81
- Pelle Snickars: Im Zeichen der Bricolage. Produktions- und Programmstrategien der schwedischen Filmkultur um 1910 85
- Brigitte Braun: Patriotisches Kino im Krieg. Beobachtungen in der Garnisonstadt Trier 101
- Hauke Lange-Fuchs: Die Reisen des Projektionskunst-Unternehmens Skladanowsky 123
- Joseph Garncarz: Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896-1914 145
- Karola Gramann, Heide Schlüppmann: Die Kunst des Filmezeigens. Kurzfilm und frühes Kino in der universitären Lehre 159
- KINTop 12*
Theorien zum frühen Kino
- Michel Georges-Michel: Henri Bergson spricht zu uns über das Kino 9
- Frank Kessler: Henri Bergson und die Kinematographie 12
- Tom Gunning: A Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early? 17
- André Gaudreault: Das Erscheinen des Kinematographen 33
- Thomas Elsaesser: Hommage an Noël Burch 49
- Noël Burch: Passionsfilme, Verfolgungsjagen: eine gewisse Linearisierung 65
- Charles Musser: Noël Burch, *Film Practice* und das Studium des frühen Kinos – eine persönliche Erinnerung 87
- Michel Marie: Noël Burch, Filmhistoriker 91
- Jan-Christopher Horak: Auto, Eisenbahn und Stadt. Frühes Kino und Avantgarde 95
- Anna-Ruth Löwenbrück: Von Laupheim nach Hollywood: Carl Laemmle (1867-1939) 121
- Gerhild Ursula Krebs: Wiedergefunden im Saarland: EXCEEDING HIS DUTY 31
- Thomas Ballhausen, Günter Krenn: Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege 143
- Ivo Blom: Eine Reise um die Welt vor 90 Jahren, or: The Travelling Showman Revisited 151
- Leonardo Quaresima: Sherlock Holmes und das marokkanische Wadi 165

KINTOP 13 (2004)

Wort und Bild

Helmut H. Diederichs: Kino und die Wortkünste 9

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

Texte für Kinematographenfilms (1913) 30

Jürgen Kasten: Kohärente Konstruktionen des Kolossalen 31

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

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

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

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

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

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

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

Medienhistorische Erleuchtungen 177

KINTOP 14/15 (2006)

Quellen und Perspektiven

Ludwig Vogl-Bienek: Eine Szene der Phantasmagorie – Idealtyp einer Projektionsaufführung 13

Ludwig Vogl-Bienek: Box 8579 – Wegweiser in eine terra incognita der Mediengeschichte 21

Torsten Gärtner: *The Sunday School Chronicle* – eine Quelle zur Nutzung der Laterna magica in englischen Sonntagschulen 25

Janelle Blankenship: »Leuchte der Kultur« – Imperialism, Imaginary Travel and the Skladanowsky *Welt-Theater* 37

Yvonne Zimmermann: Maggis Wandervortragspraxis mit Lichtbildern. Ein Schulmädchenreport aus der Schweiz von 1910 53

Martin Loiperdinger: *Biograph*-Bilder vom Burenkrieg – Münchner Polizeizensur hört aufs Publikum 67

Martina Roepke: »... doch auch bei anderen Beschauern wird das Bild Interesse erwecken ...« Filmkataloge als Rezeptionsanleitungen 77

Frank Kessler: »Fake« in Early Non-Fiction 87

Sabine Lenk: Vergnügungskomplex Adersstraße 17-19 – Spurenlesen in Düsseldorf Bauakten 95

Niko de Klerk: What the Papers say – The Case of the film-related Papers of Jean Desmet 113

Cornelia Kemp: Kino im Rabinowlager 123

Bert Hogenkamp: *De Lichtstraal*, the organ of the Dutch Union of Theatre and Cinema Employees (1916-1921) 127

Eric de Kuyper: Der Stummfilm der ersten Jahrzehnte – Studiengegenstand oder Schauobjekt? 137

Joseph Garncarz, Michael Ross: Die Sieger Datenbanken zum frühen Kino in Deutschland 151

Mariann Lewinsky: Addio, KINTOP 165

Deac Russell: The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896 169

Martin Loiperdinger: DES PFARRERS TÖCHTERLEIN – ein Schlüsselfilm für die Karriere von Henny Porten 207

Matthew Solomon: The »National«/»Nation« and Early Cinema – Report on the 2006 Domitor Conference 221

KINtop 1-15:

Beiträge der Autorinnen und Autoren

- Abel, Richard: »Pathé kommt in die Stadt«. Französische Filme schaffen einen Markt für das Nickelodeon 10: 11-38
- Baj, Jeannine: Das Ende eines Banditen oder Wie Gaumont Aktualitäten präsentierte 6: 111-120
- Ballhausen, Thomas; Krenn, Günther: Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege 12: 143-149
- Barkhausen, Katrin: Private Darstellungen von Filmschauspielern in Berliner Illustrierten der 1910er Jahre 13: 81-91
- Barnes, John; Fletcher, Tony; Vries, Tjitte de: Arthur Melbourne-Cooper – Discussion 4: 169-180
- Belloï, Livio: Lumière und der Augen-Blick 4: 27-49
- Belloï, Livio: »Vielen Dank und auf Wiedersehen«. Mitteilungen an das Publikum in den Kinoprogrammen der Frühzeit 5: 117-132
- Belloï, Livio: Körper, Blick, Kamera. Die *Pointers on Picture Acting* der Selig Polyscope Co. Eine Nachbemerkung 7: 32-35
- Belyakov, Viktor: Der letzte Zar und das russische Kino 4: 99-109
- Bernard, Youen: Die Aktualitätenfilme der Kinematographengesellschaft Le Lion 6: 21-128
- Bertellini, Giorgio: New York - Domitor 1994: »Cinema Turns 100«. Projecting Contexts, Receptions, Technologies, and Films 3: 205-207
- Birett, Herbert: Standortverzeichnis früher deutscher Filmzeitschriften 1: 136-144
- Birett, Herbert: Neues Standortverzeichnis früher deutscher Filmzeitschriften 7: 183-196
- Blankenship, Janelle: »Leuchte der Kultur« – Imperialism, Imaginary Travel and the Skladanowsky *Welt-Theater* 14/15: 37-51
- Blom, Ivo: Filmvertrieb in Europa 1910-1915. Jean Desmet und die Messter-Film GmbH 3: 73-91
- Blom, Ivo: Das gestische Repertoire. Zur Körpersprache von Lyda Borelli 7: 69-83
- Blom, Ivo: Weiße Sklavinnen und deutsche »Kultur«. Filmverleih und Programmstrategien von Jean Desmet in den Niederlanden 1910-1914 11: 49-80
- Blom, Ivo: Eine Reise um die Welt vor 90 Jahren, or: The Travelling Showman Revisited 12: 151-164
- Bochow, Jürgen: Vorbemerkung zu: Maksim Gor'kij über den Cinématographe Lumière (1896) 4: 11-12
- Böhm-Girel, Denise: Constant Girel, Lumière-Opérateur in Deutschland (1896) 5: 171-176
- Bottomore, Stephen: »Zischen und Murren«. Die Dreyfus-Affäre und das frühe Kino 2: 69-82
- Bottomore, Stephen: »An Amazing Quarter Mile of Moving Gold, Gems and Genealogy«. Die Filmaufnahmen des Delhi Durbar von 1902/03 4: 75-97
- Bottomore, Stephen: »Haben Sie den Kniefall des Gaekwar schon gesehen?« Die Filmaufnahmen des Delhi Durbar von 1911 7: 113-151
- Bottomore, Stephen: Nichtfiktionale Filme in den Nummernprogrammen der 1910er Jahre 11: 81-83
- Bottomore, Stephen: »Devant le cinématographe«. The Cinema in French Fiction (1896-1914) 13: 93-110
- Branston, Gill; Pearson, Roberta E.: »Moving Performance: The British experience of early cinema« 5: 210-211
- Braun, Brigitte: Patriotisches Kino im Krieg. Beobachtungen in der Garnisonsstadt Trier 11: 101-121
- Brewster, Ben; Jacobs, Lea: Piktorialer Stil und Schauspiel im Film 7: 37-62

- Burch, Noël: Passionsfilme, Verfolgungsjagen: eine gewisse Linearisierung 12: 65-86
- Carrozza, Tiziana: The Eye Over the Hill. Aerial Photography up to the First World War 3: 117-128
- Chabria, Suresh D. G.: Phalke and the Méliès Tradition in Early Indian Cinema 2: 103-115
- Châteauvert, Jean: Das Kino im Stimmbruch 5: 81-93
- Cherchi Usai, Paolo: (Ein kleines) Heldenleben. Die Entdeckung der Filme von Georges Méliès 2: 83-92
- Convents, Guido: Die Flüchtlinge in Genf. Aktualitäten vom sächsischen Königshaus in Belgien (1903) 6: 81-88
- Cosandey, Roland: Das Kabinett des Liebhabers. In memoriam Fritz Güttinger (1907-1992) 1: 100-102
- Cosandey, Roland: Bilderbogen einer Filmexpedition im Lande des Tourismus. Die Mutoscope & Biograph Co. in der Schweiz, 1903 4: 50-73
- Cosandey, Roland: Delia im Kinematographen und der Burenkrieg. Ein Text zur Wahrnehmung des Films um 1900. Mit einer Vorbemerkung und Annotationen 6: 11-27
- Cosandey, Roland: Wahrheit und Mänschaft. 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 10: 106-117
- Dagrada, Elena: Filmsprache und Filmgeschichte. Das Beispiel EINE FLIEGENJAGD, ODER DIE RACHE DER FRAU SCHULTZE von Max und Eugen Skladanowsky 4: 143-162
- Dall'Asta, Monica: Maciste – ein Stereotyp westlicher Männlichkeit 7: 85-97
- David, Adam: Mit Kinematograph und Büchse in der afrikanischen Wildnis (1908) 10: 119-150
- Diederichs, Helmut H.: Kino und die Wortkünste 13: 9-23
- Donaldson, Geoffrey siehe Gray, Frank; Vries, Tjitte de; Donaldson, Geoffrey; Slide, Anthony 5: 177-189
- Dooren, Ine van: Charles Peace – der Fall und die Filme 6: 103-109
- Dooren, Ine van: Leinwandreisen um die Welt 8: 31-38
- Duckwitz, Amelie; Loiperdinger, Martin; Theisen, Susanne: »Kampf dem Schundfilm!« – Kinoreform und Jugendschutz in Trier 9: 53-63
- Duisberg, Carl Ludwig: Revolution in der Filmkunst. Gedanken über die Macht des Films (1917) 10: 95-102
- Dupré La Tour, Claire: Cinéma sans Frontières / Images across Borders. Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial, 1896-1918. Deuxième Colloque International de Domitor, Lausanne 29.6.-4.7.1992 1: 127-133
- Elsaesser, Thomas: Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie 1: 10-27
- Elsaesser, Thomas: Hommage an Noël Burch 12: 49-64
- Enzensberger, Hans-Magnus: G.M. (1861-1938) 2: 10
- Fletcher, Tony siehe Barnes, John; Fletcher, Tony; Vries, Tjitte de 4: 169-180
- Förster, Annette: Dellucs Unrecht: Die Forschung zu Louis Feuillade und seinem Werk 10: 193-207
- Fuhrmann, Wolfgang: Lichtbilder und kinematographische Aufnahmen aus den deutschen Kolonien 8: 101-116
- Garncarz, Joseph: Warum gab es im Stummfilmkino keine deutschen Kinderstars? 7: 99-111
- Garncarz, Joseph: Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896-1914 11: 145-158
- Garncarz, Joseph; Ross, Michael: Die Sieger Datenbanken zum frühen Kino in Deutschland 14/15: 151-163
- Gärtner, Torsten: *The Sunday School Chronicle* – eine Quelle zur Nutzung der Laterna magica in englischen Sonntagschulen 14/15: 25-35
- Gaudreault, André: Theatralität, Narrativität und »Trickästhetik«. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès 2: 31-44

- Gaudreault, André: Das Erscheinen des Kinematographen 12: 33-48
- Gauthier, Guy: Von Jules Verne zu Méliès oder Von der Gravur zur Leinwand 2: 53-58
- Georges-Michel, Michel: Henri Bergson spricht zu uns über das Kino (1914) 12: 9-11
- Goergen, Jeanpaul: »Soldaten-Lieder« und »Zeichnende Hand«. Propagandafilme von John Heartfield und George Grosz im Auftrag des Auswärtigen Amtes 1917/18 3: 129-142
- Goergen, Jeanpaul: Der Kinematograph Unter den Linden 21. Das erste Berliner »Kino« 1896/97 6: 143-165
- Goergen, Jeanpaul: Vorbemerkung zu: Heartfield, John: Ein wiederentdeckter Brief über expressionistische Filmpläne 8: 169-172
- Goergen, Jeanpaul: »Sensationellste Schau- nummer der Gegenwart!« Zeitungsinserate des Berliner Filmpioniers H. O. Foersterling von 1896 9: 109-115
- Göktürk, Deniz: Neckar-Western statt Donau-Walzer. Der Geschmack von Freiheit und Abenteuer im frühen Kino 2: 117-142
- Gor'kij, Maksim: Maksim Gor'kij über den Cinématographe Lumière (1896). Drei Texte mit einer Vorbemerkung von Jörg Bochow 4: 11-25
- Gramann, Karola; Schlüpmann, Heide: Die Kunst des Filmezeigens – Kurzfilm und frühes Kino in der universitären Lehre 11: 159-164
- Gray, Frank: Williamsons »gestelltes Bild«. ATTACK ON A CHINA MISSION – BLUE-JACKETS TO THE RESCUE 6: 29-42
- Gray, Frank; Vries, Tjitte de; Donaldson, Geoffrey; Slide, Anthony: Arthur Melbourne-Cooper – Discussion Continued 5: 177-189
- Greter, Heinrich: Vom Kino in Japan (1914) 5: 115-116
- Gunning, Tom: Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der »Ansicht« 4: 111-121
- Gunning, Tom: A Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early? 12: 17-31
- Hampicke, Evelyn: DIE SUFFRAGETTE – Asta Nielsen und ihre Kleider. Gedanken zu einem Filmfragment 3: 161-172
- Harnold, Yvonne: Impressionen einer kinematographischen Künstlerin (1909) 7: 63-68
- Heartfield, John: Ein wiederentdeckter Brief über expressionistische Filmpläne. Mit einer Vorbemerkung von Jeanpaul Goergen 8: 169-180
- Herzog, Michaela; Loiperdinger, Martin: »Vom Guten das Beste« – Kinematographenkonkurrenz in Trier 9: 39-51
- Hesse, Sebastian: Ernst Reicher alias Stuart Webb – König der deutschen Film-Detektive 2: 143-162
- Hogenkamp, Bert: The Impact of Audio-visual Media in the Town of Utrecht. A Research Project at the University of Utrecht 9: 117-129
- Hogenkamp, Bert: *De Lichtstraal*, the Organ of the Dutch Union of Theatre and Cinema Employees (1916-1921) 14/15: 127-135
- Hoppe, Karsten; Loiperdinger, Martin; Wollscheid, Jörg: Trierer Lokalaufnahmen der Filmpioniere Marzen 9: 15-37
- Horak, Jan-Christopher: Schadenfreude. Deutsche Filmkomödien und Karl Valentin 1: 58-73
- Horak, Jan-Christopher: Auto, Eisenbahn und Stadt – frühes Kino und Avantgarde 12: 95-119
- Humphries, Martin: From a Crumbling Ruin to the Workhouse. How the Cinema Museum came to be established 7: 177-182
- Jacob, Livio: Arbeiten für den stummen Film. Die Geschichte der Cineteca del Friuli und der Giornate del Cinema Muto in Pordenone 3: 195-199
- Jacobs, Lea siehe Brewster, Ben; Jacobs, Lea 7: 37-62
- Jost, François: Die Programmierung des Zuschauers 11: 35-47
- Jung, Uli; Roll, Stephanie: Women Enjoying being Women. Some Observations

- on the Occasion of a Retrospective of Franz Hofer's Extant Films in Saarbrücken 8: 159-168
- Kasten, Jürgen: Kohärente Konstruktionen des Kolossalen 13: 31-43
- Keiper, Jürgen: Filmschätze scheibchenweise. Die Frühgeschichte des Films auf DVD 10: 201-207
- Kemp, Cornelia: Kino im Rabinowlager 14/15: 123-125
- Kessler, Frank: Domitor. Eine internationale Vereinigung zur Erforschung des frühen Kinos 1: 123-126
- Kessler, Frank: Georges Méliès und die Star-Film. Eine Bibliographie 2: 187-201
- Kessler, Frank: Lesbare Körper 7: 15-28
- Kessler, Frank: Henri Bergson und die Kinematographie 12: 12-16
- Kessler, Frank: Kafka, Brescia, die Aeroplane und die Kinematographie 13: 111-133
- Kessler, Frank: »Fake« in Early Non-Fiction 14/15: 87-93
- Kessler, Frank; Lenk, Sabine: Ein Leben für Méliès. Ein Interview mit Madeleine Malthête-Méliès, der Enkelin des Zaubers von Montreuil 2: 93-102
- Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin: Medienhistorische Erleuchtungen 13: 177-179
- Klerk, Nico de: Das Programmformat – Bruchstücke einer Geschichte 11: 15-18
- Klerk, Nico de: What the Papers say – The Case of the film-related Papers of Jean Desmet 14/15: 113-121
- Koerber, Martin: Nachbemerkung zu: Wangemann, Albert: Meine Lehrzeit im Hause Messter, 1898-1901 3: 40-41
- Komatsu, Hiroshi: Moving Images on the Screen before Cinema in Japan 7: 153-162
- Komatsu, Hiroshi; Loden, Frances: Meister des stummen Bildes: Die Position des Benshi im japanischen Kino. Mit einer Vorbemerkung von Mariann Lewinsky 5: 99-114
- Krebs, Gerhild Ursula: Wiedergefunden im Saarland: EXCEEDING HIS DUTY 12: 131-141
- Krenn, Günther siehe Ballhausen, Thomas; Krenn, Günther 12: 143-149
- Kusters, Jean Paul: Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-1930 3: 201-203
- Kuyper, Eric de: Filmgeschichte gegen den Strich 1: 93-99
- Kuyper, Eric de: Der Stummfilm der ersten Jahrzehnte – Studiengegenstand oder Schauobjekt? 14/15: 137-150
- Lange-Fuchs, Hauke: Die Reisen des Projektionskunst-Unternehmens Skladanowsky 11: 123-143
- Lefebvre, Thierry: Georges Méliès und die Welt der Scharlatane 2: 59-65
- Lefebvre, Thierry: Flimmerndes Licht. Zur Geschichte der Filmwahrnehmung im frühen Kino 5: 71-80
- Lefebvre, Thierry: Die Trennung der Siamesischen Zwillinge Doodica und Radica durch Dr. Doyen 6: 97-101
- Lenk, Sabine: Lichtblitze. Prolegomena zur Geschichte der französischen Filmproduktionsgesellschaft Eclair im Deutschen Reich und in der K.u.K. Monarchie Österreich-Ungarn 1: 29-57
- Lenk, Sabine: Die Autochrome- und Filmsammlung des Albert Kahn 1: 120-122
- Lenk, Sabine: Lichtblitze. Die Produktionsgesellschaft Eclair – ein Nachtrag 4: 163-167
- Lenk, Sabine: Filmverrückt oder Wie es wirklich im Kino zugeht. Kurzfilmographie zum Thema »Das Kino auf der Stummfilmleinwand« 5: 161-168
- Lenk, Sabine: Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich 6: 51-66
- Lenk, Sabine: Von der Notwendigkeit der Wissensverbreitung. Publikationen aus Filmarchiven und ihrem Umfeld 7: 163-176
- Lenk, Sabine: Vom Film zur DVD. Visualisierungsprojekte der mediengeschichtlichen Forschung im ausgehenden 20. Jahrhundert 8: 181-188
- Lenk, Sabine: Eine Filmidee von Luise del Zopp – das »kinematographische Manuskript« als Vorläufer des heutigen Drehbuchs 13: 25-29

- Lenk, Sabine: »Ich schrieb ein Stück für den Rollfilm.« Das Urheberrecht vor dem Ersten Weltkrieg in Deutschland und Frankreich 13: 45-79
- Lenk, Sabine: Vergnügungskomplex Adersstraße 17-19 – Spurenlesen in Düsseldorf Bauakten 14/15: 95-111
- Lenk, Sabine siehe Kessler, Frank; Lenk, Sabine 2: 93-102
- Lenk, Sabine siehe Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin 13: 177-179
- Leveque, Jean: »Sarah« spricht zu uns über das Kino (1914) 7: 11-14
- Levy, David: Briefwechsel mit der National Aeronautics Space Administration (NASA) bezüglich Georges Méliès' VOYAGE DANS LA LUNE 2: 45-46
- Lewinsky, Mariann: Kino als Erzählkunst. Vorbemerkung zu: Komatsu, Hiroshi; Loden, Frances: Meister des stummen Bildes: Die Position des Benshi im japanischen Kino 5: 99-101
- Lewinsky, Mariann: Schweizer National Cinema Leuzinger, Rapperswil (SG): Aktualitätenfilmproduktion und regionale Kinogeschichte der Zentral- und Ostschweiz, 1896-1945 9: 65-81
- Lewinsky, Mariann: Addio, *KINTOP* 14/15: 165-167
- Liesegang, F. Paul: Die Projektions-Kunst (1909) 8: 21-29
- Loiperdinger, Martin: Wie der Film nach Deutschland kam. Ludwig Stollwerck, Köln, an Herrn E. Searle, 30. Januar 1896 1: 115-118
- Loiperdinger, Martin: REPPS UND WEPPS. Ein verschollener Detektivfilm von Edy Dengel 2: 171-174
- Loiperdinger, Martin: Erhaltene Spielfilme aus der Messter-Produktion, 1909-1918 3: 209-212
- Loiperdinger, Martin: Lumières ANKUNFT DES ZUGS. Gründungsmythos eines neuen Mediums 5: 37-70
- Loiperdinger, Martin: *Biograph*-Bilder vom Burenkrieg – Münchner Polizeizensur hört aufs Publikum 14/15: 67-75
- Loiperdinger, Martin: DES PFARRERS TÖCHTERLEIN – ein Schlüsselfilm für die Karriere von Henny Porten 14/15: 207-220
- Loiperdinger, Martin siehe Herzog, Michaela; Loiperdinger, Martin 9: 39-51
- Loiperdinger, Martin siehe Duckwitz, Amelie; Loiperdinger, Martin; Theisen, Susanne 9: 53-63
- Loiperdinger, Martin siehe Hoppe, Karsten; Loiperdinger, Martin; Wollscheid, Jörg 9: 15-37
- Loiperdinger, Martin siehe Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin 13: 177-179
- Löwenbrück, Anna-Ruth: Von Laupheim nach Hollywood: Carl Laemmle (1867-1939) 12: 121-130
- MacMahan, Alison: Stummfilmgeschichte im Licht der Tonbilder 8: 141-157
- Malthête, Jacques: Die Organisation des Raums bei Méliès Méliès 2: 47-52
- Marie, Michel: Noël Burch, Filmhistoriker 12: 91-93
- Meade, Allen: All in the Day's Work (1910) 11: 11-14
- Méliès, Georges: Die Filmaufnahme (1907) 2: 13-30
- Merritt, Russell: »Bloody Ludlow« auf der Leinwand. Arbeitskämpfe im amerikanischen Kino vor dem Ersten Weltkrieg 6: 135-142
- Messter, Oskar: Der Film als politisches Werbemittel (1916) 2: 93-102
- Montero, Julio; Paz, Maria Antonia: Kinetematographen in Madrid (1896-1900) 13: 135-145
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Oskar Messters Beitrag zum Ersten Weltkrieg 3: 103-115
- Musser, Charles: Die Nickelodeon-Ära beginnt. Zur Herausbildung der Rahmenbedingungen für den Repräsentationsmodus Hollywoods 5: 13-35
- Musser, Charles: Respektabilität und Aktualität. Gedanken zum kulturellen Stellenwert von Edisons Filmen in der Kinetoskop-Ära 6: 67-79
- Musser, Charles: Noël Burch, *Film Practice* und das Studium des frühen Kinos – eine persönliche Erinnerung 12: 87-90
- Normand, Maurice: Vor dem Kinetographen (1900) 6: 13-21

- Novak, Lars: Motion Study / Moving Pictures. Die Anfänge des tayloristischen Arbeitsstudienfilms bei Frank B. und Lillian M. Gilbreth 9: 131-149
- Nussinova, Natalia: Leo Tolstoj und die zeitgenössischen Aktualitätenfilme 129-134
- Paech, Anne: Zirkuskinematographen. Marginalien zu einer Sonderform des ambulanten Kinos 9: 83-89
- Païni, Dominique: Der frühe Film zwischen Bühne und Zufall 5: 150-154
- Paul, Peter: Vom Schreiben eines Filmstücks (1914) 13: 44
- Paul, William: Unheimliches Theater 8: 117-139
- Pearson, Roberta E. siehe Branston, Gill; Pearson, Roberta E. 5: 210-211
- Pearson, Roberta E.; Uricchio, William: Filmvorführer in New York 1906-1913 9: 91-108
- Pulch, Harald: Messsters Experiment der Dirigentenfilme 3: 53-64
- Punt, Michael: History in the Rewind Mode. The XVth International IAM-HIST Conference (1993), Amsterdam, The Netherlands 2: 175-177
- Punt, Michael: Die Panorama-Ansichten in EXECUTION OF CZOLGOSZ. Eine Neubetrachtung 6: 89-95
- Rodek, Hanns-Georg: Europäische Filmemigration in die USA vor 1920 10: 151-191
- Roepke, Martina: »... doch auch bei anderen Beschauern wird das Bild Interesse erwecken...« Filmkataloge als Rezeptionsanleitungen 14/15: 77-86
- Roll, Stephanie siehe Jung, Uli; Roll, Stephanie 8: 159-168
- Rossell, Deac: Jenseits von Messter - die ersten Kinematographen-Anbieter in Berlin 6: 167-184
- Rossell, Deac: Die soziale Konstruktion früher technischer Systeme der Filmprojektion 8: 53-79
- Rossell, Deac: The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896 14/15: 169-205
- Rother, Rainer: BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME. Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda 4: 123-142
- Rother, Rainer: »Ein neues, gewaltiges Instrument für die Menschheit«. Die Entdeckung von Griffith' filmischer Revolution im Geist der Propaganda 10: 89-93
- Roumen, Frank: Die neue Kinemathek. Ein anderer Ort, ein anderes Publikum, eine andere Zeit 5: 155-159
- Ruchatz, Jens: Ignoriert und totgesagt. Koordinaten zur Geschichte der Photoprojektion in Deutschland 8: 39-51
- Sch., K.: In einem »trierischen« Kinematographen (1909) 9: 11-13
- Schlüpmann, Heide: ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN. Ernst Lubitsch, Sigmund Freud und die frühe deutsche Komödie 1: 75-92
- Schlüpmann, Heide: »Die Erziehung des Publikums«. Auch eine Vorgeschichte des Weimarer Kinos 5: 133-146
- Schlüpmann, Heide siehe Gramann, Karola; Schlüpmann, Heide 11: 159-164
- Schriefer, Uwe: Edy Dengel alias Fred Repps. Detektivfilme aus Wiesbaden fürs lokale Publikum 2: 163-169
- Schulze, Brigitte: D. G. Phalke's RAJA HARISCHANDRA in British India of 1913. Pioneering a National Cinema Under Colonial Rule 3: 173-189
- Schulze, Brigitte: Tracing Living Histories of Cinema in Nasik. Reflections on a Sociology and Archeology of Early Indian Cinema 6: 185-192
- Selig Polyscope Co., The: Hinweise für Filmschauspieler (1910). Mit einer Nachbemerkerung von Livio Belloi 7: 29-35
- Simeon, Ennio: Giuseppe Beccas Musik für RICHARD WAGNER. Paradoxien der ersten deutschen Filmpartitur 3: 65-71
- Skladanowsky, Familie: Aus dem Repertoire der Skladanowskys. »Die Sündfluth« 8: 13-19
- Slide, Anthony siehe Gray, Frank; Vries, Tjitte de; Donaldson, Geoffrey; Slide, Anthony 5: 177-189
- Snickars, Pelle: Im Zeichen der Bricolage. Produktions- und Programmstrategien der schwedischen Filmkultur um 1910 11: 85-99

- Söderbergh Widding, Astrid: Hasselblads Fotografiska AB as Film Producer 1915-1917. Sensationalism or Quest for Quality? 9: 151-165
- Solomon, Matthew: The »National«/»Nation« and Early Cinema – Report on the 2006 Domitor Conference 14/15: 221-225
- Stach, Babet: Der Nachlaß Oskar Messter im Bundesarchiv 3: 43-51
- Theisen, Susanne siehe Duckwitz, Amelie; Loiperdinger, Martin; Theisen, Susanne 9: 53-63
- Thissen, Judith: Jüdische Einwanderer aus Osteuropa und der frühe Film in New York. Eine kulturelle Brücke über den Atlantik 10: 61-72
- Toulmin, Vanessa: The Importance of the Programme in Early Film Presentation 11: 19-33
- Tsivian, Yuri: Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films 1: 103-113
- Uricchio, William: Aktualitäten als Bilder der Zeit 6: 43-50
- Uricchio, William siehe Pearson, Roberta E.; Uricchio, William 9: 91-108
- Verhoeff, Nanna: Die Bedeutung des Nationalen in den amerikanischen Pathé-Western 1910-1914 10: 39-59
- Vogl-Bienek, Ludwig: Die historische Projektionskunst. Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsereignis 3: 11-32
- Vogl-Bienek, Ludwig: Goethes Begegnungen mit der Zauberlaterne 8: 11
- Vogl-Bienek, Ludwig: Skladanowsky und die Nebelbilder 8: 83-100
- Vogl-Bienek, Ludwig: Eine Szene der Phantasmagorie – Idealtyp einer Projektionsaufführung 14/15: 13-20
- Vogl-Bienek, Ludwig: Box 8579 – Wegweiser in eine terra incognita der Mediengeschichte 14/15: 21-23
- Vries, Tjitte de: Arthur Melbourne-Cooper, Film Pioneer Wronged by Film History 3: 143-160
- Vries, Tjitte de: Arthur Melbourne-Cooper (1874-1961). A Documentation of Sources Concerning A British Film Pioneer 13: 146-176
- Vries, Tjitte de siehe Barnes, John; Fletcher, Tony; Vries, Tjitte de 4: 169-180
- Vries, Tjitte de siehe Gray, Frank; Vries, Tjitte de; Donaldson, Geoffrey; Slide, Anthony 5: 177-189
- Wangemann, Albert: Meine Lehrzeit im Hause Messter, 1898-1901. Mit Anmerkungen von Martin Koerber 3: 33-41
- Wedel, Michael: MISUS MIRAKEL. Eine transatlantische Karriere, eine transatlantische Kontroverse 10: 73-87
- Wollscheid, Jörg siehe Hoppe, Karsten; Loiperdinger, Martin; Wollscheid, Jörg 9: 15-37
- Zimmermann, Yvonne: Maggis Wandervortragspraxis mit Lichtbildern. Ein Schulmädchenreport aus der Schweiz von 1910 14/15: 53-65

KINTop I-15: Buchbesprechungen

- Abel, Richard: *The Red Rooster Scare. Making Cinema American 1900-1910*, Berkeley, Los Angeles, London 1999 (Frank Kessler) 8: 199-200
- Achenbach, Michael; Caneppele, Paolo; Kieninger, Ernst (Hg.): *Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie*, Wien 1999 (Sabine Lenk) 9: 172-174
- Albera, François; Braun, Marta; Gaudreault, André (Hg.): *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time*, Lausanne 2002 (Frank Kessler) 12: 171-174
- Aubert, Michelle; Seguin, Claude: *La Production cinématographique des Frères Lumière*, Paris 1996 (Martin Loiperdinger) 7: 202-204
- Aubert, Michelle; Mannoni, Laurent; Robinson, David (Zusammenstellung): *The Will Day Historical Collection of Cinematograph & Moving Picture Equipment, 1895*, Sondernummer, Oktober 1997 (Sabine Lenk) 7: 204-205
- Aurora, Blaise: *Histoire du cinéma en Lorraine. Du cinématographe au cinéma forain 1896-1914*, Metz 1996 (Frank Kessler, Sammelrezension) 6: 201-205
- Belloï, Livio: *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Québec, Paris 2001 (Frank Kessler) 11: 167-169
- Blom, Ivo: *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam 2003 (Martin Loiperdinger) 12: 177-179
- Brown, Richard; Anthony, Barry: *A Victorian Film Enterprise. The History of the British Mutoscope and Biograph Company, 1897-1915*, Wiltshire 1999 (Martin Loiperdinger) 10: 209-212
- Castan, Joachim: *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*, Stuttgart 1995 (Ludwig Vogl-Bienek) 5: 203-206
- Charney, Leo; Schwartz, Vanessa (Hg.): *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, Los Angeles, London 1995 (Michael Wedel) 5: 191-197
- Cherchi Usai, Paolo: *Una passione inimmaginabile. Guida allo studio del cinema muto*, Turin 1991 (Sabine Lenk) 1: 134-135
- Convents, Guido: *Van kinetoscop tot café-ciné. De eerste jaren van de film in België 1894-1908*, Leuven 2000 (Frank Kessler) 10: 212-213
- Cosandey, Roland: *Cinéma 1900. Trente films dans une boîte à chaussures*, Lausanne 1996 (Frank Kessler, Sammelrezension) 6: 201-205
- Dagrada, Elena: *La Rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Mailand 1998 (Frank Kessler) 10: 213-214
- Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt am Main 2004 (Sabine Lenk) 13: 180-183
- Elsaesser, Thomas: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002 (Leonardo Quaresima) 12: 165-170
- Elsaesser, Thomas; Wedel, Michael (Hg.): *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam 1996 (Uli Jung) 6: 197-200
- Esders-Angermund, Karin: *Weiblichkeit und sexuelle Differenz im amerikanischen Genrekino. Funktionen der Frau im frühen Westernfilm*, Trier 1997 (Uli Jung) 7: 206-207
- Gaudreault, André (Hg.): *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Sainte-

- Foy, Paris 1993 (Frank Kessler) 3: 191-194
- Gaudreault, André; Lacasse, Germain; Sirois-Trahan, Jean-Pierre: *Au pays des ennemis du cinéma. Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, o. O. 1996 (Frank Kessler, Sammelrezension) 6: 201-205
- Göktürk, Deniz: *Künstler, Cowboys, Ingenieure ...: Kultur- und mediengeschichtliche Studien zu deutschen Amerika-Texten 1912-1920*, München 1998 (Uli Jung) 8: 201-202
- Griffiths, Alison: *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn-Of-The-Century Visual Culture*, New York 2002 (Sabine Lenk) 12: 179-182
- Hecht, Hermann: *Pre-Cinema History. An Encyclopaedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896*, London 1993 (Ludwig Vogl-Bienek) 4: 181-183
- Helmut Färber, A CORNER IN WHEAT von D. W. Griffith, 1909. *Eine Kritik* (Martin Loiperdinger) 3: 183-185
- Herbert, Stephen; McKernan, Luke (Hg.): *Who's Who of Victorian Cinema. A Worldwide Survey*, London 1996 (Sabine Lenk) 6: 207-208
- Hick, Ulrike: *Geschichte der optischen Medien*, München 1999 (Martin Loiperdinger) 8: 195-196
- Jacquier, Philippe; Pranal, Marion (Hg.): *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière. Autour du monde avec le cinématographe. Correspondance (1896-1900)*, o. O. [Lyon, Arles] 1996 (Annette Deeken) 7: 197-200
- Kosok, Lisa; Jamin, Mathilde (Hg.): *Viel Vergnügen. Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende*, Essen 1992 (Frank Kessler) 2: 179-182
- Kuyper, Eric de: *Alfred Machin – Cinéaste / Filmmaker*, Brüssel 1995 (Mariann Lewinsky) 6: 193-196
- Lefebvre, Thierry; Mannoni, Laurent (Hg.): *Théorème No. 4, Cinéma des premiers temps. Nouvelles contributions françaises*, Paris 1996 (Frank Kessler, Sammelrezension) 6: 201-205
- MacMahan, Alison: *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema*, New York, London 2002 (Michael Wedel) 11: 169-173
- Malthête, Jacques: *Méliès. Images et Illusions*, Paris 1996 (Frank Kessler, Sammelrezension) 6: 201-205
- Mannoni, Laurent: *Le grand art de la lumière et de l'ombre – archéologie du cinéma*, Paris 1994 (Deac Rossell) 4: 184-186
- McKernan, Luke; Tempel, Mark van den (Hg.): *Le Meraviglie della Biograph / The Wonders of the Biograph*, Griffithiana Nr. 66/70 (Martin Loiperdinger) 10: 209-212
- Meusy, Jean-Jacques: *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris 1995 (Sabine Lenk) 5: 198-200
- Müller, Corinna: *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Stuttgart, Weimar 1994 (Sabine Lenk) 4: 190-194
- Müller, Corinna; Segeberg, Harro (Hg.): *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/06-1918)*, München 1998 (Michael Wedel) 8: 189-194
- Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften*, herausgegeben von Jörg Schweinitz, Wien 1996 (Frank Kessler) 5: 207-209
- Musser, Charles: *Edison Motion Pictures, 1890-1900. An Annotated Filmography*, o. O. [Gemonia] 1997 (Martin Loiperdinger) 7: 201-202
- Nasta, Dominique; Huvelle, Didier (Hg.): *Le son en perspective: nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*, Brüssel 2004 (Frank Kessler) 13: 187-188
- Nünthel, Johannes: *Nitzsche Kinematographen & Films. Die Geschichte des Leipziger Kinopioniers, seiner Unternehmen und seiner Technik*, Beucha 1999 (Herbert Birett, Sabine Lenk) 9: 171-172

- Rabinovitz, Lauren: *For the Love of Pleasure. Women, Movies and Culture in Turn-of-the-Century Chicago*, Brunswick N. J., London 1998 (Frank Kessler) 9: 167-169
- Rosen, Philip: *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis 2001 (James S. Hurley) 12: 174-177
- Rossell, Deac: *Living Pictures. The Origins of the Movies*, Albany 1998 (Frank Kessler) 8: 197-198
- Ruchatz, Jens: *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*, München 2003 (Annette Decken) 13: 189-191
- Schulze, Brigitte: *Humanist and Emotional Beginnings of a Nationalist Indian Cinema in Bombay. With Kracauer in the Footsteps of Phalke*, Berlin 2003 (Stephen Bottomore) 13: 184-186
- Snickars, Pelle: *Svensk film och visuell masskultur 1900*, Stockholm 2001 (Patrick Vonderau) 11: 173-176
- Starl, Timm (Hg.): *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 19. Jg. (1999), Heft 74: *Fotografie und Projektion* (Martin Loiperdinger) 9: 169-171
- Tsivian, Yuri: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, London 1994 (Frank Kessler) 4: 187-189
- Vishnevskii, Venjamin E.: *Dokumental'nye fil'my dorevolutsionnoi Rossii 1907-1916* [Documentary Films of Pre-Revolutionary Russia 1907-1916], herausgegeben von Nikolai A. Izvolov und Galina E. Malysheva, Moskau 1996 (Richard Taylor) 6: 206-207
- Zischler, Hanns: *Kafka geht ins Kino*, Reinbek 1996 (KD Wolff) 5: 201-202

KINTop 1-15: Filmindex

Der Index der in sämtlichen Ausgaben von *KINTop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* (1992-2006) erwähnten Filmtitel bezieht sich auf den Haupttext der Beiträge. Erwähnungen in den Anmerkungsteilen und bloße Aufzählungen sind nicht berücksichtigt. Um die Identifizierung der Filmtitel zu erleichtern, sind jeweils aufgeführt, soweit bekannt: das Produktionsland; das Jahr, in dem der Film herausgebracht wurde; Regie (bzw. Operateur bei nicht-fiktionalen Filmen) und Hauptrolle (bei fiktionalen Filmen); Hersteller. Auf Originaltitel wird verwiesen, auch wenn sie im Text nicht erwähnt sind. Umgekehrt wird bei den im Index aufgeführten Originaltiteln auf Angebotstitel verwiesen, die im Text genannt sind. Bestimmte und unbestimmte Artikel sind nachgestellt.

Die Redaktion

104TH STREET CURVE, NEW YORK ELEVATED RAILWAY US 1899, Edison 12: 111
 ABENTEUER EINES JOURNALISTEN, DIE DE 1914, Harry Piel, Ludwig Trautmann, Kinoskop-Film 2: 181
 ABGRÜNDE siehe AFRUNDEN
 ABLÖSUNG DER HAUPTWACHE AM KÖNIGLICHEN RESIDENZSCHLOSS ZU DRESDEN DE 1907, Ernemann 14/15: 81
 ACCIDENT D'AUTOMOBILE FR 1903, Lumière 12: 115-116
 ACCIDENT D'UN AUTOMOBILE siehe ACCIDENT D'AUTOMOBILE
 ADRESSATIN VERSTORBEN DE 1911, Adolf Gärtner, Henny Porten, Messter 13: 22, 23
 ADRIENNE LECOUVREUR GB 1912, Louis Mercanton, Urban 7: 12
 ADVENTURES OF DOLLY, THE US 1908, D. W. Griffith, Biograph 12: 78, 87
 AFFAIRE DREYFUS, L' FR 1899, Georges Méliès, Star-Film 2: 74-79
 AFFAIRE DREYFUS, L' FR 1908, Lucien Nonguet, Pathé 2: 76-79
 AFRUNDEN DK 1910, Urban Gad, Asta Nielsen, Kosmorama 11: 55, 59; 12: 60
 AFTER MANY YEARS US 1908, D. W. Griffith, Biograph 7: 54, 55
 AGATON OCH FINA SE 1911, Svenska Bio 11: 93-94, 97

AH! LA BARBE FR 1905, Segundo de Chomón, Pathé 4: 157
 AIGLON, L' FR 1914, Emile Chautard, Eclair 13: 57, 72
 AKTIEBOLAGET HÅLSANS GÅVA SE 1916, Georg af Klercker, Hasselblads 9: 154, 156
 AL CINEMATOGRAFO GUARDATE ... E NON TOCCATE IT 1912, Itala Film 5: 163
 ALADIN OU LA LAMPE MERVEILLEUSE FR 1906, Albert Capellani, Pathé 7: 23
 ALBUM MERVEILLEUX, L' FR 1905, Gaston Velle, Pathé 10: 24 siehe auch THE WONDERFUL ALBUM
 ALEKSANDER NEVSKIJ SU 1938, S. Eisenstein 14/15: 146
 ALEXANDER DEN STORE SE 1917, Mauritz Stiller, Svenska Bio 9: 152
 ALEXANDRA DE 1914, Rudolf Biebrach, Henny Porten, Messter 3: 82, 84, 85
 ALI BABA AND THE FORTY THIEVES 10: 17 siehe ALI BABA ET LES 40 VOLEURS
 ALI BABA ET LES 40 VOLEURS FR 1906, Pathé 10: 17; 12: 32 siehe auch ALI BABA AND THE FORTY THIEVES
 ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE AUX BUTTES-CHAUMONT FR 1906 ca., Gaumont 8: 150
 ALICE IN WONDERLAND GB 1903, Hepworth 10: 16

- ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT
US 1930, Lewis Milestone, Universal
12: 126-127
- ALLERLEI SPORT 1910 ca. 9: 57
- ALTERS ERSTE SPUREN, DES DE 1913, Franz
Hofer, Luna 8: 158, 162
- AMORE DI SCHIAVA IT 1910, Enrique Santos,
Cines 11: 57
- AMOUR ET SCIENCE FR 1912, Eclair 5: 163
- AN DEN GROSSEN AFRIKANISCHEN SEEN siehe
AUTOUR DES GRANDS LACS D'AFRIQUE
- AN DEN UFERN DES YERRES siehe BORDS DE
L'YERRES
- AN DER ÄTHIOPISCHEN GRENZE siehe SUR LA
FRONTIÈRE D'ETHIOPIE
- ANARCHIST AND HIS DOG, THE GB 1907,
Arthur Melbourne-Cooper, Alpha
13: 164
- ANDATA ALLA FUCINA, L' siehe LA FUCINA
- ANDERE, DER DE 1913, Max Mack, Albert
Bassermann, Vitascope 8: 191, 192;
13: 46, 72, 87
- ANGENOMMENE KIND, DAS DE 1910, Adolf
Gärtner, Hans Mierendorff, Messter 3: 76
- ANIMATED PILLAR BOX, THE GB 1907,
Arthur Melbourne-Cooper, Alpha
13: 165
- ANKUNFT DES ZUGS, DIE FR 1896, 1897,
Lumière 5: 36-50 siehe auch ARRIVÉE
D'UN TRAIN À LA CIOTAT
- ANKUNFT IHRER MAJESTÄTEN BEIM HEILIGEN
TOR ZUR EINSIEDELEI VON SAROV [über-
setzter Filmtitel] RU 1903, Âgel'skij
4: 106
- ANNA QU'EST-CE QUE TU ATTENDS [Tonbild]
FR 1909, Harry Fragson, Gaumont
8: 147, 149
- ANONYME BRIEFES! DK 1913, Nordisk
11: 107
- ANOTHER JOB FOR THE UNDERTAKER US
1901, Edwin S. Porter, Edison 12: 65, 82
- ARBUCKLE & KEATON [DVD] US 2001,
Kino International 10: 202
- ARE YOU THERE? GB 1901, Williamson
12: 82
- ARLÉSIENNE, L' FR 1908, Albert Capellani,
Pathé-SCAGL 13: 50, 72
- AROUND THE WORLD IN 80 DAYS [Serie] GB
1988, Michael Palin, BBC 8: 31
- ARRIVA IL LEUZINGER CH 1996, Sandro
Bertossa, Biber Happe, Televisione Svi-
zera Italiana 9: 67
- ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT FR 1896,
1897, Louis Lumière, Lumière 4: 14, 17-
18, 36; 5: 50-70
- ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE L' siehe ARRI-
VÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT
- ARRIVÉE DES CONGRESSISTES À NEUVILLE-
SUR-SAÔNE FR 1895, Louis Lumière,
Lumière 4: 40, 46
- ARROSEUR ET ARROSÉ FR 1895, Louis
Lumière, Lumière 4: 14-15, 17-18, 173;
8: 72
- ARTHÈME OPÉRATEUR FR 1913, Ernest
Seraes 5: 163
- AS OTHERS SEE US US 1916, E & R Jungle
Film 5: 163
- AS SEEN THROUGH A TELESCOPE GB 1900,
G. A. Smith 3: 147; 4: 169-172, 175;
5: 178-180, 188
- ASSASSINAT DU DUC DE GUISE, L' FR 1908,
Charles Le Bargy, André Calmette, Film
d'Art 7: 45, 73, 75; 12: 81; 13: 46
- ASSOMMOIR, L' FR 1908, Albert Capellani,
Pathé-SCAGL 13: 72
- AT LAST! THAT AWFUL TOOTH GB 1900 ca.,
Arthur Melbourne-Cooper 4: 179
- AT THE HOURS OF THREE GB 1912, Wilfred
Noy 5: 163
- ATLANTIS DK 1914, August Blom, Nordisk
8: 201; 13: 46
- ATTACK ON A CHINA MISSION – BLUEJACK-
KETS TO THE RESCUE GB 1900, James
Williamson 6: 28-42; 12: 82
- AU PAYS D'ÉPOUVANTE FR 1909, Le Lion
6: 121-122
- AU PAYS DES PHARAONS FR 1908, Adam
David, Alfred Machin, Pathé 10: 114
- AU PAYS NOIR FR 1905, Ferdinand Zecca,
Pathé 10: 24; 14/15: 141 siehe auch THE
GREAT MINE DISASTER; THE LIFE OF A
MINER
- AUF DEN WASSERN FR 1911, Pathé 9: 52, 57
- AUF DER WESTEISBAHN DE 1896, Oskar
Messter 6: 157
- AUF EINER FERNFAHRT MIT U 35 DE 1921,
gekürzte Fassung von DER MAGISCHE
GÜRTEL
- AUF EINSAMER INSEL DE 1913, Joseph Del-
mont, Eiko 11: 73

- AUFMARSCH DER 72 MANN DES TURNVEREINS RAPPERSWIL ZU DEN PYRAMIDEN CH 1927, Leuzinger 9: 76-78
- AUFSTÄNDISCHEN AN DER UNTEREN WOLGA, DIE [übersetzter Filmtitel] siehe PONIZOVAÄ VOL'NICA
- AUS ÖSTERREICHS RUHMESTAGEN 1809 – SPECKBACHER ODER »DIE TODESBRAUT« AT 1913, Jupiter Film 11: 109
- AUS PREUSSENS SCHWERER ZEIT siehe DER FILM VON DER KÖNIGIN LUISE
- AUSFLUG IN DEN TEUTOBURGER WALD DE 1918, Deulig 12: 153, 156, 163
- AUSFLUG NACH BRITISCH-COLUMBIEN, EIN 1911 ca. 9: 57
- AUSFLUG NACH DEM SUDAN siehe PROMENADE EN SOUDAN
- AUSRÜCKEN EINER ARTILLERIEABTEILUNG DE 1907, Ernemann 14/15: 80, 81
- AUTOFAHRT DURCH TRIER DE 1903, Marzen 9: 17, 18, 20-21, 34
- AUTOMATIC MOVING COMPANY FR 1908, Emile Cohl, Gaumont 12: 102
- AUTOUR DES GRANDS LACS D'AFRIQUE FR 1909, Adam David, Alfred Machin, Pathé 10: 116
- AVE MARIA [Tonbild] FR 1905, Alice Guy, Dranem, Gaumont 8: 140
- AVENGING CONSCIENCE, THE aka THOU SHALT NOT KILL US 1914, D. W. Griffith, Majestic Motion Picture Company 7: 44
- AVIATIKER UND DIE FRAU DES JOURNALISTEN, DER siehe AVIATIKEREN OG JOURNALISTENS HUSTRU
- AVIATIKEREN OG JOURNALISTENS HUSTRU DK 1911, August Blom, Valdemar Psilander, Nordisk 11: 55
- AVIAZIONE A BRESCIA. 1. PRIMA GIORNATA DELLE GARE DI AVIAZIONE. 2. PRIMO CIRCUITO AEREO IT 1909 Croce 13: 120-129
- BABYS AUS DEM TIERREICHE GB 1911, Kinetograph 9: 57
- BACK TO GOD'S COUNTRY US 1919, Nell Shipman 10: 202
- BAGNÈRES-DE-BIGORRE FR 1909, Le Lion 6: 126
- BAGUE, LA FR 1909, Louis Feuillade, Gaumont 13: 52, 71, 72,
- BAINS DE DIANE A MILAN FR 1896, Giuseppe Filippi, Lumière 5: 118-122
- BALLERINA'S ROMANCE, A siehe ROMAN BALERINY
- BALLET-DANSE-ERINDEN DK 1911, Urban Gad, Asta Nielsen, Nordisk 11: 74
- BALLET-TÄNZERIN, DIE siehe BALLET-DANSE-ERINDEN
- BALLHAUS-ANNA, DIE DE 1911, Max Mack, Vitascope 11: 55, 60
- BANK HOLIDAY AT THE DYKE, BRIGHTON GB 1899, Williamson 6: 29
- BANYA TITKA, A HU 1918, Edmund Uher 6: 193, 194
- BARBARIAN INGOMAR US 1908, D. W. Griffith, Biograph 5: 30
- BARBE BLEUE FR 1901, Georges Méliès, Star-Film 10: 13 siehe auch BLUEBEARD
- BARBER SHOP SCENE siehe EINSEIFEN BEIM BARBIER
- BARBERINE FR 1910, Eclair 13: 72
- BAR-KOCHBA – THE HERO OF A NATION US 1913, Supreme 10: 70
- BATTLE AT ELDERBUSH GULCH, THE US 1912, D. W. Griffith, Biograph 2: 123-124
- BATTLE OF THE ANCRE AND ADVANCE OF THE TANKS, THE GB 1916, War Office Cinematograph Committee 4: 124
- BATTLE OF THE SOMME, THE GB 1916, British Topical Committee 2: 176-177; 4: 123-126, 128, 135, 136; 10: 90
- BATTLE OF YALU US 1904, Biograph 10: 16
- BEGRÄBNIS IHRER MAJESTÄT KAISERIN FRIEDRICH IN POTSDAM-WILDPARK AM 13.8.1901 siehe FUNERAL OF THE LATE DOWAGER EMPRESS FREDERICK, THE
- BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME DE 1917, Bild- und Film-Amt 4: 126-139; 11: 114
- BEILIS PROZESS, DER US 1914, A. Mintus 10: 70 siehe auch MENDEL BEILIS
- BELGISCHE KAVALLERIE FR 1911, Gaumont 9: 52, 57
- BELLE AU BOIS-DORMANT, LA FR 1902, Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca, Pathé 10: 18 siehe auch SLEEPING BEAUTY
- BEN HUR US 1926, Fred Niblo, Ramon Novarro, MGM 9: 74, 73, 78
- BERLIN SE 1911, Svenska Bio 11: 97

- BERTOLDI (TABLE CONTORTION) US 1894,
William K. L. Dickson, William Heise,
Edison 6: 74
- BESUCH BEI UNSEREN BLAUJACKEN, EIN DE
1917, Bild- und Film-Amt 9: 176
- BESUCH UNSERES KAISERS IN TRIER AM
14. OKTOBER 1913, DER siehe BILDER
VOM KAISERTAG
- BIG MOMENTS FROM LITTLE PICTURES US
1924, Jay A. Howe, Hal Roach 5: 163
- BIG SWALLOW, THE GB 1901, Williamson
4: 42-43
- BILDER AUS TRIER [Archivtitel, Kompila-
tion] DE 1902-1909, Marzen 9: 17, 18,
19, 23, 33, 36
- BILDER FRÅN KALMAR II SE 1908, Svenska
Bio 11: 94
- BILDER FRÅN MALMÖ SE 1908 11: 89
- BILDER VOM KAISERTAG aka DER BESUCH
UNSERES KAISERS IN TRIER AM 14. OKTO-
BER 1913 DE 1913, Marzen 9: 31, 36
- BILDNIS DES DORIAN GRAY, DAS DE 1917,
Richard Oswald 8: 177
- BILLET MRK. 909 DK 1914, Sofus Wolder,
Nordisk 11: 108
- BILLY'S BUGLE GB 1908, Arthur Mel-
bourne-Cooper, Alpha 13: 164
- BILLY'S STRATAGEM US 1912, D. W. Griffith,
Biograph 14/15: 118
- BIRTH OF A NATION, THE US 1915, D. W.
Griffith, 10: 89, 90, 202; 12: 28, 38
- BISCHOF'S-JUBILÄUM IN TRIER DE 1906,
Marzen 9: 30, 35
- BLACK IMP, THE 10: 202 siehe LE DIABLE
NOIR
- BLACKLIST, THE US 1916, William DeMille,
Paramount 6: 135, 138, 140
- BLACKSMITH'S DAUGHTER GB 1904, Arthur
Melbourne-Cooper, Alpha 13: 148
- BLOEMENVELDEN HAARLEM NL 1908,
Alberts Frères 12: 153, 154
- BLUEBEARD 10: 13 siehe BARBE BLEUE
- BLUMENKORSO 1914, VERANSTALTET VOM
RADFAHRERVEREIN TRIER, GEGR. 1885 DE
1914, Marzen 9: 14, 17, 25, 33
- BOARDING SCHOOL GIRLS US 1905, Edwin
S. Porter, Edison 9: 168
- BON GRAND-PÈRE, LE FR 1907, Pathé
13: 53, 72
- BONSOIR [La fée aux fleurs] FR 1908 ca.,
Gaumont 5: 128
- BONSOIR [Loge de théâtre] FR 1908 ca.,
Gaumont 5: 129
- BONSOIR [Tableau fleuri] FR 1908 ca., Gau-
mont 5: 128-129
- BORDS DE L'YERRES FR 1912, Gaumont
11: 59
- BOURREAU TURC, LE FR 1904, Georges
Méliès, Star-Film 2: 35-36
- BOXING US 1894, William K. L. Dickson,
Jack McAuliffe, Edison 6: 73
- BOXING BOUT, A GB 1895, Birt Acres
3: 150
- BOY, THE BUST AND THE BATH, THE US
1907, Vitagraph 5: 30
- BRÄNNINGAR SE 1911, Svenska Bio 11: 94
- BRENNENDE TRIEBE siehe BALLETDANSE-
RINDEN
- BROADWAY ET UNION SQUARE FR 1896,
Alexandre Promio, Lumière 12: 111
- BROKEN FAITH GB 1912, British & Coloni-
al 12: 159
- BRONX MORNING, A US 1930, Jay Leyda
12: 103
- BROTHER BILL US 1913, Vitagraph 12: 154
- BÜFFELJAGD IN ZENTRALAFRIKA siehe CHASSE
AUX BUFFLES DANS L'AFRIQUE CENTRALE
- BULL ARIZONA, DER WÜSTENADLER DE
1919, Piel Jutzi, Hermann Basler, Cha-
teau-Kunst-Film 2: 129-133, 135
- BUNTE BILDER AUS JAPAN 1911 ca. 9: 57
- BUONA SERA, FIORI! IT 1908 ca. 12: 156
- BUREN ZIEHEN IN DEN KAMPF, DIE 1899 ca.
14/15: 70
- BUSINESS AS BUSINESS US 1915, Otis Turner,
Universal 1: 105
- CABINET DES DR. CALIGARI, DAS DE 1920,
Robert Wiene, Decla 8: 172
- CABIRIA IT 1914 Giovanni Pastrone, Barto-
lomeo Pagano, Itala Film 7: 84-86, 92-93;
10: 90; 11: 53, 68; 14/15: 138
- CADUTA DI TROIA, LA IT 1911, Giovanni
Pastrone, Romano Luigi Borgnetto, Itala
Film 11: 53, 68
- CAMBRIOLEURS MODERNES FR 1907, Pathé
13: 53, 72
- CAMBRIOLEURS, LES FR 1898, Alice Guy,
Gaumont 12: 72-75

- CAMERAMAN, THE US 1928, Edward Sedgwick, MGM 5: 163
- CANNED HARMONY US 1913, Alice Guy, Solax 8: 149
- CAPTAIN DEASY'S DARING DRIVE GB 1903, British Mutoscope & Biograph 4: 54-70
- CAPTURE DES BANDITS GARNIER & VALET A NOGENT-SUR-MARNE siehe CAPTURE DU BANDIT BONNOT. ACTUALITÉS GAUMONT
- CAPTURE DU BANDIT BONNOT. ACTUALITÉS GAUMONT [Archivtitel] 1. TOUTES LES PHASES DE LA CAPTURE TRAGIQUE DES BANDITS BONNOT ET DUBOIS FR 1912, Gaumont 6: 110, 111, 115-118
- CAPTURE DU BANDIT BONNOT. ACTUALITÉS GAUMONT [Archivtitel] 2. CAPTURE DES BANDITS GARNIER & VALET A NOGENT-SUR-MARNE FR 1912, Gaumont 6: 110, 111, 117-118
- CAPTURE DU BANDIT BONNOT. ACTUALITÉS GAUMONT [Archivtitel] 3. OBSEQUES DE M. JOUIN, SOUS-CHEF DE LA SURÉTÉ TUÉ PAR BONNOT AU PETIT-IVRY FR 1912, Gaumont 6: 111, 117, 118
- CARD PLAYERS siehe SKATSPIELER
- CARMENCITA US 1894, William K. L. Dickson, William Heise, Edison 6: 74
- CARNEVALESCA IT 1917, Amleto Palmeri, Lyda Borelli, Cines 7: 76, 78
- CARPET OF BAGDAD, THE US 1916, Selig 11: 116
- CARTES VIVANTES, LES FR 1904, Georges Méliès, Star-Film 7: 25
- CASTLE OF BRICKS, THE GB 1900 ca., Arthur Melbourne-Cooper 4: 176
- CE QUE C'EST QU'UN DRAPEAU [Tonbild] FR 1905 ca. Dona, Gaumont 8: 146
- ČELOVEK S KINOAPPARATOM SU 1929, Dziga Vertov, Michail Kaufman 5: 163; 12: 105, 111
- CENDRILLON, F 1899, Georges Méliès, Star-Film 8: 199; 10: 13 s.a. CINDERELLA
- CHASSE A L'HIPPOTAME DANS LE NIL BLEU, LA FR 1908, Adam David, Alfred Machin, Pathé 10: 115
- CHASSE A LA PANTHÈRE FR 1909, Adam David, Alfred Machin, Pathé 10: 116-117
- CHASSE AUX BUFFLES DANS L'AFRIQUE CENTRALE FR 1909, Adam David, Alfred Machin, Pathé 10: 116
- CHASSE AUX CROCODILES, LA FR 1909, Adam David, Alfred Machin, Pathé 10: 115
- CHASSE AUX VAUTOURS EN AFRIQUE FR 1908, Adam David, Alfred Machin, Pathé 10: 114-115
- CHAT BOTTÉ, LE FR 1903, Pathé 10: 18 siehe auch PUSS IN BOOTS
- CHEAT, THE US 1915, Cecil B. DeMille, Sessue Hayakawa, Lasky 14/15: 139
- CHEVAL EMBALLÉ, LE FR 1907, Ferdinand Zecca, Pathé 5: 30-32
- CHEYENNE'S BRIDE, THE FR 1911 American Kinema (Pathé) 10: 43, 49, 50, 51
- CHEZ LES LUTTEURS [Tonbild] FR 1905 oder 1906 Alice Guy, Polin, Gaumont 8: 148
- CHIENS CONTREBANDIERS, LES FR 1906, Pathé 12: 83
- CHOPIN 9: 59 vermutlich CHOPIN E GEORGE SAND
- CHOPIN E GEORGE SAND IT 1910, Alberto Degli Abbati, Latium Film 9: 59 siehe auch CHOPIN
- CHRISTI GEBURT siehe PASSIONSSPIELE IN LEBENDEN BILDERN
- CHRISTOPH COLUMBUS 9: 59-60 siehe THE COMING OF COLUMBUS
- CHRISTOPHE COLOMBE FR 1904, Pathé 10: 20 siehe auch CHRISTOPHER COLUMBUS
- CHRISTOPHER COLUMBUS 10: 20 siehe CHRISTOPHE COLOMBE
- CHRISTUS IT 1916, Enrico Guazzoni, Cines 9: 72
- CINDERELLA 10: 13 siehe CENDRILLON
- CINÉMA DES ORIGINES DANS LA COLLECTION WILL DAY, LE FR 1997, Archives du Film du Centre National de la Cinématographie 7: 204
- CINÉMA EN AFRIQUE, LE FR 1911, Alfred Machin, Julien Doux, Pathé 9: 52, 57 siehe auch KINEMA IN AFRIKA
- CIRCUITO AEREO DI BRESCIA, IL IT 1909, Cines 13: 121
- CIRCUITO DI BRESCIA, IL IT 1909, Ambrosio 13: 121
- CITY HALL TO HAARLEM IN 15 SECONDS VIA THE SUBWAY ROUTE US 1904, Edwin S. Porter, Edison 12: 110
- CIVILIZATION US 1916, Thomas H. Ince 90

- CLEOPATRA US 1912, Charles L. Gaskill, Helen Gardner, Helen Gardner Picture Players 11: 73
- CLOWN ODER DER TANZENDE TOR siehe KLOVNEN
- COCK FIGHT US 1894, William K. L. Dickson, William Heise, Edison 6: 74
- COLLEGE CHUMS US 1907, Edwin S. Porter, Edison 5: 24
- COLONIAL VIRGINIA US 1908, Edwin S. Porter, Edison 5: 22
- COMBAT NAVAL siehe EVÈNEMENTS RUSSO-JAPONAIS
- COMING OF COLUMBUS, THE US 1912, Colin Campbell, Selig 9: 59-60 siehe auch CHRISTOPH COLUMBUS
- COMMENT UNE LETTRE NOUS PARVIENT DES GRANDS LACS DE L'AFRIQUE CENTRALE FR 1911, Alfred Machin, Julien Doux, Pathé 9: 52, 57 siehe auch WIE EIN BRIEF VON DEN GROSSEN SEEN ZENTRALAFRIKAS AN UNS GELANGT
- CONCOURS DE BOULES FR 1896, Lumière 4: 33
- CORNER IN WHEAT, A US 1909 D.W. Griffith, Biograph 2: 183-185
- CORONATION DURBAR AT DELHI GB 1902, Robert W. Paul 4: 79-80, 94
- CORONATION OF THEIR MAJESTIES, THE GB 1902, Georges Méliès, Warwick 14/15: 79
- CORRECTION PLEASE – OR HOW WE CAME INTO PICTURES GB 1980, Noël Burch, Arts Council of Great Britain 12: 53, 54, 92
- CORTÈGE ARABE FR 1896, Lumière 4: 35, 40
- COUCHER DE LA JEUNE MARIÉE FR 1896 6: 158
- COUNT OF MONTE CRISTO, THE US 1913, Edwin S. Porter, James O'Neill, Famous Players 11: 62
- COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAPH, THE siehe THE COUNTRYMAN'S FIRST SIGHT OF THE ANIMATED PICTURES
- COUNTRYMAN'S FIRST SIGHT OF THE ANIMATED PICTURES, THE aka THE COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAPH GB 1901, Robert W. Paul 5: 39, 163; 11: 168
- COUP D'ŒIL PAR ÉTAGE, UN FR 1904, Pathé 4: 157
- COUP DE VENT, UN FR 1906, Louis Feuillade, Gaumont 12: 55
- COUPLE OF DOWNS AND OUTS, A GB 1923, Walter Summers 12: 159
- COURONNEMENT D'ÉDOUARD VII siehe CORONATION OF THEIR MAJESTIES, THE
- COURSE EN SACS FR 1896, Lumière 4: 32-35, 43
- COWBOY AND THE SCHOOL-MARM, THE US 1910, Bison 12: 153
- COWBOY JUSTICE FR 1910, American Kine-ma (Pathé) 10: 44
- CRETINETTI AL CINEMATOGRAFO IT 1911, André Deed, Ambrosio 5: 163
- CRIPPLE AND THE CYCLIST, THE FR 1906 ca. 12: 83
- CROISIÈRE DE L'U.35, LA FR 1920, Gaumont, gekürzte französische Fassung von DER MAGISCHE GÜRTEL
- CUCURBITAGÉE, LA [Tonbild] FR 1905 oder 1906, Alice Guy, Dranem, Gaumont 8: 148
- CUPID'S DANCE US 1894, William K. L. Dickson, William Heise, Edison 6: 74
- CURSED BY CLEVERNESS US 1920, Christie Film / Gayety Comedies 5: 164
- DAME AUX CAMÉLIAS, LA FR 1911, André Calmettes, Sarah Bernhardt, Film d'Art 7: 11, 12
- DAME DE CHEZ MAXIM'S, LA FR 1912, Eclair 13: 47, 72
- DAME DE MONTSOREAU, LA FR 1913, Eclair 13: 47, 72
- DAMEN UNSERER ZEIT, DIE aka DIE DOLLARPRINZESSIN siehe VOR TIDS DAMEN
- DAMNATION DE FAUST FR 1898, Georges Méliès 10: 16; 13: 49
- DAMNATION OF FAUST 10: 16 siehe LA DAMNATION DE FAUST
- DANIEL BOONE US 1906, Edwin S. Porter, Edison 5: 19
- DANS L'AFRIQUE MYSTÉRIEUSE FR 1909, Adam David, Alfred Machin, Pathé 10: 116
- DANSE TYROLIENNE FR 1896, Constant Girel, Lumière 14/15: 222-223
- DARING DAYLIGHT BURGLARY, A GB 1903, Frank Mottershaw, Sheffield Photo Company 6: 109

- DE PAU A CAUTERET FR 1913, Lux 6 : 127
 DÉBARQUEMENT D'UNE MOUCHE FR 1896,
 Lumière 4: 36-47
 DÉBUTS D'UN CHAUFFEUR, LES FR 1906,
 Pathé 12: 115
 DELHI CAMP RAILWAY, THE GB 1903, J.
 Gregory Mantle, Warwick 4: 84
 DELHI DURBAR FR 1912, Gaumont 7: 133,
 146
 DELHI DURBAR GB 1903, J. Gregory Mant-
 le, Warwick 4: 94 siehe THE GORGEOUS
 PAGEANT OF PRINCES
 DELHI DURBAR, THE FR 1903, Gaumont
 4: 80, 95
 DELHI DURBAR, THE GB 1903, Robert W.
 Paul 4: 80, 94
 »DELILA« ODER: KINDER DER EIFEL DE
 1914, Eugen Illés, Literaria-Film 11: 108
 DEMOLISHING THE STAR THEATRE US 1901,
 American Mutoscope & Biograph
 12: 111-114
 DÉMOLITION D'UN MUR FR 1896, Louis
 Lumière, Lumière 5: 118-122; 12: 113
 DEMOLITION OF A WALL US 1974, Bill
 Brand 12: 113
 DÉNICHEURS D'OISEAUX FR 1904, Pathé
 10: 22 siehe auch NEST ROBBERS
 ... DENN ALLE SCHULD RÄCHT SICH AUF
 ERDEN DE 1913, Stellan Rye, Deutsche
 Bioscop 13: 46, 72
 DESERTER, THE 10: 26 siehe LE DÉSERTEUR
 DÉSERTEUR, LE FR 1905, Pathé 10: 26 siehe
 auch THE DESERTER
 DESPERATE POACHING AFFAIR, A FR 1903
 William Haggart senior für Gaumont
 6: 109
 DESTROYING BRITISH SHIPS siehe GRAF
 DOHNA UND SEINE MÖWE
 DEUTSCHE DISZIPLIN DE 1914, Deutsche
 Bioscop 11: 107
 DEUTSCHE FRAUEN DE 1914, Deutsche
 Mutoskop und Biograph 11: 111
 DEUTSCHE FRAUEN, DEUTSCHE TREUE DE
 1914, National Filmgesellschaft 11: 104
 DEUTSCHES U-BOOT AUF KAPERFAHRT DE
 1939, gekürzte Fassung von DER MAGI-
 SCHE GÜRTEL
 DEUX GOSSES, LES GB 1905, Urban 13: 54,
 72
 DEVIL, THE US 1908, Edwin S. Porter,
 Edison 5: 21, 24, 29
 DIABLE NOIR, LE FR 1905, Georges Méliès,
 Star-Film 10: 202
 DICKENS CHRISTMAS CAROL siehe SCROOGE
 OR MARLEY'S GHOST
 DIDUMS AND THE BATHING MACHINE GB
 1911, Clarendon 12: 159
 DIE PEST. IHRE URSACHEN, ENTSTEHUNG
 UND BEKÄMPFUNG FR 1911, Gaumont
 9: 57
 DIVING LUCY GB 1902, Mitchell & Kenyon
 7: 178-179
 DØDS-SPRING TIL HEST FRA CIRKUS-KUPLER
 DK 1912, E. Schnedler-Sfrensen, Valde-
 mar Psilander, Nordisk 11: 57, 60
 DOGS FIGHTING US 1895, William K. L.
 Dickson, William Heise, Edison 6: 74
 DOINGS OF A POODLE FR 1907, Pathé 5: 30
 DOLLAR MARK, THE US 1914, O. A. C.
 Lund, William A. Brady Picture Plays
 6: 135
 DOLLARPRINZESSIN, DIE aka DIE DAMEN
 UNSERER ZEIT siehe VOR TIDS DAMEN
 DOMAUSGANG IN TRIER [Übernahmetitel]
 DE 1904, Marzen 9: 17, 21, 29, 32, 35
 DON JUAN HEIRATET DE 1909, Franz Por-
 ten, Duskes 4: 158
 DON QUIXOTE FR 1903, Pathé 10: 18
 siehe auch DON QUIXOTE
 DON QUIXOTE 10: 18 siehe DON QUIXOT-
 TE
 DONNA NUDA, LA IT 1914, Carmine Gallo-
 ne, Lyda Borelli, Cines 7: 70
 DRAMA IN THE AIR, A 10: 22 siehe UN
 DRAME DANS LES AIRS
 DRAME DANS LES AIRS, UN FR 1904, Pathé
 10: 22 siehe auch A DRAMA IN THE AIR
 DREAM OF TOYLAND, A GB 1906, Arthur
 Melbourne-Cooper, Alpha 13: 164, 167
 DREI KAISERJÄGER, DIE DE 1933, Franz
 Hofer, Robert Land 8: 159, 160
 DRESDENER WACHTPARADE DE 1907, Erne-
 mann 14/15: 81
 DRILLER DER JUNGEN FÜR DIE BRITISCHE
 MARINE GB 1911, Barker 9: 57
 DRITTE MACHT, DIE siehe DEN TREDIE
 MAGT
 DRÜCKEBERGER, DER siehe TIRE AU FRANC

- DURBAR FEESTEN, DE US 1911, Edison
7: 146
- DURCHFahrt DES ERSTEN DAMPFERS DURCH
DIE HOLTENAUER SCHLEUSE DE 1895,
Birt Acres, DAG Stollwerck 3: 150
- DYTIQUE, LE FR 1912, Eclair 11: 59
- EARLY CINEMA – PRIMITIVES AND PIONEERS
GB 1990 [VHS Video], 2005 [DVD],
British Film Institute 10: 202
- EAU DU NIL, L' FR 1928, Marcel Vandal,
Gaumont 8: 155
- ECLAIR JOURNAL [Wochenschau] FR ab
1910, Eclair 6: 83, 121
- ECRITURE A L'ENVERS FR 1896, Félicien
Trewéy, Lumière 5: 119-124
- EFFECTS OF A TROLLEY CAR COLLISION, THE
US 1903, Lubin 12: 114
- EID DES STEPHAN HULLER, DER DE 1912,
Vitascope 11: 74
- EIKO-WOCHE [Wochenschau] DE 1914-
1917, Eiko 11: 105
- EINGEMACHTE FRÜCHTE 1911 ca. 9: 52, 57
- EINSEIFEN BEIM BARBIER [chronophoto-
graphische Serie] DE 1891 ca., Ottomar
Anschütz 8: 62; 14/15: 181 siehe auch
BARBER SHOP SCENE
- EINZUG KÖNIG GEORGS VON SACHSEN IN
CHEMNITZ DE 1902, Deutsche Bioscope
6: 81
- EISBRAUT, DIE DE 1913, Stellan Rye, Deut-
sche Bioscop 13: 46, 72
- ELSKOVSLÉG DK 1913, Forest-Holger
Madsen, Nordisk 13: 46, 72 siehe auch
LIEBELEI
- EMIGRANTEN SE 1910, Robert Olsson,
Svenska Bio 11: 90-92, 94
- EMPfang DES KAISERS AM DAMMTHORBAHN-
HOF DE 1895, Birt Acres, DAG Stoll-
werck 3: 150
- EMPIRE'S MONEY MAKER, AN siehe A
VISIT TO THE ROYAL MINT, THE EMPIRE'S
MONEY MAKER
- ENDE VOM LIEDE, DAS DE 1914/15, Curt
A. Stark, Henny Porten, Messter 3: 82,
86
- ENDLICH ALLEIN siehe COUCHER DE LA
JEUNE MARIÉE
- ENFANT DE PARIS, L' FR 1913, Gaumont
11: 73
- ENFANTS DU CAPITAINE GRANT, LES FR
1914, Eclair 11: 66
- ENGELEIN DE 1913, Urban Gad, Asta
Nielsen, PAGU 1: 17
- ENGINEER PRAIT'S PROJECT siehe PROYECT
INŽENERA PRAITA
- ENOCH ARDEN US 1913, D. W. Griffith,
Majestic Motion Picture Company
7: 55-56
- ENTDECKUNG DEUTSCHLANDS, DIE DE
1917, Georg Jacoby, Richard Otto
Frankfurter 8: 171
- ENTR'ACTE FR 1924, René Clair 12: 103,
105
- EPOÉE NAPOLEONIENNE FR 1903, Pathé
10: 18 siehe auch LIFE OF NAPOLEON;
RISE AND FALL OF NAPOLEON
- ER SOLL DEIN HERR SEIN DE 1915, Rudolf
del Zopp, Harry Liedtke, Eiko 13: 27
- ER TUT MEHR ALS SEINE PFLICHT 12: 131-141
siehe EXCEEDING HIS DUTY
- ERINNERUNGEN AN FLORENZ IT 1913, Cines
11: 104
- ERREUR TRAGIQUE, L' FR 1913, Louis Feuil-
lade, Gaumont 5: 164
- ES BRAUST EIN RUF WIE DONNERHALL! DE
1914, Bolten-Baeckers 11: 111
- ES WERDE LICHT! DE 1917, Richard
Oswald, Richard Oswald Film 11: 117
- ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT-
HOUDIN FR 1896, Georges Méliès
2: 35-36
- ESTHER AND MORDECHAI 10: 70 vermutlich
ESTHER
- ESTHER FR 1910, Louis Feuillade, Gau-
mont 10: 70 siehe auch ESTHER AND
MORDECHAI
- ETRE LÉGUME [Tonbild] FR 1905 oder 1906,
Alice Guy, Dranem, Gaumont 8: 148
- EUGÉNIE GRANDET FR 1910, Eclair 13: 47,
72
- EUREKA US 1974, Ernie Gehr 12: 98
- EVA DE 1913, Curt A. Stark, Henny Por-
ten, Messter 14/15: 211
- EVANGELINE US 1908, Kalem 5: 22
- EVÈNEMENTS RUSSO-JAPONAIS [diverse Sze-
nen mit eigenen Titeln] FR 1904, Lucien
Nonguet, Pathé 11: 86

- EVINRUDE. DIE GESCHICHTE EINES ABENTEUERS DE 1913, Stellan Rye, Deutsche Bioscop 2: 125; 13: 46, 72
- EXCEEDING HIS DUTY GB 1911, Lewis Fitzhamon, Hepworth 12: 131-141 siehe auch ER TUT MEHR ALS SEINE PFLICHT
- EXCENTRIC-CLUB DE 1913, Mime Misu, PAGU 10: 77, 84
- EXECUTION OF CZOLGOSZ WITH PANORAMA OF AUBURN PRISON US 1901, James White, Edwin S. Porter, Edison 6: 89-95
- EXERCICES DES TROUPES SOUDANAISES DANS LE SAHARA FR 1909, Adam David, Alfred Machin, Pathé 10: 116
- EXOTIC EUROPE – REISEN INS FRÜHE KINO [DVD] 2000, Bundesarchiv-Filmarchiv, Cinema Museum, Nederlands Film-museum, FHTW Berlin 8: 186-187; 10: 203-205
- EXOTISCHES EUROPA. REISEFILME IM FRÜHEN KINO [DVD] siehe EXOTIC EUROPE
- EXPLOITS OF A GERMAN SUBMARINE (U. 35) OPERATING IN THE MEDITERRANEAN, THE GB 1919 siehe DER MAGISCHE GÜRTEL
- EXTRAORDINARY CAB ACCIDENT, AN GB 1903, Robert W. Paul 12: 114
- FABRIKATION KÜNSTLICHER BLUMEN 9: 52, 57 siehe FABRIKATION VON KUNSTBLUMEN
- FABRIKATION VON KUNSTBLUMEN aka FABRIKATION KÜNSTLICHER BLUMEN FR 1911, Pathé 9: 52, 57
- FAIRYLAND OR KINGDOM OF THE FAIRIES 10: 16, 18 siehe LE ROYAUME AUX FÉES
- FALL DER ROMANOV-DYNASTIE, DER siehe PADENIE DINASTII ROMANOVIC
- FALL OF THE ROMANOV DYNASTY, THE siehe PADENIE DINASTII ROMANOVIC
- FALSELY ACCUSED US 1908, Billy Bitzer, Marvin Arthur, Biograph 5: 164; 13: 102
- FANTASMAGORIE FR 1908, Emile Cohl, Gaumont 12: 102
- FANTÔMAS [Serie] FR 1913-1914, Louis Feuillade, Gaumont 10: 193, 197, 198; 12: 60, 79; 13: 47, 72
- FATAL HOUR, THE US 1908, Wallace McCutcheon, Biograph 5: 32
- FAUST [Tonbild] FR 1905, vermutlich Georges Mendel 13: 50-53, 72
- FAUST AUX ENFERS FR 1903, Georges Méliès, Star-Film 13: 49
- FAUST ET MARGUÉRITE FR 1897, Georges Méliès 13: 49
- FAUST ET MARGUÉRITE FR 1904, Georges Méliès, Star-Film 13: 49
- FAUST: APPARITION DE MÉPHISTOPHELES FR 1897, Georges Hatot, Lumière 13: 49
- FAUST: MÉTAMORPHOSE DE FAUST FR 1897, Georges Hatot, Lumière 13: 49
- FÉE AUX CHOUX, LA FR 1906 ca., Gaumont 8: 150
- FEIND IM LAND, DER DE 1913, Curt A. Stark, Henny Porten, Messter 14/15: 211
- FEINDE FR 1913, American Kinematograph (Pathé) 11: 104
- FESTLICHKEITEN AUS ANLASS DES 35JÄHRIGEN STIFTUNGSFESTES DES MÄNNERGESANGS-VEREINS »EINTRACHT« AM PFINGSTSONNTAG 1909 DE 1909, Marzen 9: 35
- FIDELER BAUER, DER [Tonbildserie] siehe DER INFANTERIST UND ARTILLERIST UND KAVALLERIST
- FIGHTS OF NATIONS US 1906, Biograph 14/15: 223
- FILM VON DER KÖNIGIN LUISE, DER [3 Teile] DE 1913, Franz Porten, Deutsche Mutoskop und Biograph, 1. Teil: KÖNIGIN LOUISE, 2. Teil: AUS PREUSSENS SCHWERER ZEIT, 3. Teil: KÖNIGIN DER SCHMERZEN 11: 104
- FILS DE LAGARDÈRE, LE FR 1906, Gaumont 13: 50, 72
- FILS DU DIABLE A PARIS, LE FR 1906, Charles-Lucien Lépine, Pathé 12: 32
- FIOR DI MALE IT 1915, Carmine Gallone, Lyda Borelli, Cines 7: 71, 73-77, 79; 12: 151
- FIRE DJÆVLE, DE DK 1911, Alfred Lind, Kinografen 11: 57-60, 68; 12: 153, 154, 157, 159
- FLIEGENJAGD ODER DIE RACHE DER FRAU SCHULTZE, EINE DE 1913 [oder früher], Max Skladanowsky, Eugen Skladanowsky, Projektion für Alle! 1: 20-21; 4: 144-159; 10: 214
- FLIEGERS RUHM UND EHRE, DES 11: 109
- FLÜCHTLINGE IN GENÈVE, DIE 6: 82 siehe LES REFUGIÉS DE GENÈVE

- FOR AN OLD LOVE'S SAKE GB 1908, Arthur Melbourne-Cooper, Alpha 13: 164
- FÖR HEM OCH HERD SE 1917, Georg af Klercker, Hasselblads 9: 163
- FORD TRANSIT IL 2000, Hany Abu-Assad 14/15: 87
- FORGOTTEN SILVER NZ 1996, Peter Jackson, Costa Bote 14/15: 87
- FÖRSTADSPRÄSTEN SE 1917, Georg af Klercker, Hasselblads 9: 154, 159
- FRÄULEIN LISELOTT DE 1934, Johannes Guter, Badal-Filmproduktion 8: 160
- FRÄULEIN PICCOLO DE 1915, Franz Hofer, Luna 8: 163
- FRED OTT'S SNEEZE US 1894, William K. L. Dickson, William Heise, Edison 12: 51
- FREMDE MÄDCHEN, DAS DE 1913, Ludwig Gottschalk, Hugo von Hofmannsthal, Düsseldorf Film-Manufaktur 13: 19
- FREMDE VOGEL, DER DE 1911, Urban Gad, Asta Nielsen, Deutsche Bioscop 11: 74
- FRITZCHEN FEIERT WEIHNACHTEN siehe NOËL DE BÉBÉ, LE
- FROM LEADVILLE TO ASPEN US 1906, Hale's Tours 12: 104
- FROM OMAHA TO COUNCIL BLUFFS US 1906, Hale's Tours 12: 104
- FROM RAGS TO SILK 1912 7: 134
- FRÜHJAHRSSPRITZENPROBE UNSERER FREIWILLIGEN FEUERWEHR AM 3. MAI AM STADTTHEATER DE 1909, Marzen 9: 30-31, 35
- FRÜHSTÜCK IHRER MAJESTÄTEN, IHRER HOHEITEN UND PERSÖNLICHKEITEN DES HOFES BEI DER JAGD AUF DEM ERSTEN KÖNIGLICHEN GUT, DAS [übersetzter Filmtitel] RU 1900, Ägel'skij 4: 101
- FUCINA, LA aka L'ANDATA ALLA FUCINA IT 1910, Luigi Maggi, Ambrosio 11: 109
siehe auch DER GANG NACH DEM EISENHAMMER
- FUNERAILLES D'ÉDOUARD VII, ROI D'ANGLETERRE, 20 MAI 1910 FR 1910, Gaumont 6: 48
- FUNERAL OF THE LATE DOWAGER EMPRESS FREDERICK, THE NL 1901, Nöggerath 11: 27
- FUNNY JOURNEY [chronophotographische Serie] DE 1891 ca., Ottomar Anschütz 14/15: 181
- FÜR EWIG! DK 1913, Danmark 11: 109
- FYRVAKTARENS DOTTER SE 1918, Georg af Klercker, Hasselblads 9: 157, 163
- GAJETÉS DE L'ESCADRON, LES FR 1913, Eclair 13: 47, 72
- GAMBLER'S CRIME, THE 10: 18 siehe LA VIE D'UN JOUEUR
- GANG NACH DEM EISENHAMMER, DER 11: 109 siehe LA FUCINA
- GAUMONT ACTUALITÉS [Wochenschau] FR ab 1910, Gaumont 6: 111, 121
- GAUMONT GRAPHICS [Wochenschau] 7: 132
- GAY SHOE CLERK, THE US 1903, Edwin S. Porter, Edison 12: 55, 76
- GEBOT DER STUNDE, DAS DE 1917 Julius Pinschewer, Vaterländischer Filmvertrieb 3: 131
- GEBURT CHRISTI, DIE siehe NATIVITÉ, LA GEFÄHRLICHE ALTER, DAS DE 1910, Adolf Gärtner, Messter 11: 53, 59
- GEHEIMNIS DER LÜFTE, DAS AT 1913, Wiener Autoren-Films (Eclair) 1: 65
- GEHEIMNIS VON CHATEAU RICHMOND, DAS siehe NOBODY – DER WEIBLICHE DETEKTIV. 2. DAS GEHEIMNIS VON CHATEAU RICHMOND
- GEHEIMNISVOLLE VILLA, DIE siehe STUART WEBBS. 1. DIE GEHEIMNISVOLLE VILLA
- GEHEIMNISVOLLE X, DAS siehe DET HEMME-LIGHEDSFULDE X
- GEIERJAGD IN AFRIKA siehe CHASSE AUX VAUTOURS EN AFRIQUE
- GEISTERSPUK IM HAUSE DES PROFESSORS, DER siehe STUART WEBBS. 3. DER GEISTERSPUK IM HAUSE DES PROFESSORS
- GELBE ROSE, DIE DE 1913, Alfred Lind, Eiko 11: 70
- GENDARM MOEBIUS DE 1913, Stellan Rye, Lucie Höflich, Deutsche Bioscop 13: 84
- GENERAL BULLER AT ALDERSHOT siehe GENERAL BULLER'S RETURN – RECEPTION AT ALDERSHOT
- GENERAL BULLER'S RETURN – RECEPTION AT ALDERSHOT GB 1900, Hepworth 11: 27
- GENGSTER, DER US 1912 10: 69
- GENTLEMAN BURGLAR, THE US 1908, Edwin S. Porter, Edison 5: 24
- GENTLEMANLY BURGLAR siehe THE GENTLEMAN BURGLAR

- GESPENST VON CLYDE, DAS DE 1912, Mime Misu, Continental Kunstfilm 10: 76-77
- GESTREIFTE DOMINO, DER siehe STUART WEBBS. NR. 5. DER GESTREIFTE DOMINO
- GETTING EVIDENCE US 1906, Edwin S. Porter, Edison 5: 18
- GIRL FROM ARIZONA, THE 10: 44 siehe L'INDIENNE D'ARIZONA
- GIRL'S STRATAGEM, A US 1913, D. W. Griffith, Biograph 7: 56
- GLADIATOR US 2000, Ridley Scott, Russell Crowe, DreamWorks 14/15: 139
- GLADIOLN, DIE FR 1911, Gaumont 9: 52, 57
- GLADITORIAL COMBAT US 1895, William K. L. Dickson, William Heise, Raff & Gammon 6: 74
- GLIMA TRUPPE DK 1911, Regia 12: 152
- GLIMA-TROEP, DE siehe GLIMA TRUPPE
- GLOCKE – DAS VERLORENE ELTERNHAUS, DIE DE 1917, Franz Hofer, Bayerische Filmvertriebs-Gesellschaft 8: 160, 166
- GOLDENES PRIESTERJUBILÄUM DES BISCHOF'S DE 1915, Marzen 11: 108
- GORGEOUS PAGEANT OF PRINCES, THE GB 1903 J. Gregory Mantle, Warwick 4: 85-86, 94
- GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE DE 1917, Bild- und Film-Amt 4: 117; 11: 113, 116
- GRAFT [Serial] US 1915, Universal 6: 139
- GRAND NATIONAL GB 1903, Alpha 13: 148
- GRAND NATIONAL GB 1911, Barker 6: 45
- GRANDE CORRIDA A ORAN FR 1909, Le Lion 6: 121
- GRANDMA THREADING HER NEEDLE GB 1900, G. A. Smith 5: 182
- GRANDMA'S READING GLASS GB 1900, G. A. Smith 3: 143-155; 4: 170, 172, 175, 177-178, 180; 5: 178-182, 184, 188, 189; 8: 148; 12: 66
- GREAT MINE DESASTER, THE aka THE LIFE OF A MINER 10: 24 siehe AU PAYS NOIR
- GREAT STEEPLECHASE, THE FR 1905, Pathé 10: 24
- GREAT TRAIN ROBBERY, THE US 1903, Edwin S. Porter, Edison 2: 120; 10: 17-19, 21, 23, 88; 11: 168; 12: 17-19, 21, 23, 88
- GRÈVE, LA FR 1904, Pathé 10: 19, 22; 14/15: 141 siehe auch THE STRIKE
- GRÖNA HALSBANDET, DET SE 1912, Svenska Bio 11: 92
- GROSSE CIRCUS-ATTRAKTION, DIE siehe DØDS-SPRING TIL HEST FRA CIRKUS-KUPLEN
- GROSSE ZUGÜBERFALL, DER siehe GREAT TRAIN ROBBERY, THE
- GROSSHERZOGINNEN OLGA, TATJANA UND MARIA NIKOLAEVNA BEIM SPIEL AN EINEM BAUM MIT IHREM KINDERMÄDCHEN MISS IGER [übersetzter Filmtitel] RU 1900, Ägel'skij 4: 101
- GUILLAUME TELL FR 1903, Pathé 10: 18 siehe auch WILLIAM TELL
- GUVERNØRENS DATTER DK 1912, August Blom, Nordisk 11: 58
- HAMLET [Tonbild] FR 1900, Clément Maurice, Sarah Bernhardt, Phono Cinéma Théâtre 7: 12
- HAND DES SCHICKSALS, DIE DE 1912, Carl Wilhelm, Bolten-Baeckers 1: 21-23
- HAND OF JUSTICE, THE siehe HAND DES SCHICKSALS, DIE
- HANKY PANKY FR 1907, Pathé 12: 102
- HARAKIRI DE 1913, Harry Piel, Eiko 14/15: 124
- HAROLD TEEN US 1928, Mervyn LeRoy, First National Pictures 5: 164
- HAUPTMANN VON KÖPENICK, DER DE 1906, Carl Buderus, Carl Sonnemann, Buderus 2: 182; 13: 32
- HAUPTMANN VON KÖPENICK, DER DE 1908, Heinrich Bolten-Baeckers, Duskes 13: 32
- HEARST METROTONE [Wochenschau] 6: 137
- HEART OF AN INDIAN MAID, THE FR 1911, American Kinema (Pathé) 10: 47
- HEARTS AND MINDS US 1974, Peter Davis 12: 87
- HEIDENRÖSLEIN DE 1916, Franz Hofer 6: 199
- HEISSES BLUT DE 1911, Urban Gad, Asta Nielsen, Deutsche Bioscop 3: 78; 11: 54, 56
- HELDENTANZ ODER DAS UNTERGEHENDE SCHIFF, DER FR 1913, Pathé 11: 109
- HEMMEIGHEDSFULDE X, DET DK 1913, Benjamin Christensen, Dansk Biograf 11: 66, 105

- HER BIG NIGHT US 1926, Melville W. Brown, Universal 5: 164
- HERO OF LITTLE ITALY, THE US 1913, D. W. Griffith, Biograph 7: 56-57
- HET GEHEIM VAN HET STAAL NL 1912, Alfred Machin, Hollandsche Film 14/15: 141
- HIAWATHA US 1909, William Ranous, Carl Laemmle, Imp Film 12: 124
- HIGHLAND DANCE US 1894, William K. L. Dickson, William Heise, Edison 6: 74
- HINTER DER OSTFRONT DE 1916 ca. 11: 114
- HIS LOST LOVE US 1909, D. W. Griffith, Biograph 7: 44
- HIS NIBS US 1921, Gregory La Cava, Exceptional Pictures 5: 164
- HISTOIRE D'UN CRIME, L' FR 1901, Ferdinand Zecca, Pathé 10: 17; 12: 60 siehe auch THE STORY OF A CRIME
- HISTORIC MEETING SITES 1912 7: 146
- HISTORISCHER FESTZUG AM KORNBLOUMENTAG IN TRIER 8. OKTOBER 1911 DE 1911, Marzen 9: 35
- HOFCHRONIKEN [übersetzter Filmtitel] RU 1900-1916, Ägel'skij 4: 101-108
- HOHEIT INKOGNITO 11: 105, 107 siehe PRINS FOR EN DAG
- HOMARD, LE FR 1912, Léonce Perret, Suzanne Grandais, Gaumont 7: 36, 44
- HOMME-MOUCHE, L' FR 1902, Georges Méliès, Star-Film 2: 41
- HOMUNCULUS [Serie, 6 Teile] DE 1916/17, Otto Rippert, Olaf Fönss, Deutsche Bioscop 11: 112, 114
- HOODOO ANN US 1916, Lloyd Ingraham, Fine Arts 5: 164
- HORRIBLES GRIMACES FR 1898, Alice Guy, Gaumont 8: 149
- HÔTEL DE LA GARE, L' FR 1914, Louis Feuillade, Gaumont 10: 199
- HOTOTOGISU JP 1911 5: 110-111
- HOUSE THAT JACK BUILT, THE GB 1900, G. A. Smith 3: 147; 4: 175, 176; 5: 178-180
- HOW FILMS ARE MADE British-India 1917, D. G. Phalke 6: 190
- HOW IT FEELS TO BE RUN OVER GB 1900, Hepworth 11: 168; 12: 53-54, 114-115
- HOW OUR NEWSPAPER IS MADE US 1904 ca. 10: 62
- HOW THEY DO THINGS ON THE BOWERY US 1902, Edwin S. Porter, Edison 12: 21
- HOW TO STOP A MOTORCAR GB 1902, Robert W. Paul 12: 114
- HUND VON BASKERVILLE, DER DE 1914, Rudolf Meinert, Vitascope 11: 74
- HURRAH! EINQUARTIERUNG DE 1913, Franz Hofer, Luna 8: 163
- HVIDE SLAVEHANDEL, DEN DK 1910, Alfred Cohn, Fotorama 9: 158
- HVIDE SLAVEHANDEL, DEN DK 1910, August Blom, Nordisk 9: 158
- HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER, DEN DK 1911, August Blom, Nordisk 9: 158; 11: 53-54, 56, 61
- HYDROTHERAPIE FANTASTIQUE FR 1909, Georges Méliès, Star-Film 2: 62-63
- ICH KENNE KEINE PARTEIEN MEHR DE 1914, Eiko 11: 107
- ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN DE 1918, Ernst Lubitsch, Ossi Oswalda, PAGU 1: 75-92
- IDiot QUI SE CROIT MAX LINDER, UN FR 1914, Roméo Bosetti, Comica (Pathé) 5: 168
- IHR GUTER RUF DE 1913, Curt A. Stark, Henny Porten, Messter 14/15: 211
- IM HARZ DE 1911 ca. 9: 52, 57
- IM MYSTERIÖSEN AFRIKA siehe DANS L'AFRIQUE MYSTÉRIEUSE
- IM REICH DES GELDES DE 1917, Julius Pinschewer, Vaterländischer Filmvertrieb 3: 131
- IM SCHRECKENSLANDE siehe AU PAYS D'ÉPOUVANTE
- IMMATERIAL BODIES [CD-ROM] US 1999, Yuri Tsivian, Barry Schneider, The Labyrinth Project 8: 184-186
- IMPATIENCE BE 1928, Charles Dekeukeleire 12: 105
- IMPOSSIBLE VOYAGE, THE 10: 21 siehe LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE
- IN DEN EISGEBIETEN DER OSTSEE FR 1911, Pathé 9: 52, 57
- IN EINER MODERNEN FLUGZEUGFABRIK DE 1916 ca. 11: 114
- IN HOC SIGNO VINCES IT 1913, Nino Oxilia, Savoia 11: 66

IN NACHT UND EIS DE 1912, Mime Misu,
Continental Kunstfilm 10: 73, 76; 11: 58,
62, 64
INCENDIAIRE, L' FR 1905, Pathé 10: 22 siehe
auch THE INCENDIARY
INCENDIARY, THE 10: 22 siehe L'INCENDI-
AIRE
INDIAN MASSACRE US 1912, Bison
14/15: 224
INDIANS AND COWBOYS 10: 19 siehe INDIENS
ET COW-BOYS
INDIENNE BLANCHE, L' FR 1911, American
Kinema (Pathé) 10: 53
INDIENNE D'ARIZONA, L' FR 1910 Ame-
rican Kinema (Pathé) 10: 44 siehe auch
THE GIRL FROM ARIZONA
INDIENNE KO-TO-SHO SE MODERNISE, L' FR
1911, American Kinema (Pathé) 10: 54-
56 siehe auch AN UP-TO-DATE SQUAW
INDIENS ET COW-BOYS FR 1904, Pathé 10: 19
siehe auch INDIANS AND COWBOYS
INDUSTRIE DU JAMBON, L' FR 1909, Le Lion
6: 126
INDUSTRIELLEN BETRIEBE DER FIRMA MAGGI
IN KEMPTHAL, DIE CH 1920, Eos-Film
14/15: 57
INFANTERIST UND ARTILLERIST UND KAVAL-
LERIST [Tonbild, aus: DER FIDELE BAUER]
DE 1908, DUSKES 9: 59 siehe auch DER
INFANTERIST, DER KAVALLERIST
INFANTERIST, DER KAVALLERIST, DER [Ton-
bild] 9: 59 vermutlich INFANTERIST UND
ARTILLERIST UND KAVALLERIST [aus: DER
FIDELE BAUER]
INFERNO, L' IT 1909, Giuseppe di Liguoro,
Milano Film 13: 59
INONDATIONS DE PARIS, LES FR 1910, Le
Lion 6: 121-122, 123
INSEL DER SELIGEN, DIE DE 1913, Max
Reinhardt, PAGU 10: 83; 13: 48, 72
INTERIOR NEW YORK SUBWAY US 1905,
Biograph 12: 106-110
INTERNATIONAL BALLOON RACE, THE US
1904 ca. 10: 62
INTERNATIONALER MARIANISCHER KONGRESS
ZU TRIER VOM 3.-6. AUGUST 1912 DE
1912, Marzen 9: 17, 24, 29, 33, 35-36
INTOLERANCE US 1916, D. W. Griffith
6: 135, 140-141; 8: 185; 9: 158; 10: 89, 90,
92, 98-100; 12: 29, 83 siehe auch TOLE-

RANCE
IVANHOE US 1913, Herbert Brenon, Imp
Film 11: 72
J'AI TUÉ FR 1924, Roger Lion, Sessue
Hayakawa, Films Thyra 5: 152
JACK AND THE BEANSTALK US 1902, Edwin
S. Porter, Edison 12: 17
JACK SPURLOCK, PRODIGAL US 1918, Carl
Harbaugh, Fox 6: 139
JACKIE, DER KLEINE LUMPENSAMMLER siehe
RAG MAN
JACKIE, DER KLEINE ROBINSON siehe LITTLE
ROBINSON CRUSOE
JAGD AUF DICH! DE 1930 ca., Erdeka
JAGD NACH DER HUNDERTPFUNDNOTE ODER
DIE REISE UM DIE WELT, DIE siehe NOBO-
DY – DER WEIBLICHE DETEKTIV
JEANNE D'ARC, FR 1900, Georges Méliès,
Star-Film 10: 13 siehe auch JOAN OF ARC;
LIFE OF JOAN OF ARC
JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE FR 1925,
Henri Chomette 12: 94, 105
JIDISCHE KROYN, DI 1912 10: 69
JIRAYA JP 1921, Shozo Makino, Kokkatsu
5: 105
JOAN OF ARC 10: 13 siehe JEANNE D'ARC
JOE DEEBS-DETEKTIVSERIE 1916/17, NR. 3.
DIE LEERE WASSERFLASCHE DE 1916/17,
Joe May, Harry Liedtke, May-Film
4: 138
JOKE ON THE GARDENER, A GB 1898, G. A.
Smith 12: 71
JOSEPH'S TRIALS IN EGYPT FR 1914, Eclectic
Film (Pathé) 10: 70
JUDEX [Serie] FR 1917-1918, Louis Feuilla-
de, Gaumont 10: 195
JUDITH OF BETHULIA US 1914, D. W. Grif-
fith, Biograph 10: 70; 12: 79
JÜNGSTE GERICHT, DAS DK 1916, Nordisk
11: 116
KAGIRI NAKI HODÔ JP 1934, Mikio Naru-
se, Shôchiku 5: 164
KAISER AN DER SPITZE DES GARDEREGIMENTS,
DER DE 1899 ca., Deutsche Mutoskop
und Biograph 14/15: 69
KAISER UND SEIN HAUS, DER DE 1913 ca.
11: 100, 106

- KAISER WILHELM REVIEWING HIS TROOPS
siehe EMPFANG DES KAISERS AM
DAMMTHORBAHNHOF
- KAISERBESUCH IN TRIER vermutlich TRIER.
S. M. KAISER WILHELM II. aus PATHÉ
JOURNAL 11: 109
- KAISERIN AUGUSTA-100-JAHRFEIER VER-
BUNDEN MIT KORNBLEMENTAG IN TRIER
AM SONNTAG, DEN 8. OKTOBER 1911
[Übernahmetitel] siehe HISTORISCHER
FESTZUG AM KORNBLEMENTAG IN TRIER 8.
OKTOBER 1911
- KAISERKRÖNUNG IN INDIEN, DIE 7: 133 siehe
DELHI DURBAR FR 1912, Gaumont
- KAMELIENDAME, DIE siehe LA DAME AUX
CAMÉLIAS
- KÄMPFENDE HIRSCH [Abblätterbuch] DE
1897 ca., Max Skladanowsky, Projektion
für alle! 14/15: 39
- KANTONALES TURNFEST OERLIKON CH
1923, Leuzinger 9: 77
- KARL VALENTIN UND LIESL KARLSTADT AUF
DER OKTOBERWIESE DE 1923 1: 69-70
- KARL VALENTINS HOCHZEIT DE 1912, Karl
Valentin, Martin Kopp 1: 65-66
- KÄRLEKEN SEGRAR SE 1916, Georg af
Klercker, Hasselblads 9: 156, 158
- KATASTROPHE VON MESSINA, DIE vermutlich
LA PLUS GRANDE CATASTROPHE DU MONDE
- KATHLEEN MAVOURNEEN US 1906, Edwin
S. Porter, Edison 5: 18-19
- KATZENSTEG, DER DE 1915, Max Mack,
PAGU 13: 46, 72
- KAVALLERIE-PATROUILLE IM WALD DE 1907,
Ernemann 14/15: 81
- KEAN DK 1910, Holger Rasmussen,
August Blom, Nordisk 9: 41 siehe auch
KEAN ODER LEIDENSCHAFT UND GENIE;
KEAN ODER DER SCHAUSPIELER UND DER
PRINZ
- KEAN ODER DER SCHAUSPIELER UND DER
PRINZ siehe KEAN
- KEAN ODER LEIDENSCHAFT UND GENIE 9: 41
siehe KEAN
- KEIZER WILHELM II. NEEMT PARADE AF
[Kompilation, Archivtitel] 1913 ca. 9: 36
- KENTUCKY FEUD, A US 1906, Biograph
5: 29
- KENTUCKY FEUD, THE US 1905, Biograph
12: 78, 91
- KINDER DES KRONPRINZEN, DIE DE 1914
11: 109
- KINDERLOSE WITWE, DIE 1913 ca.
14/15: 124
- KINEMA IN AFRIKA 9: 52, 57 siehe LE CINÉ-
MA EN AFRIQUE
- KING GEORGE THE FIFTH'S DURBAR GB
1911, Warwick 7: 146
- KIRCHGÄNGER IN TRIER AN EINEM FESTTAG
[Übernahmetitel] DE 1909, Marzen
9: 17, 22, 29, 32, 35
- KISS IN THE TUNNEL, THE GB 1899, G. A.
Smith 5: 178, 180
- KISS, THE siehe MAY IRVINE KISS
- KIT CARSON US 1903, Biograph 10: 17
- KLAPPERSCHLANGEN DE 1911, PAGU 9: 59
- KLEBOLIN KLEBT ALLES siehe WILLY'S
STREICHE: KLEBOLIN KLEBT ALLES
- KLOVNEEN DK 1916, A. W. Sandberg, Val-
demar Psilander, Nordisk 7: 45-57
- KOLINGS GALOSCHER SE 1912, Svenska Bio
11: 94
- KÖNIGIN LOUISE 11: 104 siehe DER FILM
VON DER KÖNIGIN LUISE
- KÖNIGLICHE PARK ZU CASERTA, ITALIEN,
MIT EINEM HERRLICHEN SPRINGBRUNNEN,
DER 9: 57 vermutlich IL PARCO REALE DI
CASERTA
- KÖNIGSRUBIN, DER 11: 107 siehe IL RUBINO
DEL DESTINO
- KRI KRI BALLA IT 1915, Raymond Frau,
Cines 5: 165
- KRÖNUNG VON KÖNIG HAAKON, DIE GB
1906, Franz Anton Nöggerath junior,
Alpha 13: 148, 152
- LADY AND THE MOUSE, THE US 1913, D. W.
Griffith, Biograph 7: 55
- LADY AUDLEY'S SECRET US 1908, Kalem
5: 20-21
- LANDMARKS OF EARLY FILM [DVD] US
1998, 1999, Criterion 10: 202
- LANDSGEMEINDE GLARUS CH 1923, Leuzin-
ger 9: 77
- LANDSTRASSE, DIE DE 1913, Paul von
Woringen, Deutsche Mutoskop und
Biograph 7: 23-24; 8: 191, 192; 11: 63;
13: 46, 72
- LANDUNG EINES ENGLISCHEN KRIEGSSCHIF-
FES IN KAPSTADT, DIE 1899 ca. 14/15: 70

- LANDWIRTSCHAFTLICHEN BETRIEBE DER FIR-
MA MAGGI IN KEMPTHAL, DIE CH 1920,
Eos-Film 14/15: 57
- LANKA DAHAN British-India 1917, D. G.
Phalke, Phalke's Films 6: 188-190
- LAPPBILDER SE 1906, Svenska Kinemato-
graf 11: 89
- LAQUELLE? FR 1912, Léonce Perret 13: 52,
72
- LAST DAYS OF POMPEI, THE siehe GLI ULTIMI
GIORNI DI POMPEI IT 1913
- LEBEN IM SUDAN siehe LA VIE INDIGÈNE AU
SOUDAN ÉGYPTIEN
- LEBEN ODER TOD siehe RANÇON DU BON-
HEUR, LA
- LEBEN UND TREIBEN AUF DEM VIEHMARKT
AM 5. MAI. BEKANNTTE TRIERER HANDELS-
TYPEN IM WIRKEN DE 1909, Marzen
9: 17, 23, 31, 35
- LEERE WASSERFLASCHE, DIE siehe JOE
DEEBS-DETEKTIVSERIE 1916/17
- LÉGENDE DU VIEUX SONNEUR, LA FR 1911,
Camille de Morlhon, Pathé 12: 132
- LEGENDE VOM LEUCHTTURM, DIE FR 1909,
Gaumont 11: 109
- LEHMANN UND SEINE SCHWIEGERMUTTER
1910 ca. 9: 59
- LEHMANN IM KINEMATOGRAFENTHEATER
siehe CRETINETTI AL CINEMATOGRAFO
- LEMKE ALS KLAVIERSTIMMER FR 1911, Lux
9: 52, 57
- LÉONCE CINÉMATOGRAPHISTE FR 1913,
Léonce Perret, Gaumont 5: 165
- LES RAYONS ROENTGEN FR 1897, Georges
Méliès, Star-Film 2: 60-61
- LET ME DREAM AGAIN GB 1900, G. A.
Smith 5: 178-180
- LET'S ALL GO DOWN TO THE STRAND
[Tonbild] siehe ANNA QU'EST-CE QUE TU
ATTENDS
- LETZTE TAG, DER DE 1913, Max Mack
13: 46, 72
- LETZTEN TAGE VON POMPEJI, DIE 9: 78 siehe
GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI IT 1926
- LEUCHTFEUER VON LABACZOW, DAS DE
1914, Deutsche Bioscop 11: 111
- LEV NIKOLAEVIČ TOLSTOJ [Kompilation]
SU 1960, Vera Chanžonkova 6: 129-134
- LEV NIKOLAEVIČ TOLSTOJ ZU LEBZEITEN IT
1911, Aleksandr Drankov, Cines 6: 131
- LEVENS AFGRONDEN siehe AFGRONDEN
- LIEB VATERLAND MAGST RUHIG SEIN! FEST
STEHT UND TREU DIE WACHT AM RHEIN!
DE 1914, Deutsche Bioscop 11: 107
- LIEBELEI 13: 46, 72 siehe ELSKOVSLÉG
- LIFE OF A COWBOY US 1906, Edwin S.
Porter, Edison 12: 76
- LIFE OF A MINER, THE aka THE GREAT MINE
DESASTER 10: 24 siehe AU PAYS NOIR
- LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN US 1902,
Edwin S. Porter, Edison 5: 13; 10: 15;
12: 17, 20-21, 53, 88-89
- LIFE OF AN AMERICAN POLICEMAN US 1905,
Edwin S. Porter, Edison 6: 108
- LIFE OF CHARLES PEACE, THE GB 1905,
William Haggart senior 6: 102-109; 12: 19
- LIFE OF CHARLES PEACE, THE NOTORIOUS
BURGLAR, THE GB 1905, Frank Mot-
tershaw, Sheffield Photo Company
6: 104-109
- LIFE OF JOAN OF ARC ca. 1901 11: 28 ver-
mutlich JEANNE D'ARC
- LIFE OF NAPOLEON 10: 18 siehe EPOÉE
NAPOLÉONNIENNE
- LILLA DÖFSTUMMA, DEN DK 1907, Nordisk
11: 88
- LILY OF THE VALLEY US 1914, Colin Camp-
bell, Selig 6: 135
- LINCOLNSHIRE HANDICAP GB 1903, Alpha
13: 148
- LITTLE DOCTOR, THE GB 1901, G. A. Smith
3: 147, 151, 152; 4: 172, 175, 176; 5: 178,
182; 12: 55
- LITTLE MORITZ DEMANDE ROSALIE EN
MARIAGE FR 1911, Pathé 12: 153, 156
- LITTLE RED RIDING HOOD 10: 13 siehe LE
PETIT CHAPERON ROUGE
- LITTLE ROBINSON CRUSOE US 1924,
Edward F. Cline, Jackie Coogan; Jackie
Coogan Productions für Metro-Gold-
wyn 7: 101
- LOG OF THE U-35, THE US siehe DER MAGI-
SCHE GÜRTEL
- LÖJTNANT GALENANNA SE 1917, Georg af
Klercker, Hasselblads 9: 163
- LONDON IN OORLOGSTIJD siehe WARTIME
LONDON
- LONDON TO KILLARNEY GB 1907, Arthur
Melbourne-Cooper, Alpha 13: 175

- LONELY VILLA, THE US 1909, D.W. Griffith, Biograph 5: 13, 32
- LONELY VILLA, THE US 1909, D. W. Griffith, Biograph 12: 81
- LONESOME LUKE'S MOVIE MUDDLE US 1916, Hal Roach, Harold Lloyd, Rolin Film 5: 165
- LORD MAYOR OPENING THE NEW ELECTRIC CAR SYSTEM GB 1901, Mitchell & Kenyon 11: 30
- LOST CHILD, THE US 1905, Biograph 10: 21
- LOST IN THE ALPS US 1907, Edwin S. Porter, Edison 5: 15, 30, 32
- LOUIS XIV FR 1904, Pathé 10: 22
- LOURDES FR 1909, Le Lion 6: 126
- LOVE MICROBES US 1907, Biograph 5: 16-17
- LUCARNE DU SIÈCLE, LA FR/GB 1986, Noël Burch, FR 3 Nord-Picardie / Channel 4 12: 53, 92
- LUSTIGE EHEMANN, DER [Tonbild] DE 1903, Messter 13: 32
- LUSTIGEN VAGABUNDEN, DIE DE 1912, Karl Valentin, Iris-Film 1: 66-67
- LUZERN FR 1911, Pathé 9: 52, 57
- LYRICAL NITRATE siehe LYRISCH NITRAAT
- LYRISCH NITRAAT NL 1991, Peter Delpeut 12: 154
- MA L'AMOR MIO NON MUORE! IT 1913, Mario Caserini, Gloria 7: 45, 73, 74
- MA TANTE [Tonbild] FR 1900, Dranem, Pathé 8: 149
- MABEL'S DRAMATIC CAREER US 1913, George Nichols, Mack Sennett, Keystone 5: 123, 160
- MACEDONIAN INSURGENT BAND ON THE MARCH, A GB 1905, Warwick 14/15: 91
- MACEDONIAN INSURGENTS' FIGHT WITH THE TURKS GB 1905, Warwick 14/15: 91
- MACISTE IT 1915 Vincenzo C. Dénizot, Bartolomeo Pagano, Itala Film 5: 165; 7: 85-87, 92, 93
- MACISTE ALPINO IT 1916, Giovanni Pastrone, Bartolomeo Pagano, Itala Film 7: 91-92
- MACISTE IN VACANZA IT 1921, Romano Luigi Borgnetto, Bartolomeo Pagano, Itala Film 7: 94
- MACISTE INNAMORATO IT 1919, Romano Luigi Borgnetto, Bartolomeo Pagano, Itala Film 7: 93, 95
- MACISTE, STRONG MAN siehe MACISTE
- MACKENSENS SIEGESZUG DURCH DIE DOBRUDSCHA DE 1916, Militärische Photostelle 11: 114
- MADAME A DES ENVIES FR 1906, Alice Guy, Gaumont 8: 147, 149
- MADAME LU, DIE FRAU FÜR DISKRETE BERATUNG DE 1929, Franz Hofer, Ida Wüst 8: 160, 166-167
- MADAME SANS-GÈNE FR 1911, André Calmettes, Film d'Art 13: 72
- MADELEINE ODER DER ÜBERFALL AUF SCHLOSS BONCOURT DE 1912, Emil Albes, Deutsche Bioscop 11: 60, 107
- MADEMOISELLE JOSETTE, MA FEMME FR 1914, André Liabel, Eclair 13: 47, 72
- MAGGI-WERKE IN SINGEN AM HOHENTWIEL, DIE DE 1925, Deulig 14/15: 57
- MAGISCHE GÜRTEL, DER DE 1917, Bild- und Film-Amt 9: 175-176 siehe auch AUF EINER FERNFAHRT MIT U 35; DEUTSCHES U-BOOT AUF KAPERFAHRT; THE EXPLOITS OF A GERMAN SUBMARINE (U 35) OPERATING IN THE MEDITERRANEAN; THE LOG OF THE U-35; LA CROISIÈRE DE L'U.35
- MAKING OVER OF GEOFFREY MANNING, THE US 1915, Harry Davenport, Vitagraph 6: 139
- MALADIE HYDROPHOBE, LA FR 1900, Georges Méliès, Star-Film 2: 62
- MALOMBRA IT 1917 Carmine Gallone, Lyda Borelli, Cines 7: 79
- MAN WITH CHANGING EXPRESSION siehe MANN MIT WECHSELNDEM MIENENSPIEL
- MANAHATTA US 1921, Paul Strand 12: 111
- MANCHESTER & SALFORD HARRIERS & CYCLISTS' PROCESSION GB 1901, Mitchell & Kenyon 11: 30
- MANN IM KELLER, DER siehe STUART WEBBS. NR. 2. DER MANN IM KELLER
- MANN MIT DER KAMERA, DER siehe ČELOVEK S KINOAPPARATOM
- MANN MIT DER TOTENMASKE, DER DE 1920, Edy Dengel, Axa-Film 2: 167-168
- MANN MIT WECHSELNDEM MIENENSPIEL [chronophotographische Serie] DE 1891 ca., Ottomar Anschütz 8: 62, 14/15: 181

- siehe auch MAN WITH CHANGING
EXPRESSION
- MANGEVRES FRANCO-ALLEMANDES FR 1909
ca., Le Lion 6: 121
- MANÖVER DES 44ER FELDARTILLERIE-REGI-
MENTS, MERTESDORF BEI TRIER [Übernah-
metitel] DE 1906, Marzen 9: 17, 26, 33
- MANXLAND AND ITS BEAUTIES GB 1910,
Tyler 12: 159
- MARCANTONIO E CLEOPATRA IT 1913, Enri-
co Guazzoni, Cines 5: 106
- MARIE ANTOINETTE FR 1904, Pathé 10: 18,
19
- MARIENWUNDER – EINE ALTE LEGENDE,
DAS 10: 81 gekürzte Fassung von DAS
MIRAKEL
- MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL US 1995,
Ken Jacobs 12: 106
- MARTYRED PRESIDENTS, THE US 1901,
Edwin S. Porter, Edison 6: 90, 94
- MARY JANE'S MISHAP GB 1903, G. A.
Smith, Laura Bayley 12: 55
- MASKIERTE LIEBE DE 1911, Adolf Gärtner,
Henny Porten, Messter 13: 37
- MATCH DE BOXE ANGLAISE FR 1907, Pathé
12: 67
- MATCHES APPEAL GB 1899, Arthur Mel-
bourne-Cooper 13: 163, 164
- MATRIX, THE US 1999, Andy Wachovski,
Larry Wachovski 12: 173
- MAUDITE SOIT LA GUERRE FR 1913, Alfred
Machin, Belge Cinéma (Pathé) 6: 194;
14/15: 141
- MAY IRVINE KISS US 1896, William Heise,
May Irvine, Edison 12: 51
- MENAB'S VISIT TO LONDON GB 1905,
Arthur Melbourne-Cooper, Alpha
13: 163, 165, 168
- MED 2300 PASSAGERARE ÖVER ATLANTEN
siehe MED LUSITANIA ÖVER ATLANTEN
- MED LUSITANIA ÖVER ATLANTEN SE 1912,
Svenska Bio 11: 96
- MEDIA MAGICA [5 Teile] DE 1996, Werner
Nekes, ARTE 8: 181
- MELLAN LIV OCH DÖD 1917, Georg af
Klercker, Hasselblads 9: 160
- MEMOIRS OF MIFFY [Serie] siehe RUNNING
A CINEMA
- MENDEL BEILIS 10: 70 vermutlich DER
BEILIS PROZESS
- MÉNÉLICK ET SA COUR A ANKOBES FR 1897
ca., Pathé 6: 124
- MER A BIARRITZ, LA FR 1913, Lux 6: 127
- MÈRES FRANÇAISES, LES FR 1917, Louis
Mercanton, Sarah Bernhardt, Eclipse
10: 90
- MERRY WIDOW, THE US 1907, Kalem 5: 20
- MESSALINA IT 1923, Enrico Guazzoni,
Guazzoni Film 9: 77, 78
- MESSIEURS LES ROND DE CUIR FR 1914,
André Liabel, Eclair 13: 47, 72
- MESSINE FR 1909, Le Lion 6: 121-122
- MESSTER-WOCHE [Wochenschau] DE 1914-
1918, Messter 3: 82, 105-106, 110
- MEST' KINEMATOGRAFICKESKOWO OPERATORA
RU 1911, Ladislav Starevič, Chanžonkov
5: 165
- MEXICAN KNIFE DUEL US 1894, William K.
L. Dickson, William Heise, Maguire &
Baucus 6: 74
- MICHEL'S WEIHNACHTEN 1914 DE 1914,
Bolten-Baeckers 11: 111
- MIGNON [Tonbild] FR 1906 ca., Alice Guy,
Gaumont 8: 150
- MILCHERZEUGUNG IN DER SCHWEIZ FR
1909, Pathé für Berner Alpenmilch
14/15: 54
- MILLER AND THE SWEEP, THE GB 1897, G.
A. Smith 12: 70, 71
- MINENSUCHER AN DER OSTSEE DE 1916 ca.
- MINISTERPRÄSIDENTEN SE 1916, Georg af
Klercker, Hasselblads 9: 162
- MINNENAS BAND, I SE 1916, Georg af
Klercker, Hasselblads 9: 159
- MINUTE ZU SPÄT, EINE FR 1912, Deutsche
Gaumont 11: 109
- MIRACLE, THE 10: 81 aka SISTER BEATRICE
siehe DAS MIRAKEL DE 1912
- MIRACLE, THE siehe DAS MIRAKEL DE 1913
- MIRAKEL, DAS DE 1912, Mime Misu,
Continental Kunstfilm 10: 77-81 siehe
auch DAS MARIENWUNDER – EINE ALTE
LEGENDE; THE MIRACLE; SISTER BEATRICE
- MIRAKEL, DAS DE 1913, Max Reinhardt
Maria Carmi, Joseph Menchen 11: 63;
13: 84
- MOBILMACHUNG IN DER KÜCHE DE 1914,
Mülleneisen 11: 104
- MODERNE FRAU, EINE siehe VOR TIDS
DAMEN

- MOLCHI, GRUST', MOLCHI RU 1918, Petr Chardynin 1: 106
- MOMENTAUFNAHMEN SR. MAJ. KAISER WILHELM II. 9: 56 vermutlich MOMENTBILDER AUS DEM LEBEN DES DEUTSCHEN KAISERS MOMENTBILDER AUS DEM LEBEN DES DEUTSCHEN KAISERS DE 1909, Deutsche Bioscop 9: 56 siehe auch MOMENTAUFNAHMEN SR. MAJ. KAISER WILHELM II.
- MON VERRE [Tonbild] FR 1906 ca., Gaumont 8: 140
- MONEY GOD, THE US 1914, Mime Misu, Metropolitan Film 10: 75
- MOON LOVER, THE 10: 24 siehe LE RÊVE A LA LUNE
- MOONSHINERS, THE US 1905, Biograph 10: 21
- MORITZ UND SEIN BILD FR 1910 ca., Moritz Prince, Pathé 9: 59
- MÖRKRETS BOJOR, I SE 1917, Georg af Klercker, Hasselblads 9: 150, 159-161
- MOSELTOUR VON TRIER BIS KOBLENZ, EINE DE 1909, Peter Gitsels 7: 38, 47
- MOTOR PIRATE, THE GB 1906, Arthur Melbourne-Cooper, Alpha 3: 156
- MOTOR VALET, THE GB 1905, Arthur Melbourne-Cooper, Alpha 5: 186
- MOTORIST, THE GB 1906, Robert W. Paul 12: 115
- MOUSMÉE ET LE BRIGAND, LA FR 1911, Japanese Film (Pathé) 12: 155
- MR. BUTT-IN US 1906, Biograph 5: 17
- MUSKETEERS OF PIG ALLEY US 1912, D. W. Griffith, Biograph 12: 55
- MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR, LE FR 1912, Léonce Perret, Gaumont 5: 165; 14/15: 141
- MYSTÈRES DE NEW-YORK, LES FR 1915, Pathé 10: 198
- MYSTÈRES DE PARIS, LES FR 1909, Victorin Jasset, Eclair 13: 47, 72
- MYSTERIET NATTEN TILL DEN 25:E SE 1975, Georg af Klercker, Hasselblads 9: 154, 161
- NAKED TRUTH, THE siehe DONNA NUDA, LA
- NANOOK OF THE NORTH US 1922, Robert Flaherty, Revlon 4: 117, 9: 77; 10: 202; 12: 22, 23
- NAPOLÉON FR 1909, Pathé 7: 48
- NAPOLÉON I. siehe NAPOLÉON
- NAT PINKERTON Nr. 9 DE 1914, Minerva 11: 109
- NATIVITÉ, LA FR 1910, Louis Feuillade, Fritz Abélard, Gaumont 10: 197; 11: 45
- NATTENS BARN SE 1916, Georg af Klercker, Hasselblads 9: 157-159, 161
- NATTLIGA TONER SE 1918, Georg af Klercker, Hasselblads 9: 161
- NELLY RAINITSEVA RU 1916, Yevgeni Bauer 1: 106
- NEMYE SVIDETELI RU 1918, Yevgenij Bauer 1: 107-109
- NEST ROBBERS 10: 22 siehe DÉNICHEURS D'OISEAUX
- NEUE SCHREIBTISCH, DER DE 1914, Karl Valentin, Münchener Kunst-Film 1: 61, 63, 65, 67-69, 71
- NEUER APPARAT ZUR VERHÜTUNG VON KINOBRÄNDEN, EIN DE 1912 ca. 5: 164
- NEUER MAX LINDER ODER AUGUSTS GRÖSENWAHN, EIN siehe IDIOT QUI SE CROIT MAX LINDER, UN
- NEW YORK SE 1913, Svenska Bio 11: 97
- NEW YORK. BROADWAY AT UNION SQUARE siehe BROADWAY ET UNION SQUARE
- NIAGARA SE 1911, Svenska Bio 11: 97
- NICK CARTER [Serie] FR 1908-1910, Victorin Jasset, Eclair 13: 73
- NIGHT BEFORE CHRISTMAS, THE US 1905, Edwin S. Porter, Edison 5: 15
- NILPFERDJAGD IN AFRIKA siehe LA CHASSE A L'HIPPOTAME DANS LE NIL BLEU
- NOAH'S ARK GB 1909, Arthur Melbourne-Cooper, Alpha 5: 176, 186; 13: 148
- NOBELPRISTAGAREN SE 1918, Georg af Klercker, Hasselblads 9: 159
- NOBODY – DER WEIBLICHE DETEKTIV. DIE JAGD NACH DER HUNDERTPFUNDNOTE ODER DIE REISE UM DIE WELT DE 1913, Willy Zeyn, Senta Eichstaedt, Karl Werner 2: 126, 129
- NOBODY – DER WEIBLICHE DETEKTIV. 2. DAS GEHEIMNIS VON CHATEAU RICHMOND DE 1913, Willy Zeyn, Senta Eichstaedt, Karl Werner 2: 150
- NOËL DE BÉBÉ, LE FR 1911, Louis Feuillade, Gaumont 11: 45
- NORDISK AUTHENTISCHE WELTKRIEGSBERICHTE DK 1914, Nordisk 11: 103

- NORDLANDSROSE DE 1914, Curt A. Stark,
Henny Porten, Messier 3: 82-86
- OBSÈQUES DE M. JOUIN, SOUS-CHEF DE LA
SURÉTÉ TUÉ PAR BONNOT AU PETIT-IVRY
siehe CAPTURE DU BANDIT BONNOT.
ACTUALITÉS GAUMONT
- OBSESSION DU SOUVENIR, L' FR 1912, Gau-
mont 12: 152, 155
- OCCUPE-TOI D'AMÉLIE FR 1912, Emile
Chautard, Eclair 13: 47, 73
- OKÄNA, DEN SE 1913, Mauritz Stiller,
Svenska Bio 13: 46, 73
- OLD ISAACS, THE PAWNBROKER US 1908,
Wallace McCutcheon, Biograph 5: 5: 31-
32
- OLD MAID'S VALENTINE, THE GB 1900, G.
A. Smith 3: 147; 5: 178, 179
- OLIVER TWIST GB 1912, Thomas Bentley,
Hepworth 12: 139
- ON A RUNAWAY MOTORCAR THROUGH
PICCADILLY CIRCUS GB 1899, Robert W.
Paul 12: 105
- ONÉSIME ET SON COLLÈGUE FR 1912, Jean
Durand, Gaston Modot, Gaumont
12: 153, 156
- ONGEDULD siehe IMPATIENCE
- OPENING OF THE KIEL CANAL vermutlich
DURCHFABRT DES ERSTEN DAMPFERS
DURCH DIE HOLTENAUER SCHLEUSE
- OPERA OF MARTHA – SECOND ACT US 1898,
William Paley, Edison 5: 23
- OPFER DES ALKOHOLS, DIE 11: 55 siehe
VICTIMES DE L'ALCOOL, LES
- OPIUMHÄLAN SE 1911, Svenska Bio 11: 93-
95
- OPTISCHE BERICHTERSTATTUNG DES PARADE-
THEATERS [Trier] siehe PATHÉ JOURNAL
- ORGAN GRINDER US 1894, William K. L.
Dickson, William Heise, Edison 6: 74
- ORPHANS OF THE STORM US 1921, D. W.
Griffith 9: 74; 10: 89
- ÖSTERREICHISCHER KINO-WOCHENBERICHT
VOM NÖRDLICHEN UND SÜDLICHEN
KRIEGSSCHAUPLATZ [Wochenschau] AT
1914, Sascha 12: 146
- OSTPREUSSEN UND SEIN HINDENBURG DE
1917, Eiko 11: 116
- OUT OF DARKNESS US 1915, George Mel-
ford, Lasky 6: 139
- PADENIE DINASTII ROMANOVICH SU 1927,
Esfir' (ub 4: 99, 100
- PANORAMA OF KRISTIANSTADT GB 1906,
Franz Anton Nöggerath junior, Alpha
5: 186
- PANORAMA PRIS D'UN BALLON CAPTIF FR
1898, Lumière 13: 128
- PANTHERJAGD, DIE siehe CHASSE À LA
PANTHÈRE
- PAPIROS NITSA MOSSELPROMA SU 1924, Yuri
Želābužski, Mežrabpom-Russ 5: 165
- PAR LE TROU DE LA SERRURE FR 1901, Pathé
7: 25
- PARAPLUIE FANTASTIQUE, LE FR 1903,
Georges Méliès, Star-Film 2: 35-36
- PARCO REALE DI CASERTA, IL IT 1912, Lati-
um Film 9: 57 siehe auch DER KÖNIG-
LICHE PARK ZU CASERTA, ITALIEN, MIT
EINEM HERRLICHEN SPRINGBRUNNEN
- PARFUM DE LA DAME EN NOIR, LE FR 1914,
Eclair 13: 48, 73
- PARIS: BASSIN DES TUILERIES FR 1896, Lu-
mière 4: 35, 40
- PARTIE D'ÉCARTÉ FR 1896, Louis Lumière,
Lumière 4: 14, 17
- PASSION PLAY OF OBERAMMERGAU, THE US
1898, Lubin 5: 85-86
- PASSION PLAY, THE 10: 24 siehe LA VIE ET
PASSION DE JÉSUS-CHRIST
- PASSIONSSPIEL, DAS 7: 42 vermutlich VIE ET
PASSION DE N. S. JÉSUS-CHRIST
- PASSIONSSPIELE IN LEBENDEN BILDERN
[13 Bilder] siehe THE PASSION PLAY OF
OBERAMMERGAU
- PAT O'KEEFE VS. CHARLIE ALLUM [Archiv-
titel] 12: 67 möglicherweise MATCH DE
BOXE ANGLAISE
- PATHÉ FAITS DIVERS [Wochenschau] FR
1909, Pathé 6: 51, 57, 111
- PATHÉ JOURNAL [Wochenschau] FR ab
1909, Pathé 6: 60, 62, 121; 9: 17, 27, 32,
47
- PATHÉ JOURNAL 166A FR 1912, Pathé
12: 153
- PATHÉ JOURNAL 172A FR 1912, Pathé
12: 152
- PATHE'S WEEKLY [Wochenschau] Pathé
6: 60
- PATSCHULI-MÄDCHEN, DAS DE 1918, Franz
Hofer 8: 164

- PAU FR 1909, Le Lion 6: 126
- PERSONAL! US 1904, Biograph 10: 21
- PETER 2: 125 siehe PIETRO, IL »CINGHIALE«
- PETIT CHAPERON ROUGE, LE FR 1901,
Georges Méliès, Star-Film 10: 13 siehe
auch LITTLE RED RIDING HOOD
- PETITE BLANCHE-NEIGE, LA FR 1910, Pathé
5: 107
- PETITE CHOCOLATIERE, LA FR 1914, André
Liabel, Eclair 13: 47, 73
- PETITS VAGABONDS, LES FR 1905, Pathé
10: 24 siehe auch TWO YOUNG TRAMPS
- PFARRERS TÖCHTERLEIN, DES DE 1913,
Adolf Gärtner, Henny Porten, Messter
14/15: 207-220
- PFERDEDIEB, DER DE 1911, Viggo Larsen,
Vitascope 2: 125
- PINGSTPROZESSION IN TRIER DE 1902, Mar-
zen 9: 28-29, 34
- PHOTOGRAPHER'S MISHAP, THE US 1901,
Edison 12: 114
- PHOTOGRAPHING A FEMALE CROOK US
1904, Biograph 4: 42-43
- PICTURE IDOL, THE US 1912, Vitagraph
5: 166; 11: 58
- PICTURE PALACE PIECANS GB 1914, W. P.
Kellino, Vaudefilms 5: 165; 12: 152
- PIERRE IN SAINT-NAZAIRE DE 1918, John
Heartfield, George Grosz 8: 172
- PIETRO, IL »CINGHIALE« IT 1913, Cines
2: 125 siehe auch PETER
- PILLAGE BY PILLARBOX GB 1902, Hepworth
12: 77
- PLAYTIME FR 1967, Jacques Tati 12: 80
- PLUS GRANDE CATASTROPHE DU MONDE, LA
FR 1909, Pathé 6: 122
- POACHERS, THE 1903, British Gaumont
10: 16, 18
- POEDINOK FR 1910, A. Metr, Film Russe
(Pathé) 12: 155
- POLDIHÜTTE AT 1916, Sascha-Messter
6: 199; 14/15: 147-149
- POLLY OF THE MOVIES US 1927, Scott Pem-
broke, James Ormont Productions 5: 166
- PONIZOVAÄ VOL'NICA RU 1908, Drankov
4: 101
- PONTS DU DIABLE A BIARRITZ FR 1909, Le
Lion 6: 126
- POSLEDNIE DNI PREBYVANJA L. N. TOLSTOGO
V JASNOJ POLJANE RU 1910, Aleksandr
Drankov 6: 131
- POSTELUJ MERI PIKFORD SU 1927, Sergei
Komarov, Mežrabpom-Russ 5: 166
- POSTLAGERND TREUES HERZ 909 11: 108
siehe BILLET MRK. 909
- PRICE OF POWER, THE US 1916, Fine Arts
6: 139
- PRINS FOR EN DAG DK 1913, E. Schnedler-
Sfrensen, Nordisk 11: 105, 107 siehe
auch HOHEIT INKOGNITO
- PRINZESSIN INKOGNITO DE 1914, Franz
Hofer, Luna 8: 165
- PRISONER OF ZENDA, THE US 1913, Edwin
S. Porter, Famous Players 11: 72
- PROCESSION A COLOGNE FR 1909 ca., Le
Lion 6: 121
- PROMENADE EN SOUDAN FR 1908, Adam
David, Alfred Machin, Pathé 10: 114
- PROYECT INŽENERA PRAITA RU 1918, Lev
Kulešov 1: 107-109
- PROZESSION IHRER MAJESTÄTEN UND VON
PERSÖNLICHKEITEN DES HOFES VON DER
ROTEN EINGANGSTREPPÉ ZUR KATHEDRA-
LE MARIA HIMMELFAHRT (AM PALMSONN-
TAG) [übersetzter Filmtitel] RU 1903,
Ägel'skij 4: 106
- PSILANDER HEIRATET DK 1916, Valdemar
Psilander, Nordisk 11: 102
- PUSS IN BOOTS 10: 18 siehe LE CHAT BOTTÉ
- QUATRE-VINGT-TREIZE FR 1914-1921,
Albert Capellani, André Antoine, Pathé
7: 45
- QUESTIONS INDISCRÈTES [Tonbild] FR 1906
oder 1907 Félix Mayol, Gaumont 8: 146
- QUO VADIS? IT 1913, Enrico Guazzoni,
Cines 5: 106; 9: 70, 123; 13: 17
- QUO VADIS? IT 1924, Gabriellino D'Annun-
zio, Georg Jacoby, Unione Cinemato-
grafica Italiana 9: 78
- RAB NAZHIVY siehe BUSINESS AS BUSINESS
- RAG MAN US 1925, Edward F. Cline, Jak-
kie Coogan, Metro-Goldwyn 7: 101
- RAGNO NEL CERVELLO, UN IT 1912, Emilio
Vardannes, Itala Film 14/15: 141
- RAID PARIS – MONTE CARLO EN DEUX
HEURES, LE FR 1905, Georges Méliès,
Star-Film 12: 42, 115

- RAILWAY DE LA MORT, LE FR 1912, Gaumont 14/15: 224
- RAILWAY SMASH-UP US 1904, Edwin S. Porter, Edison 12: 114
- RAJA HARISCHANDRA British-India 1913, D. G. Phalke, Phalke's Films 2: 103-105; 3: 173-189; 6: 185-192; 13: 184-186
- RAJA HARISCHANDRA British-India 1917, D. G. Phalke, Phalke's Films 6: 185-192; 13: 184-186
- RANÇON DU BONHEUR, LA FR 1912, Gaumont 11: 63
- RAPPERSWILER FASTNACHT CH 1926, Leuzinger 9: 78
- RAPPERSWILER ZUCHTSTIERRMARKT CH 1923 ca., Leuzinger 9: 74
- RAPSODIA SATANICA IT 1917, Nino Oxilia, Lyda Borelli, Cines 7: 76, 80-81
- RAT KILLING US 1894, William K. L. Dickson, William Heise, Raff & Gammon 6: 74
- REFUGIÉS DE GENÈVE, LES FR 1903, Pathé 6: 82 siehe auch DIE FLÜCHTLINGE IN GENÈVE
- REISE DURCH RUSSLAND, EINE FR 1910, Lux 9: 56
- REKRUTEN-EXERZIEREN DE 1907, Erнемann 14/15: 80
- REPAS DE BÉBÉ FR 1895, Louis Lumière, Lumière 4: 15, 19, 23
- REPPS UND WEPPS DE 1925, Edy Dengel, Axa-Film 2: 171-174
- RESA GENOM DALARNA, EN SE 1907, Bio-kronan 11: 88
- RESCUED BY ROVER GB 1905, Lewin Fitzhamon, Cecil Hepworth 4: 174; 12: 75, 83
- RESCUED FROM AN EAGLE'S NEST US 1907, J. Searle Dawley, Biograph 7: 48
- RESCUED IN MID-AIR GB 1906, Arthur Melbourne-Cooper, Alpha 3: 156
- RETAPEUR DE CERVELLES, LE FR 1911, Emile Cohl, Pathé 14/15: 141
- RETOUR D'ULISSE, LE FR 1908, André Calmettes, Charles Le Bargy, Film d'Art 13: 46, 73
- RETURN OF THE MANCHESTER VOLUNTEERS GB 1901, Mitchell & Kenyon 11: 30
- RÊVE A LA LUNE, LE FR 1905, Pathé 10: 24 siehe auch THE MOON LOVER
- REVELJ SE 1917, Georg af Klercker, Hasselblads 9: 159
- REVUE DE FRANCFORT FR 1909 ca., Le Lion 6: 121
- RICHARD III US 1908, Vitagraph 5: 30
- RICHARD WAGNER DE 1913, William Wauer, Giuseppe Becce, Messter 3: 65-71, 72, 79-81, 83; 11: 64-66; 12: 179
- RIEN N'EST IMPOSSIBLE À L'HOMME FR 1910, Emile Cohl, Gaumont 5: 166
- RIESENHAFTIGE INDUSTRIE, EINE 1913, unbekannter Hersteller für Nestlé 14/15: 38
- RISE AND FALL OF NAPOLEON 10: 19 siehe EPOÉE NAPOLEONNIENNE
- RIVALS, THE US 1907, Edwin S. Porter, Edison 5: 17
- ROMAN BALERINY RU 1916, Boris Chaikovsky 1: 106
- ROMANCE OF A WAR NURSE US 1908, Edison 5: 29
- ROME: CORTÈGE AU MARIAGE DU PRINCE DE NAPLES FR 1896, Charles Moisson, Lumière 4: 35, 40
- ROSA PANTÖFFELCHEN, DAS DE 1913, Franz Hofer, Luna 8: 163
- ROSA PANTÖFFELCHEN, DAS DE 1927, Franz Hofer 8: 159
- ROSE HOBART US 1936, Joseph Cornell 12: 102
- ROSEN PÅ TISTELÖN SE 1915, Georg af Klercker, Hasselblads 9: 153, 157
- ROSENMONTAGSZUG IN TRIER DE 1904, Marzen 9: 34
- ROTE RACHE. ABENTEUER AUS DEM LEBEN EINES FARMERS DE 1919 2: 135-136
- ROTHENBURG OB DER TAUBER DE 1917, DLG 11: 117
- ROUGH SEA AT DOVER GB 1895, Birt Acres 11: 168
- ROYAL PAUPER, THE US 1917, Benn Turbett, Edison 6: 139
- ROYAL REMEMBRANCES GB 1903, Robert W. Paul 4: 94
- ROYAUME DES FÉES, LE FR 1903, Georges Méliès, Star-Film 2: 39, 42-43; 10: 16, 18; 12: 19, 46 siehe auch FAIRYLAND OR KINGDOM OF THE FAIRIES
- RUBE AND MANDY AT CONEY ISLAND US 1903, Edwin S. Porter, Edison 10: 17

- RUBE IN THE SUBWAY, A US 1905, Biograph 12: 76, 110
- RUBINO DEL DESTINO, IL IT 1914, Henry Etiévant, Milano Film 11: 107 siehe auch DER KÖNIGSRUBIN
- RUNAWAY HORSE, THE siehe LE CHEVAL EMBALLÉ
- RUNNING A CINEMA [Serie MEMOIRS OF MIFFY] US 1921, Dudley Buxton 5: 166
- S. M. EDOUARD VII ET L'AÉROPLANE DE W. WRIGHT A PAU FR 1909, Radios 6: 126
- SÄCHSISCHE KRONPRINZESSIN LOUISE AM ARM DES HERRN GIRON IN GENF VON DER PROMENADE NACH DEM HOTEL ZURÜCKKEHREND DE 1903, Internationale Kinetographen-Gesellschaft 6: 82
- SAMHÄLLETS DOM SE 1912, Svenska Bio 11: 94, 96-97
- SAMMY'S SCANDALOUS SCHEME US 1915, Vogue Films 5: 166
- SAMSON THE HERO US 1914, Universal 10: 70
- SANGUE BLEU IT 1914, Nino Oxilia, Francesca Bertini, Celio 12: 156
- SANTA CLAUS GB 1898, G. A. Smith 5: 178-180, 182
- SASCHA-KRIEGSWOCHENBERICHT [Wochen-schau] AT 1914, Sascha 12: 147
- SATANASSO IT 1913, Achille Consalvi, Aquila 11: 74
- SATANS OPFER US 1916 ca. 4: 138
- SCHARFSCHIESSEN MIT ROHRRÜCKLAUFGE-SCHÜTZEN DE 1907, Ernemann 14/15: 81
- SCHATTEN DES LEBENS, DER DE 1912, Adolf Gärtner, Henny Porten, Messter 13: 38
- SCHLACHT AN DER SOMME, DIE siehe BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME
- SCHLACHTFELDER VON WÖRTH 1870, DIE DE 1913 ca. 11: 109
- SCHLOSS AM ABHANG, DAS DE 1919, Max Obal, Ernst Reicher, Bayerische Filmge-sellschaft Fett & Wiesel 2: 155
- SCHLOSS DES SCHRECKENS, DAS DE 1920, Edy Dengel, Axa-Film 2: 163-166
- SCHULDIG DE 1914, Hans Oberländer, Messter 3: 82; 11: 66
- SCHWARZE KANZLER, DER siehe DEN SORTE KANSLER
- SCHWARZE KUGEL, DIE DE 1913, Franz Hofer, Luna 8: 161
- SCHWARZE NATTER, DIE DE 1913, Franz Hofer, Luna 8: 161
- SCHWARZE SKLAVIN, DIE siehe AMORE DI SCHIAVA
- SCHWIMMÜBUNGEN EINER KAVALLERIE-ABTEILUNG 14/15: 81, 82
- SCROOGE OR MARLEY'S GHOST GB 1901, Walter A. Booth, Robert W. Paul 11: 28
- SEALED ROOM, THE US 1909, D. W. Grif-fith, Biograph 7: 45
- SECHSTER INTERNATION[ALER] MARIANISCHER KONGRESS ZU TRIER 9: 35 siehe INTERNATIONALER MARIANISCHER KON-GRESS ZU TRIER VOM 3.-6. AUGUST 1912
- SEINE MAJESTÄT GERUHEN PFLÜGE NEUER BAUART ZU BETRACHTEN [übersetzter Filmtitel] RU 1903, Ägel'skij 4: 106
- SÉPARATION DES SŒURS XIPHOPAGES DOO-DICA ET RADICA FR 1902, Clément Mau-rice, Eugène-Louis Doyen 6: 97-101
- SERENE VELOCITY US 1970, Ernie Gehr 12: 108
- SHAVING BY THE NEW PROCESS GB 1900 ca., Arthur Melbourne-Cooper 4: 178
- SHEIK, THE US 1921, George Melford, Rudolph Valentino, Lasky 9: 77
- SHERLOCK JUNIOR US 1924, Buster Keaton, Roscoe Arbuckle, Buster Keaton Pro-ductions 5: 166; 10: 202
- SHIPWRECK IN A GALE GB 1900 Arthur Melbourne-Cooper für Birt Acres 13: 175
- SHKHITE, DI PL 1914, Abraham Izaak Kaminski, Esther Rochel Kaminski, Kosmofilm 10: 70
- SHOOTING STARS GB 1928, Anthony Asquith, A. V. Bramble, British Instruc-tional Films 5: 166
- SHOULD A WOMAN TELL? US 1914, Apex 10: 70
- SHOW PEOPLE US 1928, King Vidor, Metro-Goldwyn-Mayer 5: 166
- SHREE KRISHNA JANMA British-India 1918, D. G. Phalke, Hindustan Film 2: 105-110
- SICK KITTEN, THE GB 1903, G. A. Smith 5: 178-180

- SIEGREICHEN HEERE DEUTSCHLANDS UND
ÖSTERREICHS UND IHRE FEINDE, DIE DE
1914, Express 11: 107
- SILENCE EST D'OR, LE FR 1947, René Clair
5: 71
- SILENT WITNESSES siehe NEMYE SVIDETELI
- SINHASTHA MELA British-India 1920 oder
1921, D. G. Phalke 6: 186
- SINHASTHA PARVANI 6: 186 siehe SINHASTHA
MELA
- SILOUS GHOST DANCE US 1894, Edison
12: 180
- SISTER BEATRICE 10: 81 aka THE MIRACLE
siehe DAS MIRAKEL
- SKATSPIELER [chronophotographische Se-
rie] DE 1891 ca., Ottomar Anschütz
14/15: 181
- SKIRMISH WITH THE TURKS IN THE BALKANS
GB 1905, Warwick 14/15: 91
- SKIRT DANCE GB 1896, Birt Acres 3: 150
- SLEEPING BEAUTY 10: 18 siehe BELLE AU
BOIS-DORMANT, LA
- SMALL TOWN IDOL, A US 1921, Erle Ken-
ton, Mack Sennett Productions 5: 167
- SOLDIER RETURNS, THE GB 1905, William-
son 5: 179
- SOLDIER, POLICEMAN AND COOK GB 1899,
Arthur Melbourne-Cooper 13: 166
- SOMETHING NEW US 1920, Nell Shipman
10: 202
- SOMERNACHTSTRAUM IN UNSERER ZEIT, EIN
DE 1914, Stellan Rye, Deutsche Bioscop
13: 46, 72
- SOMMESCHLACHT, DIE siehe BEI UNSEREN
HELDEN AN DER SOMME
- SORTE KANSLER, DEN DK 1912, August
Blom, Nordisk 11: 57-58, 64
- SORTIE D'USINE FR 1895, Louis Lumière,
Lumière 4: 15, 19, 39
- SOUBRETTE INGÉNIEUSE, LA FR 1902, Pathé
12: 53
- SOUL OF CYPRESS, THE US 1920, Dudley
Murphy 12: 102
- SOULS FOR SALE US 1923, Rupert Hughes,
Goldwyn 5: 167
- SOULS REDEEMED siehe THE WARFARE OF
THE FLESH
- SPARTACO IT 1913, Giovanni Enrico Vidali,
Mario Guaita-Ausonia, Pasquali Film
7: 90; 11: 109 siehe auch SPARTACUS, DER
ERSTE FREIHEITSHELD
- SPARTACUS, DER ERSTE FREIHEITSHELD
11: 109 siehe SPARTACO
- SPIDERS ON A WEB GB 1900, G. A. Smith
5: 179
- SPINNE, DIE 1899 ca., Mutoscope & Bio-
graph 14/15: 69, 70
- SPINNEN, DIE [2 Teile] DE 1919/1920, Fritz
Lang, Decla 2: 126
- SPITZEN DK 1914, Nordisk 13: 46, 73
- SPORTS AT THE DELHI DURBAR GB 1902,
Robert W. Paul 4: 80
- SPRENGBAGGER 1010 DE 1929, Carl Ludwig
Duisberg, Viola Garden 10: 92
- STAALGIETTERIJEN TE POLDIHÜTTE TIJDENS
DEN WERELDOORLOG, DE siehe POLDI-
HÜTTE
- STAGESTRUCK US 1906, Edwin S. Porter,
Edison 9: 168
- STAHLWERK DER POLDIHÜTTE WÄHREND DES
WELTKRIEGES, DAS siehe POLDIHÜTTE
- STAHLWERKE DER POLDIHÜTTE, DIE siehe
POLDIHÜTTE
- STAR WARS US 1977, George Lucas 12: 34,
41
- STECKBRIEF, DER DE 1913, Franz Hofer,
Luna 8: 161
- STIERGEFECHTE IN ORAN siehe GRANDE
CORRIDA À ORAN
- STILL, SADNESS, STILL siehe MOLCHI, GRUST',
MOLCHI
- STILLE NACHT – HEILIGE NACHT FR 1913,
Deutsche Gaumont 11: 110
- STIMME DES SCHICKSALS, DIE FR 1913,
Grands Films Populaires 11: 109
- STOP THIEF! GB 1901, Williamson 5: 179;
12: 55, 71-74
- STORSTADSFAROR SE 1918, Manne Göthson,
Hasselblads 9: 150, 154, 158
- STORY OF A CRIME, THE 10: 17 siehe
L'HISTOIRE D'UN CRIME
- STORY THE BIOGRAPH TOLD, THE US 1904,
Wallace McCutcheon, American Muto-
scope & Biograph 5: 167
- STRIKE OF COALDALE, THE US 1915 ca.
6: 140
- STRIKE, THE 10: 19, 22 siehe LA GRÈVE

- STRONG MAN OF KASHMIR SINGING CLUBS,
THE GB 1903, J. Gregory Mantle, War-
wick 4: 80
- STUART WEBBS. 1. DIE GEHEIMNISVOLLE
VILLA DE 1914, Joe May, Ernst Reicher,
Continental Kunstfilm 2: 143-144
- STUART WEBBS. 2. DER MANN IM KELLER
DE 1914, Joe May, Ernst Reicher, Conti-
nental Kunstfilm 2: 148-151
- STUART WEBBS. 3. DER GEISTERSPUK IM
HAUSE DES PROFESSORS DE 1914, Joe
May, Ernst Reicher, Continental Kunst-
film 2: 151
- STUART WEBBS. 5. DER GESTREIFTE DOMINO
DE 1915, Adolf Gärtner, Ernst Reicher,
Stuart Webbs-Film 2: 152-153
- STUART WEBBS. 6. DIE TOTEN ERWACHEN
DE 1915, Adolf Gärtner, Ernst Reicher,
Stuart Webbs-Film 2: 152-154
- STUART WEBBS-SERIE DE 1914-1919 Ernst
Reicher 2: 143-162
- STUDENT VON PRAG, DER DE 1913, Stellan
Rye, Paul Wegener, Deutsche Bioscop
4: 158; 12: 81; 13: 12, 46
- STUNDE BEI DEN MARIONETTEN, EINE DE
1911, Deutsche Mutoskop und Biograph
9: 57
- SUDANISCHE TRUPPEN BEIM EXERZIEREN aka
SUDANISCHE TRUPPEN BEI EINER ÜBUNG
IN DER SAHARA siehe EXERCICES DES
TROUPES SOUDANAISES DANS LE SAHARA
- SUFFRAGETTE, DIE DE 1913, Urban Gad,
Asta Nielsen, PAGU 3: 161-172
- SUMMER IDYL, A US 1910, D. W. Griffith,
Biograph 7: 48
- SUMURUN DE 1910, Max Reinhardt, Deut-
sche Bioscop 10: 83
- SUR LA FRONTIÈRE D'ÉTHIOPIE FR 1909,
Adam David, Alfred Machin, Pathé
10: 116
- SVENSK EMIGRANTS ÄVENTYR I AMERIKA, EN
SE 1912, Svenska Bio 11: 94
- SWITCHBACK RAILWAY GB 1899 ca., Willi-
amson 6: 29
- TA FEMME NOUS TROMPE FR 1907, Pathé
13: 51
- TABAKSCHNUPFENDER ALTER, EIN [chrono-
photographische Serie] DE 1891 ca.,
Ottomar Anschütz 8: 62
- TABU US 1931, F. W. Murnau, Robert
Flaherty 12: 182
- TAG AUF DER INSEL MADEIRA, EIN DE 1912,
Continental Kunstfilm 11: 104
- TAG BEI DER ARMEE BÖHM-ERMOLLY,
EIN DE 1916, Militärische Photostelle
11: 114
- TARTÜFF DE 1925, F. W. Murnau, Ufa
5: 167
- TEDDY BEARS, THE US 1907, Edwin S.
Porter, Edison 5: 15-16, 30; 12: 19
- TEN COMMANDMENTS, THE US 1923, Cecil
B. DeMille, Paramount 12: 28
- TENTATION DE SAINT ANTOINE, LA FR 1898,
Georges Méliès 12: 42
- TEPPICH VON BAGDAD, DER siehe THE CAR-
PET OF BAGDAD
- TERJEVIGEN SE 1917, Victor Sjöström,
Svenska Bio 9: 163
- TERRIBLE KIDS, THE US 1906, Edwin S.
Porter, Edison 5: 18
- TEUTOBURGERWALD siehe AUSFLUG IN DEN
TEUTOBURGER WALD
- THEODOR KÖRNER DE 1912, Franz Porten,
Deutsche Mutoskop und Biograph
11: 100, 106
- THIS WAY OUT US 1923, Jack White, Jack
White Corporation 5: 167
- THOSE AWFUL HATS US 1909, D. W. Grif-
fith, Biograph 5: 10-11, 126, 167
- THOSE LOVE PANGS US 1914, Charles Cha-
plin, Keystone 5: 167
- THOU SHALT NOT US 1910, D. W. Griffith,
Biograph 7: 44
- THOU SHALT NOT KILL siehe THE AVEN-
GING CONSCIENCE
- THREADS OF FATE US 1917, Eugene Now-
land, Viola Dana, Columbia 6: 139
- THREE AMERICAN BEAUTIES US 1906,
Edwin S. Porter, Edison 5: 127
- TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE US 1914,
Mack Sennett, Keystone 5: 167
- TILLY IN A BOARDING HOUSE GB 1912,
Hepworth 12: 159
- TIRE AU FLANC FR 1912, Grands Films
Populaires 11: 63; 13: 56, 57, 73
- TIROL IN WAFFEN DE 1914, Carl Froelich,
Rudolf Briebach, Messter 3: 82
- TOCHTER DES GOUVERNEURS, DIE siehe
GUVERNØRENS DATTER

- TOLERANCE 10: 92, 98-100 siehe INTOLERANCE
- TOLLE NACHT, EINE DE 1914, Imperator 14/15: 124
- TOM, TOM, THE PIPER'S SON US 1905, Biograph 12: 73, 78, 83
- TOM, TOM, THE PIPER'S SON US 1969, Ken Jacobs 12: 78, 98, 113
- TORPEDO FLOTILLA VISIT TO MANCHESTER GB 1901, Mitchell & Kenyon 11: 29
- TOSCA, LA FR 1909, Charles Le Bargy, Pathé 13: 73
- TOTEN ERWACHEN, DIE siehe STUART WEBBS. 6. DIE TOTEN ERWACHEN
- TOUR DE NESLE, LA FR 1909, Film d'Art 13: 55, 73
- TOUTES LES PHASES DE LA CAPTURE TRAGIQUE DES BANDITS BONNOT ET DUBOIS siehe CAPTURE DU BANDIT BONNOT. ACTUALITÉS GAUMONT
- TOYMAKER'S DREAM, THE GB 1910, Arthur Melbourne-Cooper, Alpha 9: 57 siehe auch DER TRAUM DES SPIELWARENHÄNDLERS
- TRACHTENFEST APPENZEL CH 1923, Leuzinger 9: 77
- TRAFFIC IN SOULS US 1913, George Loan Tucker, Universal 9: 158; 12: 126
- TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO, UNA IT 1913, Cines 5: 167; 12: 150, 153-156
- TRAGÖDIE EINES VERRÄTERS DE 1911, Messter 3: 78
- TRAINED BEARS US 1894, William K. L. Dickson, William Heise, Edison 6: 74
- TRANSGRESSION siehe THE WARFARE OF THE FLESH
- TRAPEZE US 1894, William K. L. Dickson, William Heise, Edison 6: 74
- TRAUM DES SPIELWARENHÄNDLERS, DER 9: 57 vermutlich THE TOYMAKER'S DREAM
- TRAWLERS AHOY! GB 1899, Arthur Melbourne-Cooper 3: 148
- TREASURES FROM AMERICAN FILM ARCHIVES [DVD] US 2000, Criterion 10: 205
- TREDIE MAGT, DEN DK 1912, Nordisk 11: 68
- TRIER. S. M. KAISER WILHELM II. BESICHTIGT DIE RÖMISCHEN AUSGRABUNGEN SOWIE DIE NEUE KAISER-WILHELM-BRÜCKE UNTER GROSSEM JUBEL DER BEVÖLKERUNG [Beitrag aus PATHÉ JOURNAL, 1913 in: KEIZER WILHELM II. NEEMT PARADE AF] 9: 17, 27, 32
- TRIP DOWN BROADWAY IN NEW YORK, A US 1904 ca. 10: 61
- TRIP FROM MOLDE TO RAMSDALSHORN, A GB 1906, Franz Anton Nöggerath junior, Alpha 5: 186
- TRIP THROUGH ALGIERS, A FR 1902, Pathé 10: 14, 18
- TRIP THROUGH EUROPE, A FR 1902, Pathé 10: 14
- TRIP THROUGH THE ALPS, A FR 1902, Pathé 10: 14, 18
- TRIP TO MENAI STRAITS, A GB 1901, Mitchell & Kenyon 11: 30
- TRIP TO THE MOON, A 10: 13-15, 17; 12: 18, 19 siehe VOYAGE DANS LA LUNE
- TRIUMPH DES WILLENS DE 1935, Leni Riefenstahl, L. R. Studio-Film / NSDAP 14/15: 38
- TRIUMPH EINES KAISERS, DER 11: 66 siehe IN HOC SIGNO VINCES
- TROIS FLANCONS DE GRIBOUILLE, LES IT 1910 ca., André Deed 7: 22
- TROIS MOUSQUETAIRES, LES FR 1912, Film d'Art 13: 55, 73
- TROU DE MON QUAI [Tonbild] FR 1905 oder 1906, Dranem, Gaumont 8: 148
- TUNIS UND TUNESIEN FR 1911, Pathé 9: 52, 57
- TUNNEL, DER DE 1915, William Wauer, Fritz Massary, PAGU 8: 202; 13: 46, 73
- TURNÜBUNGEN UND SPIELE IN DER UNTER-OFFIZIERSSCHULE IN POTSDAM DE 1914, Messter 3: 82
- TWO WRENCHING DEPARTURES US 1989, Ken Jacobs 12: 106
- TWO YOUNG TRAMPS 10: 24 siehe LES PETITS VAGABONDS
- ÜBERFALL AUF EINEN AMERIKANISCHEN EXPRESSZUG, DER siehe GREAT TRAIN ROBBERY, THE
- ÜBERSETZEN EINER MASCHINENGEGWEHR-ABTEILUNG DE 1907, Ernemann 14/15: 81
- UCHOD VELIKOGO STARKA RU 1912, Jakob Protazanov 6: 131

- ULTIMI GIORNI DI POMPEI, GLI IT 1913,
Eleuterio Rodolfi, Ambrosio 8: 129;
9: 123
- ULTIMI GIORNI DI POMPEI, GLI IT 1926,
Amleto Palmeri, Carmine Gallone,
Grandi Film 9: 78
- UNCENSORED MOVIES [Serie WILL ROGERS
COMEDIES] US 1923, Roy Clements, Hal
Roach 5: 168
- UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW
US 1902, Edwin S. Porter, Edison 5: 39,
168; 6: 47; 11: 168
- UNCLE TOM'S CABIN US 1903, Edwin S.
Porter, Edison 5: 24; 10: 17; 12: 24, 52-53
- UNE ERREUR TRAGIQUE FR 1913, Louis
Feuillade, Gaumont 5: 194
- UNE INDIGESTION OU CHIRURGIE FIN DE SIÈ-
CLE FR 1902, Georges Méliès, Star-Film
2: 61-62
- UNSER KAISER AT 1917 12: 147
- UNSERE MARINE DE 1914, Deutsche Bio-
scop 11: 107
- UP-TO-DATE SQUAW, AN FR 1911, siehe
L'INDIENNE KO-TO-SHO SE MODERNE
- URIEL ACOSTA US 1914, Sidney M. Goldin,
Great Players Feature Film 10: 70
- VAGEN UTFÖR SE 1916, Georg af Klercker,
Hasselblads 9: 154, 158
- VATERLAND RUFT!, DAS DE 1914, Eiko
11: 107
- VED FÆNGLETS PORT DK 1911, August
Blom, Valdemar Psilander, Nordisk
3: 78; 11: 54, 59, 68
- VELENO DELLE PAROLE, IL IT 1913, Baldas-
sarre Negroni, Celio Film 11: 65, 66
- VENDÉMAIRE FR 1918, Louis Feuillade,
Gaumont 10: 196
- VERFLOEKT ZIJ DE OORLOG siehe MAUDITE
SOIT LA GUERRE
- VERHÄNGNISVOLLE ENTSCHEIDUNG ODER DIE
GROSSE ZIRKUSKATASTROPHE, EINE siehe
DØDS-SPRING TIL HEST FRA CIRKUS-KUP-
LEN
- VERITAS VINCIT [3 Teile] DE 1918-1919 Joe
May, Mia May, May-Film 8: 191
- VERLIEBTER RACKER, EIN DE 1915, Franz
Hofer 8: 164
- VERMÄCHTNIS DER PRÄRIE, DAS DE 1920,
Hermann Basler, Chateau-Kunst-Film
2: 129, 133-134
- VERNIETIGING BRITSE SCHEPEN siehe GRAF
DOHNA UND SEINE MÖWE
- VERSUCHUNGEN DER GROSSSTADT siehe VED
FÆNGLETS PORT
- VEUVE DU MARIN, LA FR 1907, Pathé
14/15: 141
- VEUVE JOYEUSE, LA FR 1913, Eclair 11: 63
- VICEROY OPENS THE ART EXHIBIT GB 1903,
J. Gregory Mantle, Warwick 4: 80
- VICTIMES DE L'ALCOOL, LES FR 1911,
Gérard Bourgeois, Pathé 11: 55-57, 60
- VICTIMES DE L'ALCOOLISME, LES FR 1902,
Ferdinand Zecca, Pathé 6: 118
- VIE D'UN JOUEUR, LA FR 1903, Ferdinand
Zecca, Pathé 10: 18 siehe auch THE
GAMBLER'S CRIME
- VIE DU CHRIST, LA FR 1906, Alice Guy,
Gaumont 12: 69
- VIE ET PASSION DE JÉSUS-CHRIST, LA FR
1904, Pathé 10: 24 siehe auch THE PASSI-
ON PLAY
- VIE ET PASSION DE N. S. JÉSUS-CHRIST FR
1907, Ferdinand Zecca, Pathé 7: 42 siehe
auch DAS PASSIONSSPIEL
- VIE INDIGÈNE AU SOUDAN ÉGYPTIEN, LA
FR 1908, Adam David, Alfred Machin,
Pathé 10: 114
- VIER TEUFEL, DIE siehe DE FIRE DJÆVLE
- VINGT MILLE LIEUES SUR LES MERS FR 1907,
Georges Méliès, Star-Film 2: 54
- VISIT OF THE DUCHESS AND DUKE OF CONN-
AUGHT TO KHYBER PASS GB 1903, Robert
W. Paul 4: 80
- VISIT TO AN AMERICAN LOCOMOTIVE BUIL-
DING FACTORY US 1904 ca. 10: 62
- VISIT TO THE ROYAL MINT, THE EMPIRE'S
MONEY MAKER, A aka AN EMPIRE'S
MONEY MAKER GB 1910, Arthur
Melbourne-Cooper, Alpha 5: 184-185;
13: 170
- VITAGRAPH ROMANCE, A US 1912, Vita-
graph 5: 168; 12: 152
- VOICE OF THE VIOLINE, THE US 1909, D. W.
Griffith, Biograph 7: 48
- VOLK STEHT AUF, DAS IT 1914, Savoia
11: 109

- VOM APFEL BIS ZUM WEIN DE 1917, DLG
11: 117
- VOR TIDS DAMEN DK 1912, E. Schnedler-Sfirsens, Valdemar Psilander, Nordisk
11: 62
- VORBESTRAFT FR 1910, Pathé 14/15: 161
- VORBESTRAFT FR 1911, Gaumont
14/15: 161
- VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE, LE FR
1904, Georges Méliès, Star-Film 2: 40;
10: 21 siehe auch THE IMPOSSIBLE VOYAGE
- VOYAGE DANS LA LUNE FR 1902, Georges
Méliès, Star-Film 2: 34, 37-40, 50-51, 53;
8: 199; 10: 13-15, 17; 12: 34, 102 siehe
auch A TRIP TO THE MOON
- VOYAGE SUR JUPITER FR 1909, Pathé 12: 41
- WÄDENSWILER RADSPORTTAG CH 1926,
Leuzinger 9: 78
- WAHRHEIT, DIE DE 1910, Peter Ostermayr,
Franz Osten, Münchener Kunstfilm
6: 198
- WAISEN DER ANSIEDLUNG, DIE siehe THE
BATTLE AT ELDERBUSH GULCH
- WAITING AT THE CHURCH US 1906, Edwin
S. Porter, Edison 5: 15
- WAITING AT THE CHURCH US 1907, Edwin
S. Porter, Edison 5: 23-24
- WARFARE OF THE FLESH, THE aka SOULS
REDEEMED aka TRANSGRESSION US 1917,
Edward Warren, Edward Warren Pro-
ductions 5: 168
- WARTIME LONDON GB 1917 4: 117, 118;
6: 43
- WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BIL-
DERN? DE 1985, Werner Nekes 8: 182
- WASSERKÄFER, DER siehe DYTIQUE, LE
- WASSERRATTE, DIE US 1913, Selig 11: 104
- WAVELENGTH US 1967, Michael Snow
12: 113
- WEISSE SKLAVIN II, DIE siehe DEN HVIDE
SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER
- WEISSE SKLAVIN III, DIE DE 1911, Viggo
Larsen, Wanda Treumann, Vitascope
11: 57
- WEISSE SKLAVIN, DIE siehe DEN HVIDE SLAVE-
HANDELS SIDSTE OFFER
- WELT OHNE MÄNNER, DIE DE 1913, Max
Mack, Vitascope 11: 70, 74
- WENN DIE FILMKLEBERIN GEBUMMELT HAT
DE 1925 5: 168
- WERDEGANG EINER KAMERA DE 1909,
Ernemann 14/15: 54
- WERDEGANG EINES DAIMLERMOTORS DE
1912, Messter 9: 59
- WHAT HAPPENED ON TWENTY-THIRD
STREET, NEW YORK CITY US 1901, Edison
12: 19
- WHEN FATHER LOOKED AFTER THE BABIES
GB 1899 ca., vermutlich Robert W. Paul
4: 173
- WHISTLE, THE US 1915 ca. 6: 140
- WHITE SHADOWS IN THE SOUTH SEAS US
1928 W. S. van Dyke, John McCarthy,
MGM 12: 182
- WHIT-MONDAY PROCESSION AND CATHO-
LIC PROCESSION GB 1901, Mitchell &
Kenyon 11: 30
- WIE EIN BRIEF VON DEN GROSSEN SEEN
ZENTRALAFRIKAS AN UNS GELANGT 9: 52,
57 siehe COMMENT UNE LETTRE NOUS
PARVIENT DES GRANDS LACS DE L'AFRIQUE
CENTRALE
- WIE SICH DER KIENTOPP RÄCHT DE 1912,
Gustav Trauttschold, Eiko 5: 168
- WILD-WEST-ROMANTIK DE 1911, Deutsche
Bioscop 2: 125
- WILL ROGERS COMEDIES [Serie] siehe
UNCENSORED MOVIES
- WILLIAM TELL 10: 18 siehe GUILLAUME
TELL
- WILLY SORGT FÜR SEINEN VATER 1910 ca.
9: 59
- WILLY'S STREICHE: KLEBOLIN KLEBT ALLES
DE 1909, Heinrich Bolten-Baeckers,
Curt Bois, Duskes 7: 100
- WINTERKÄMPFE IN DEN VOGESEN DE 1915,
Express 11: 117
- WINTERSPORT IN ST. MORITZ DE 1907,
Ernemann 14/15: 79
- WO IST COLETTI? DE 1913, Max Mack,
Vitascope 5: 168; 6: 198; 8: 191, 192
- WONDERFUL ALBUM, THE 10: 24 siehe
ALBUM MERVEILLEUX, L'
- ZAR AUF DER ROTEN EINGANGSTREPPEN DES
PALASTES IM KREML, DER [übersetzter
Filmtitel] RU 1903 ca., Ägel'skij 4: 104

ZAR IN PARIS, DER FR 1896 6: 156
 ZEHNTE ISONZO-SCHLACHT, DIE AT 1917,
 Sascha-Messter 11: 117
 ZEPPELIN ATTACK ON ENGLAND siehe DER
 ZEPPELIN-ANGRIFF AUF ENGLAND
 ZEPPELIN-ANGRIFF AUF ENGLAND, DER DE
 1914/15, Hubert 4: 117-119
 ZIGOMAR FR 1911, Victorin Jasset, Eclair
 3: 77; 13: 73
 ZIGOMAR, PEAU D'ANGUILLE FR 1913, Eclair
 13: 56, 73
 ZOOLOGISKA TRÄDGÅRDEN I PARIS FR 1906,
 Pathé 11: 88

ZUM GEDENKEN AN DAS GENIE siehe LEV
 NIKOLAEVIČ TOLSTOJ ZU LEBZEITEN
 ZUM PARADIES DER DAMEN DE 1922, Lupu
 Pick, Rex-Film 9: 77
 ZÜRCHER SECHSELÄUTEN CH 1926, Leuzin-
 ger 9: 79
 ZWEIMAL GELEBT DE 1912, Max Mack,
 Continental Kunstfilm 8: 191
 ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE DE 1913,
 Otto Rippert, Continental Kunstfilm
 11: 104; 13: 39

KINtop 1-15: Personenindex

- Abd el Kader, Mohamed 10: 125
 Abel, Richard 8: 199-200; 10: 45, 195;
 12: 178; 14/15: 223
 Abélard, Fritzchen 7: 101
 Achenbach, Michael 9: 172-174
 Acres, Alan Birt 13: 172
 Acres, Birt 1: 116; 3: 143, 144, 149-150;
 4: 172, 175, 180; 6: 169, 170, 176,
 177; 8: 73, 75; 13: 166, 171, 172, 175;
 14/15: 178, 186
 Acres, Sydney Bert 13: 161
 Aderer, Adolphe 13: 61, 64
 Adler, Sam 10: 70
 Adorno, Theodor W. 9: 143
 Âgel'skij, Aleksandr Karlovič 4: 101-108
 Aiken, Fred C. 10: 13, 28
 Aknin, Laurent 10: 197
 Albera, François 12: 171-174
 Albert, Prinz von Sachsen-Coburg 6: 83
 Albertini, Luciano 7: 94-95
 Aldrich, John 9: 134
 Aleksandra Fëdorovna, Zarin 4: 104
 Allain, Marcel 13: 47
 Allen, Robert C. 5: 123; 10: 11; 12: 23, 58,
 59, 176
 Allfeld, Philipp 13: 68
 Altenloh, Emilie 2: 146-147; 14/15: 160
 Althoff junior, Ferdinand 9: 83, 84, 88
 Althoff senior, Ferdinand 9: 83, 84, 88
 Althusser, Louis 12: 58
 Altman, Rick 13: 141, 144, 147, 187
 Anderson, Gilbert siehe Broncho Billy
 Anderson
 Anschütz, Ottomar 4: 186; 6: 168, 175,
 178-179; 8: 61-62, 197; 14/15: 171, 175,
 177, 181, 182, 189
 Anthony, Barry 10: 210-213
 Antoine, André 8: 122; 13: 68
 Apollinaire, Guillaume 13: 102
 Appleton, Victor 13: 96 [Pseudonym der
 Stratemeyer Factory]
 Arfvidson, Victor 11: 93-97
 Armat, Thomas 8: 74; 14/15: 178, 185
 Arnaud, Philippe 7: 170
 Arnheim, Rudolf 5: 51
 Aronson, Max siehe Broncho Billy Ander-
 son
 Asahi, Manmaru 7: 161
 Asmuss, Walter 13: 10
 Aubert, Charles 7: 17-20, 22, 24, 25, 37,
 72-75, 81
 Aubert, Michelle 7: 202-204
 Aubray, Gabriel 13: 98, 99
 Auerbach, Jonathan 14/15: 222
 Aumont, Charles 3: 206; 4: 11, 15; 7: 168
 Aurora, Blaise 6: 203-204
 Bab, Julius 13: 9, 10, 14
 Bading, Curt 13: 13
 Baeumler, Alfred 13: 12
 Bakker, N. J. 11: 74
 Balan, Canan 14/15: 223
 Balázs, Béla 13: 10, 12
 Balio, Tim 8: 144
 Balzac, Honoré de 13: 47
 Balzer, Richard 14/15: 13
 Bando, Mitsugoro 7: 159
 Barbier, Jules 13: 50
 Barker, Bert 13: 162
 Barker, Robert 8: 33, 37
 Barnay, Ludwig 13: 82
 Barnes, George 3: 152
 Barnes, John 4: 174, 175; 5: 178, 179, 181,
 183, 187-189; 8: 182
 Barnes, William 8: 182
 Barnett, Dene 7: 40
 Barnstijn, Loet 3: 86
 Barré, H. 13: 64
 Barrows, Elaine 5: 184
 Barry, Iris 7: 163
 Barthes, Roland 10: 47; 12: 168
 Bartling 6: 152
 Basler, Hermann 2: 116, 129-136; 8: 202
 Bassermann, Albert 13: 80, 86-88
 Bataille, Georges 9: 131
 Bateson, H. J. 4: 84
 Baudelaire, Charles 4: 27-29
 Baudry, Jean-Louis 12: 36

- Bauer, Evgeni siehe Yevgeni Bauer
 Bauer, Yevgeni 1: 103-112; 8: 185;
 14/15: 138
 Bayer, Udo 12: 121
 Bayerthal, Gustav 14/15: 112
 Bayley, C. B. 7: 117, 118
 Bayley, Eva 5: 178, 180
 Bayley, Laura Eugenia 5: 178-180
 Bazin, André 8: 121; 12: 174, 175
 Beale, Lionel S. 14/15: 174-175
 Bean, Jennifer 12: 29; 14/15: 223
 Becce, Giuseppe 3: 55-59, 65-71
 Becker, Ferdinand 11: 151
 Bedts, George William de 4: 185; 6: 144,
 148, 175; 8: 57
 Beer, Max 13: 16-18
 Bégin, Richard 12: 173
 Belach, Helga 13: 23, 26, 28
 Belasco, David 8: 122, 123
 Bélin, Edouard 6: 59
 Bell, Gertrude 4: 77
 Bell, King 14/15: 43
 Beller, Hans 12: 121
 Belloi, Livio 11: 167-169; 12: 173
 Bellour, Raymond 12: 91
 Ben Gershon, Levi 4: 182
 Bendazzi, Gianalberto 13: 171
 Benjamin, Walter 8: 196; 9: 143, 167;
 12: 104; 13: 15; 14/15: 37, 45
 Benn, Joachim 13: 15
 Benner, Alex 11: 50, 55-56, 60
 Bennett-Stanford, John 6: 174
 Benoit-Lévy, Edmond 13: 63-64
 Bentham, Jeremy 9: 132
 Berg, Leopold 4: 164
 Berger, Lina 14/15: 100
 Berger, Paul 14/15: 100
 Bergerman, Stanley 12: 121, 128
 Bergson, Henri 12: 9-16
 Berkhofer, Robert 9: 106
 Berlin, Irving 13: 94
 Berlioz, Hector 13: 50
 Bermann, Richard A. 8: 192
 Bernhardt, Sarah 7: 10-14, 39, 40, 42;
 13: 57, 82
 Bernheim, Irma 12: 127
 Bernheim, Jonathan-Jules 6: 125
 Bertinetti, Giovanni 7: 94
 Bethmann-Hollweg, Theobald von 4: 137
 Betlehem, C. 11: 50
 Bettinger, Friedrich 14/15: 106, 107
 Beusekom, Ansje van 14/15: 129
 Beverly, William 8: 37
 Bial, Albert 6: 74
 Biene, Georges van 14/15: 132
 Bienek, Karin 8: 182; 14/15: 21
 Bierbaum, Otto Julius 13: 32
 Bijker, Wiebe E. 8: 54, 58, 59, 197
 Binder, Hartmut 13: 117
 Bintz, Walter A. 4: 125
 Birett, Herbert 7: 99, 101; 9: 34; 10: 89;
 12: 139; 14/15: 153, 154
 Bismarck, Otto von 5: 172-173
 Bittermann, Wilhelm 4: 166
 Bitzer, Billy 12: 78
 Bitzer, Johann Gottlob Wilhelm siehe Billy
 Bitzer
 Björck, Lars 11: 93-97
 Blaché, Herbert 8: 152
 Blackton, J. Stuart 8: 130
 Blakeston, Oswald 12: 102
 Bläser, Familie 11: 150
 Bläser, Theodor 8: 197
 Bleckmann, Wilhelm 14/15: 108
 Blériot, Louis 13: 112, 113, 118, 119, 124
 Blom, Ivo 7: 70; 12: 151-164, 177-179
 Böcklin, Arnold 9: 79
 Boekhout, M. A. van 11: 52
 Böhm, H. R. 8: 43
 Bollaert, Hermann 8: 182
 Bolten-Baeckers, Heinrich 1: 21-22; 13: 32,
 46
 Bonnot, Jules Joseph 6: 60, 114-119
 Bordwell, David 5: 112; 8: 141-142; 9: 160-
 161; 12: 27, 57, 58, 162
 Borelli, Lyda 7: 69-83
 Born, Michael 14/15: 87
 Borton, Debbie 14/15: 25
 Borton, Terry 14/15: 25
 Bosch, C. B. ten 9: 121
 Bottomore, Stephen 12: 22; 13: 94;
 14/15: 25
 Boucicault, Dion 7: 41-42
 Boulouch, Nathalie 9: 170
 Bousquet, Henri 10: 108, 113
 Bouveng, Nils 9: 154-156
 Bowser, Eileen 12: 19, 89
 Brachvogel, H. U. 6: 147
 Bradley, Shelland 7: 117
 Brakhage, Stan 12: 100, 103

- Brand, Neil 12: 140, 159
 Brandlmeier, Thomas 6: 198; 8: 191
 Bransma, E. 14/15: 118
 Brasse, Frits 11: 66
 Braun, Brigitte 9: 34
 Braun, Marta 12: 171-174
 Brazza, Pierre Savorgnan de 14/15: 44
 Brecht, Bert 1: 70-72
 Brennert, Hans 4: 126-127; 13: 36
 Bresser, Richard 9: 118
 Bretèque, François de la 10: 196
 Brewster, Ben 4: 113; 9: 161, 162; 12: 22, 56
 Brézillon, Léon 13: 61
 Brisson, Adolphe 7: 15
 Brod, Max 13: 111, 114, 115, 122
 Brod, Otto 13: 111, 114, 115, 122
 Bromhead, Alfred Claude 7: 116, 122
 Broncho Billy Anderson 2: 120-121
 Brooks, Ernest 7: 117
 Brown, Richard 10: 210, 212-213
 Brownlow, Kevin 5: 187; 6: 138; 8: 181
 Bruchhausen, Albert von 9: 54, 56
 Bruck, Regina siehe Isaac-Bruck, Regina
 Brücke, Ernst Wilhelm 5: 72
 Bruns, Max 13: 14
 Buckland, Warwick 12: 139
 Buderus, Carl 2: 180
 Buffalo Bill 2: 118; 11: 21
 Bullock, William 10: 24
 Bulwer-Lytton, Edward Robert 7: 114
 Burbach, Anton 9: 16, 39
 Burch, Noël 4: 39; 5: 38, 90, 117; 7: 32;
 12: 21, 22, 49-64, 87-93, 97-98
 Burrows, Elaine, 13: 171
 Burton, Alan 14/15: 25
 Bush, W. Stephen 5: 22-23, 29, 86; 10: 81
 Butler, Judith 1: 77-78
 Butt, John William Herbert siehe Johnny
 Butt
 Butt, Johnny 12: 133, 139

 Calderana, Mario 13: 113, 114, 123
 Callahan, Vicky 10: 195
 Calonne, J. F. de 11: 74
 Caneppele, Paolo 9: 172-174
 Cardiff, Janet 12: 170
 Carin, Peter 13: 92, 96-99
 Carmencita 6: 74
 Carou, Alain 10: 196-198
 Carpentier, Jules 14/15: 189

 Carré junior, Michel 13: 63, 66
 Carré senior, Michel 13: 50
 Carter, Sydney 11: 30
 Caruso, Enrico 8: 145
 Casagrande, Daniel N. 13: 112
 Castan, Joachim 5: 203-206
 Castan, Louis 2: 180
 Castle, Terry 8: 127-128, 129
 Cavell, Stanley 12: 175
 Ceram, C. W. 14/15: 13
 Chagrin, L. 6: 100
 Chaikovsky, Boris 1: 106
 Chamberlain, Neville 14/15: 73
 Champreux, Jacques 10: 196
 Chanan, Michael 11: 85; 12: 59-60;
 14/15: 127
 Chanžonkov, Aleksandr 4: 107, 108; 6: 129,
 130, 132, 133
 Chanžonkova, Vera 6: 129, 130-132
 Chaplin, Charles 14/15: 138
 Chardynin, Petr 1: 106
 Charles, Louis Henri 6: 151
 Charpentier, Augustin 5: 72, 73
 Charton, Edouard 14/15: 13
 Chavance, Louis 5: 153
 Chavance, René 13: 66
 Chavez, Géo 13: 129
 Cherchi Usai, Paolo 6: 201; 12: 168
 Chion, Michel 5: 113
 Chirat, Raymond 7: 167
 Chomette, Henri 12: 105
 Chrapovickij, Antonij 4: 104
 Chrisander, Nils 9: 155
 Christie, Ian 1: 110; 14/15: 223, 224
 Claretie, Jules 11: 36-37
 Cochran, Charles 10: 77
 Cochrane, Robert 12: 125, 127
 Cody, Frederick William siehe Buffalo Bill
 Cohn, Georg 13: 52, 53, 54, 71
 Coissac, Georges-Michel 4: 27; 5: 118;
 12: 43
 Collier, Stanley 13: 161, 162, 166
 Collings, Esmé 6: 176, 177
 Colmar, Louis 6: 117
 Comolli, Jean-Louis 9: 138
 Conan Doyle, Sir Arthur 6: 114
 Conner, Bruce 12: 100
 Constable, John 8: 33
 Continsouza, Pierre-Victor 6: 170; 8: 68
 Convents, Guido 4: 52; 10: 209-210

- Coogan, Jackie 7: 98, 101, 102
Coolus, Romain 13: 66
Cooper, Bertha 5: 179, 181
Coquelin, Jean 13: 57
Corbett, James John 6: 76; 12: 65
Cordova, Richard de 13: 90
Corman, Georg 12: 157
Cornell, Joseph 12: 102
Coryell, John Russell 13: 48
Cosandey, Roland 6: 202; 7: 167; 13: 129;
14/15: 57
Côté, Stéphanie 12: 173
Cotrelli, Frida 4: 145, 154
Cottens, Victor de 13: 53
Courteline, Georges 13: 47, 51-52, 55 56
Courtney Peter 6: 76
Cowdin, J. Cheaver 12: 127
Crafton, Donald 13: 107, 171
Crangle, Richard 9: 170
Crary, Jonathan 5: 194-195; 12: 33
Cronje, Piet 14/15: 72
Crush, W. G. 12: 114
Cuénod, Ernest 4: 53, 56, 67
Curtiss, Glenn 13: 113, 114, 117-119, 124
Curzon, Lord 4: 76, 77, 81, 82, 85, 86;
7: 115
Cushing, Jack 6: 73
Czolgosz, Leon 6: 89-93

D'Annunzio, Gabriele 7: 78, 86; 13: 114,
119, 123
Dada, Save 4: 81
Dagrada, Elena 10: 213-214
Daigen, Jûmonji 5: 103
Damisch, Hubert 7: 25
Dammann, Gerhard 9: 59
Daney, Serge 14/15: 137
Dante Alighieri 13: 58
Darwin, Charles 7: 18
Dary, René siehe Clément Mary
Daudet, Alphonse 13: 50
David, Adam 10: 103-107
David, Jean Jacques 10: 108
David, Ludwig 6: 175, 177
Davidson, Paul 10: 83
Davis, Harry 10: 23, 24, 27
Day, Will 7: 204-205
Dayu, Futaba 7: 158-159
Deasy, Henry Hugh Peter 4: 53, 56, 66,
68, 69
Decourcelle, Pierre 13: 49-50, 61, 72
Decroix, Charles 10: 83
Deed, André 7: 22; 13: 47
Dehmel, Richard 13: 16
Deleuze, Gilles 9: 137; 10: 82; 12: 15
Delluc, Louis 7: 70; 8: 124; 10: 193, 194,
196; 13: 106
Delmeulle, Frédéric 4: 51
Delmont, Joseph 10: 83
Delpeut, Peter 8: 182
Delsarthe, François 8: 185
Demeny, Georges 4: 185; 8: 57, 60, 73, 198;
9: 135; 13: 177-178; 14/15: 172, 173 182
Demetz, Peter 13: 116
DeMille, William 6: 140
Dengel, Edy 2: 163-168, 171-174
Depue, Oscar B. 9: 97
Deslandes, Jacques 12: 40
Desmet, Jean 3: 73-91; 11: 48-80; 6: 46;
12: 151, 152, 163, 177-179; 14/15: 112-
121, 212
Dessoir, Max 13: 11
Destez, P. 13: 107
Devant, David 6: 174; 8: 70
Dewald Christian 12: 160
Dickson, William Kennedy Laurie 4: 56;
6: 74-75, 77; 8: 73; 10: 210; 12: 67, 172;
14/15: 185, 187
Diebold, Burkhard 8: 172
Diederichs, Helmut H. 10: 106; 13: 47,
180-183
Dienstknecht, Jean 8: 70
Dietmar, S. G. 8: 11
Dieudonné, Robert 13: 47
Dijk, Chef van 14/15: 128
Dijkstra, Bram 7: 78
Dill, Georg 14/15: 179
Disch, Carl 11: 60
Dittgen, Andrea 8: 160
Dixon, Bryony 14/15: 222
Dixon, Luke 13: 172
Doane, Mary Ann 1: 77; 7: 78
Döbler, Leopold Ludwig 14/15: 168, 175,
178-179, 188
Dona 8: 145, 146
Donaldson, Geoffrey 7: 167
Donisthorpe, Wordsworth 8: 73
Dornier, Charles 13: 104
Doublier, Francis 2: 71; 14/15: 89
Doux, Julien 7: 120, 132; 10: 105

- Dove, Karl 8: 104
 Doyen, Eugène-Louis 2: 62; 5: 75; 6: 97-101; 13: 70
 Dragten, A. A. 14/15: 114, 116
 Dranem 8: 145-147
 Drankov, Aleksandr 4: 101; 6: 129, 130
 Dreecken, Wilhelm 13: 17
 Dreyfus, Alfred 2: 69-79
 Dubois, Jean Antoine 7: 147
 Dubosq, Jules 8: 58
 Duchamp, Marcel 9: 143
 Duisberg, Carl 10: 91
 Duisberg, Carl Ludwig 10: 90, 91
 Dumais, Joseph 14/15: 222
 Dumas père, Alexandre 13: 47, 55
 Dureau, Georges 11: 35-36; 13: 61
 Duskes, Alfred 8: 143
 Dussenbroek, N. J. 9: 122
 Dyer, Frank L. 8: 153

 Eastman, George 8: 73, 14/15: 190
 Ebinger, Blandine 1: 70-72
 Eckart, Walther 13: 16
 Edison, Thomas Alva 5: 188; 6: 168; 6: 67; 8: 56, 58, 73, 75, 142, 153, 174, 197; 12: 51, 114, 172; 13: 137; 14/15: 177, 184-186, 187, 189
 Edschmid, Kasimir 2: 128-129
 Egger-Lienz, Albin 12: 144
 Ehrenberg, Ilja 9: 143
 Eisenstein, Sergei 5: 111-113; 10: 197
 Eisner, Lotte 5: 38, 144; 10: 83
 Eliach, Yaffa 10: 61
 Elsaesser, Thomas 2: 147-148; 6: 197-199; 12: 165; 14/15: 218
 Elster, Alexander 13: 10, 17
 Emscher, Horst 5: 134
 Endt, Hermann von 14/15: 97, 109
 Enna, J. 7: 123
 Ensor, James 8: 172, 177
 Erler, Fritz 124
 Ernemann, Heinrich 14/15: 78
 Esders-Angermund, Karin 7: 206-207
 Eulenstein, H. 4: 56
 Ewer, Florence siehe La Graciosa
 Ewer, Lenora siehe La Preciosa
 Ewer, Mildred siehe La Regaloncita
 Ewers, Hanns Heinz 13: 12, 19, 34, 46

 Fabre, Georges 13: 52
 Factor, Max 12: 110
 Faden, Eric S. 12: 173
 Farassino, Alberto 7: 93
 Färber, Helmut 2: 183-185
 Fechter, Paul 13: 18
 Feuillade, Louis 7: 101; 10: 193-200; 13: 67; 14/15: 138
 Féval junior, Paul 13: 50
 Fey, Valentin Ludwig siehe Karl Valentin
 Feydeau, Georges 13: 47
 Fihman, Guy 12: 12
 Fischli, Bruno 5: 38
 Fisher, Boyd 9: 104
 Fisher, Gordon 4: 175, 178
 Fitzhamon, Lewin 12: 139
 Fitzsimmons, Robert 6: 76; 12: 65
 Flagg, James Montgomery 7: 181
 Flaherty, Robert 4: 112; 10: 202
 Fleming, George S. 6: 89
 Fletcher, Tony 4: 176; 7: 180, 181
 Florat, Robert 2: 84
 Flygare-Clarén, Emilie 9: 153, 154
 Foersterling, Hermann O. 6: 166, 169-172, 179, 180; 9: 109-115
 Foersterling, Therese 6: 172
 Forster, E. M. 4: 92
 Forsythe, Lettie 13: 165
 Fort, J.-A. 6: 97, 99
 Foster, R. B. 8: 67
 Foucault, Michel 9: 132; 12: 58, 165
 Fragon, Harry 8: 147
 Francis, David 12: 19, 89
 Francœur, Louis 12: 45
 François-Franck, Charles Emile 12: 11, 13
 Frapié, Léon 13: 52
 Freeman, William 12: 66
 Freksa, Friedrich 13: 13
 Freud, Sigmund 1: 80-84; 8: 127, 132
 Freytag, Gustav 13: 41
 Fried, Oscar 3: 57-58
 Friedell, Egon 13: 12
 Friedland, Max 12: 127
 Friedrich August, Kronprinz von Sachsen 6: 84, 85
 Fris, John 9: 124
 Frith, Francis 8: 36
 Fritz, Ernst 9: 67
 Frizot, Michel 12: 172
 Froberville, Jules de 6: 123

- Froelich, Carl 13: 22
 Fuchs, Georg 13: 12, 16
 Fuhrmann, August 8: 45-46
 Fujikawa, Tocho 7: 160
 Fullerton, John 9: 151, 152
 Furhammar, Leif 9: 151
 Furkel, Georg 8: 69

 Gad, Urban 1: 15-16; 7: 71-72; 13: 89;
 14/15: 209
 Gackwar von Baroda 7: 115, 135-143
 Gaine, Jane 14/15: 223
 Galitzenstein, Maxim 14/15: 211
 Ganguli, Priyanath 7: 121, 130
 Ganz, Thomas 4: 184
 Gardella, Louis 4: 164
 Garden, Viola 10: 92
 Garncarz, Joseph 13: 86; 14/15: 222
 Garnier, Louis 10: 44
 Garnier, Octave 6: 114
 Garrison, Robert 13: 22
 Gärtner, Adolf 13: 22
 Gaudreault, André 3: 191-194; 6: 203;
 12: 17, 21, 22, 25, 27, 30, 89, 171-174
 Gaulke, Johannes 13: 11, 12, 15
 Gaumont, Léon 5: 188; 6: 111; 8: 74, 142,
 152-155; 13: 61; 14/15: 117, 119
 Gaumont, Raymond 7: 122, 130
 Gaupp, Robert 2: 145; 5: 76
 Gautier, Anne 7: 202
 Gavault, Paul 13: 46, 47, 53, 66, 72
 Gaycken, Oliver 14/15: 222
 Gaynor, William J. 9: 102
 Gee, A. J. 8: 70
 Geffroy, Marie 13: 100
 Genenncher, R. 2: 144; 5: 138-141
 Genette, Gérard 13: 130
 Georg, König von Sachsen 6: 83, 85
 George V., King 7: 112, 115, 122-124, 129,
 138, 139, 145
 George, Heinrich 2: 157-158
 Geyer, Karl 8: 143
 Geyling, Franz 14/15: 179
 Ghezzi, Emilio 3: 81
 Gibelmann, Louis siehe Louis Gibleman
 Gibleman, Louis 9: 100
 Giesen, Lore 10: 77
 Gifford, Denis 12: 133; 13: 169-171
 Gikas, Natascha 12: 161
 Gilbreth, Frank B. 9: 130-149
 Gilbreth, Lillian M. 9: 130-149
 Gildemeijer, Johan 3: 77, 86; 11: 63, 71
 Gill, Sam 8: 181
 Ginestous, Etienne 5: 75-77
 Giraud, Jean 13: 69
 Giraudoux, Jean 13: 103
 Girel, Constant 5: 170-176; 7: 198
 Giron, Aimé 6: 83-84
 Giron, André 6: 81-88
 Gisinger, Arno 9: 170
 Gitsels, Peter 9: 39-43, 46-49
 Glakens, L. M. 10: 145
 Gliewe, Max 6: 150-151, 153, 173
 Glück, J. 9: 110
 Godard, Jean-Luc 2: 67; 14/15: 146
 Goeije, Sjef de 14/15: 133
 Goethe, Johann Wolfgang von 7: 16; 8: 10-
 11; 14/15: 178
 Goetz, E. Ray 13: 94
 Göktürk, Deniz 8: 201
 Goldbaum Wenzel 13: 71
 Goldfluß, Bobby 13: 23
 Goldie, Albert 7: 42
 Goldman, Emma 6: 92
 Golssenu, Arnold Vieth von siehe Ludwig
 Renn
 Gomery, Douglas 12: 24, 58
 Gompers, Samuel 9: 99
 Gor'kij, Maksim 4: 11-25; 5: 46-48; 13: 94
 Gordon, Kenneth 7: 122, 128
 Gorky, Maxim siehe Maksim Gor'kij
 Goth, Ernst 13: 16
 Goto, Makitaro 7: 160
 Götter, Fritz 12: 158
 Gounod, Charles 13: 50
 Graaf, Andrew de 9: 126, 127
 Grahner, Karl 6: 173
 Grandsaignes d'Hautrives, Henry de 12: 42
 Grant, Ronald 7: 177-182
 Gray, Frank 5: 181-183; 10: 210; 14/15: 223
 Green, Tom 5: 178-180, 182
 Gregor, Erika 12: 158
 Gregor, Ulrich 12: 158
 Greiner, E. G. 6: 169
 Grempe, P. M. 5: 137-138
 Greter, Heinrich 5: 115-116
 Grierson, John 4: 112, 113, 116, 117; 6: 44;
 12: 175

- Griffith, David Wark 2: 122-124, 183-185;
 5: 33, 34; 7: 58, 63, 163; 10: 89, 94, 97-
 102; 12: 58, 78, 88, 166; 14/15: 138
 Griffiths, Alison 12: 179-182
 Grillparzer, Franz 14/15: 178
 Grisdale, John 4: 177, 178; 5: 181; 13: 162,
 168, 171
 Grosz, George 2: 117-120; 3: 129-142;
 8: 169, 170, 172, 174, 175
 Groth, F. 11: 72
 Gruber, Gerhard 12: 161
 Grünkorn, H. 9: 117
 Guaita-Ausonia, Mario 7: 90
 Guégan, Maurice 13: 45, 68
 Guido, Laurent 10: 196
 Gunning, Tom 3: 192, 193; 4: 52; 5: 33, 57,
 193; 6: 187; 7: 54-55; 8: 53, 75, 76, 119,
 123, 129, 152; 12: 21, 43, 53, 97, 105, 171;
 14/15: 41, 58, 221, 222, 225
 Gussev, N. 6: 131
 Güttinger, Fritz 1: 100-102
 Guy, Alice 5: 188-189; 8: 145, 147-152;
 11: 169-173
 Guy-Blaché, Alice siehe Alice Guy
 Guys, Constantin 4: 28
- Haakon, King 13: 148
 Haan, J. de 9: 120
 Haas, Willy 10: 89-90
 Haase, Friedrich 13: 82
 Haddon, Alfred Cort 12: 180, 181
 Haddon, Sir Christopher 14/15: 175
 Hadley, Edwin 10: 19
 Haefte, Hans von 4: 126
 Haentchen, Hartmut 14/15: 149
 Haffke, Anton 11: 60
 Häfker, Hermann 12: 167; 13: 12
 Hagedorn, W. 6: 177, 179, 180
 Hagemann, Carl 13: 82
 Haggard senior, William 6: 104-109
 Hahn, K. E. von 4: 101-102
 Haill, Catherine 11: 20
 Hall, Edward T. 4: 36-37
 Halter, Peter 14/15: 62
 Hamann, Johann 6: 170
 Hamburger, David 9: 122, 124, 127; 11: 66
 Hamilton, Gebrüder [Pseudonym] 8: 90-92
 siehe auch Gebrüder Skladanowsky
 Hamilton, Lord 4: 91
 Hamman, Joë 2: 125
- Hanna, Mark 6: 90
 Hansen, Miriam 5: 193, 195; 6: 75; 9: 158,
 160, 12: 30
 Hanus, Emerich 5: 144
 Happe, Biber 9: 67
 Hardinge, Lord 7: 115, 118, 123, 129
 Harnold, Yvonne 7: 63-67
 Harris, John 10: 24
 Hart, Julius 13: 11, 15, 18, 19
 Hart, William S. 2: 121-123, 132; 12: 154
 Hartlooper, Louis 9: 116, 120-122, 124;
 14/15: 130
 Hartmann, Emil 5: 142
 Hasenclever, Walter 5: 191; 13: 18
 Hassel, Friedrich Wilhelm von 7: 41
 Hatot, Georges 12: 66
 Hattemer senior, H. 14/15: 53, 55, 56, 63
 Hattingen, Gustav 3: 75-76, 78
 Hauptmann, Gerhart 8: 201
 Head, Graham 4: 173, 177; 5: 181, 182;
 7: 181
 Heard, Mo 6: 208-209
 Heartfield, John 3: 129-142; 8: 169-180
 Hecht, Ann 4: 182
 Hecht, Hermann 4: 181-183
 Hecker, Waldemar 10: 74
 Hegi-Strickler, Mariann 9: 66, 73
 Heiberg, Frau 7: 41
 Heims, Else 13: 83, 84
 Heise, William 6: 74-75, 77
 Heitmann, Familie 9: 88
 Heitmann, Lily 9: 82, 84
 Heitmann, Theo 9: 84
 Hélant, E. V. 11: 74
 Heller, Aaron 12: 122
 Heller, Samuel G. 12: 122
 Henderson, Robert 12: 23
 Hendricks, Gordon 14/15: 186, 187
 Hendrykowska, Malgorzata 10: 61, 62
 Hensel, Frank 2: 95
 Hentschke, Franz 4: 165, 166
 Hepcke, Gustav 4: 166
 Hepworth, Barbara 12: 140
 Hepworth, Cecil 2: 104; 5: 185; 8: 66;
 11: 24; 12: 139; 13: 190
 Herbert, Stephen 14/15: 180
 Heron, Andrew 13: 149
 Herrnfeld, Donat 6: 158
 Hertz, Henry 13: 57
 Hervieu, Paul 13: 52

- Herwig, Ludwig 6: 177
 Herzfeld, Helmut siehe John Heartfield
 Herzfelde, Wieland 3: 138-139; 8: 177-178
 Herzog, Hugo 13: 137
 Hesekeel, Adolf 6: 175-176, 180; 8: 58
 Heseltine, Clare 4: 174
 Hesse, Sebastian 2: 172
 Heuvel, B. van der 9: 124
 Hewett, John P. 7: 118, 125
 Heyl, Henry Renno 14/15: 179-180
 Heyse, Paul 13: 11
 Hick, Ulrike 8: 195-196
 Hickethier, Knuth 8: 192
 Hiley, Nicholas 4: 93, 118, 124
 Hillier, John 12: 172
 Hinton, Luther 14/15: 26-32
 Hintze, Paul von 10: 92
 Hippleh-Walt, Georges 9: 82
 Hirschfeld, Leopold 12: 123
 Hobsbawm, Eric J. 14/15: 141
 Hoddiss, Jakob von 13: 94
 Hofer, Franz 5: 144; 6: 198; 8: 159-168;
 12: 153; 14/15: 138
 Hoffer, Michael 12: 121
 Höflich, Lucie 13: 86
 Hofmann, Paul 2: 180
 Hofmannsthal, Hugo von 13: 12, 19
 Holbein, J. 14/15: 128
 Holitscher, Arthur 2: 127-128
 Höllriegel, Arnold 8: 192
 Holman, L. Bruce 13: 171
 Holmes, Burton 12: 28
 Holz, Fritz 1: 41; 4: 164-166
 Hommerson, Willem 11: 50, 59-60, 72
 Honig, Arthur 5: 21
 Hoogenstraaten, Anton 9: 123, 124, 126
 Hopwood, Henry 8: 65, 67
 Horak, Jan-Christopher 6: 198
 Horkheimer, Max 9: 143
 Hotaiken, Ueda 5: 102-104
 Houlberg, Gudrun 7: 45-47, 50
 Howe, Lyman H. 10: 19; 11: 19, 150
 Hubert, Kurt 1: 37, 49-51
 Hübner, F. M. 13: 10
 Hughes, William Charles 14/15: 174
 Hulfish, David 9: 104
 Hulst, W. G. van de 9: 126
 Humboldt, Wilhelm von 7: 41
 Humperdinck, Engelbert 10: 78
 Humphries, Martin 7: 177-182
 Huvelle, Didier 13: 187-188
 Huygens, Christiaan 7: 153; 14/15: 173
 Ichikawa IV, Kodanji 7: 159
 Idestom-Almquist, Bent 9: 151
 Irving, Henry 7: 41
 Isaac-Bruck, Regina 14/15: 100, 101, 106, 109
 Isola, Gebrüder 6: 144, 150
 Ivens, C. A. P. 14/15: 127
 Ivoi, Paul d' [Pseudonym] siehe Charles de
 Leutre
 Ivory, James 4: 92
 Izvolov, Nicolai A. 6: 129, 206
 Jacobs, Ken 12: 106
 Jacobs, Lea 9: 161, 162
 Jacobsson, Lilly 11: 93-97
 Jacobomb-Hood, George Percy 7: 117
 Jacques, Pierre-Emmanuel 10: 196
 Jacquier, Philippe 7: 197
 Jaenzon, Julius 11: 93-97
 Jallu, Maître 13: 62
 Jamin, Mathilde 2: 179-182
 Janssen, Jules 5: 75
 Jasset, Victorin 13: 56, 67
 Jaus, Hans Robert 12: 30
 Jelgerhuis, Johannes 7: 48
 Jenkins, C. Francis 4: 184; 8: 65, 74;
 14/15: 178, 185
 Jimeno, Edoardo 13: 139
 Johnson, Arthur 7: 48
 Jokisch, W. 3: 76, 77; 11: 60
 Joly, Henri-Joseph 6: 202; 14/15: 185
 Jong, André de 9: 124; 14/15: 128, 133
 Joséphine 7: 67
 Joubert, Pieter J. 14/15: 69
 Jouin, Louis 6: 114, 115, 119
 Jourjon, Charles 13: 61
 Joye, Joseph 7: 167
 Jung, Uli 9: 34
 Jupp, R. T. 7: 134
 Jutzi, Piel 2: 129
 Kafka, Franz 5: 201-202; 8: 201; 13: 111,
 114-123, 129-131
 Kaftanski, Julius 8: 159
 Kahn, Albert 1: 120-122; 4: 116
 Kaiser, Emil 13: 10
 Kaiser, Gabriel 6: 56; 13: 50-51
 Kaiserling, Carl 6: 176
 Kaljee, Wouter 14/15: 133

- Kam, Rob de 12: 160
 Kaminski, Ester Rochel 10: 70
 Kanehl, Oskar 13: 18
 Karamzin, Nikolai 6: 133
 Karasek, Hellmuth 5: 37, 39
 Karlstadt, Liesl 1: 62, 64, 69-70
 Kasten, Jürgen 8: 191
 Katsutarô, Inahata 5: 102
 Kaufmann, Claudine 7: 171
 Kawatake, Mokuami 7: 159
 Kehle, Jolantha siehe Viola Garden
 Kehr, E. 8: 111
 Keijzer, Frederik 14/15: 129, 130
 Keil, Charles 12: 27; 14/15: 222
 Keith, Benjamin F. 10: 27
 Keller, Gottfried 9: 79
 Keller-Kempas, Ruth 10: 203
 Kellermann, Gerhard 8: 201
 Kerr, Alfred 13: 11
 Kersten-Jäger 3: 81, 82
 Kessler, Frank 7: 73; 13: 94; 14/15: 222
 Kessler, Harry Graf von 3: 130-137; 8: 169-178
 Kholodnaya, Vera 1: 123-124
 Kieninger, Ernst 9: 172-174; 12: 160, 161
 Kienzl, Hermann 13: 10, 13, 14
 Kijzer, Paul 12: 158
 Kiliani, Generalkonsul 3: 130-137; 8: 170, 171, 174, 175
 King, Howard D. 9: 104-105
 King, Rob 14/15: 223
 Kingston, Arthur 7: 127
 Kipling, Rudyard 4: 75; 13: 94
 Kipper, P. E. 13: 13
 Kirby, Lynn 12: 104, 114
 Kisch, Egon Erwin 13: 38, 39
 Kitchener, Lord 14/15: 72
 Kitensai, Shoichi 7: 161
 Kittler, Friedrich 13: 177-179
 Klee, Paul 9: 143
 Kleine, George 8: 153-154; 10: 27
 Klercker, Georg af 9: 151, 154-156
 Klerk, Nico de 7: 170; 10: 209, 210; 11: 20; 14/15: 224
 Klitzsch, Ludwig 3: 110
 Knops, Tilo 6: 198
 Kock, Paul de 8: 36
 Koehler, Madeleine 5: 62-64
 Koehler, Marcel 5: 62-64
 Koerber, Martin 8: 152
 Kohlrausch, Ernst 8: 198; 14/15: 171
 Kolb, Margarete 12: 129
 Koll, Charles 13: 138
 Kolowrat-Krakowsky, Alexander 12: 146, 147
 Költsch, Edgar 5: 135
 Kosok, Lisa 2: 179-182
 Koster, John 6: 74
 Kracauer, Siegfried 2: 137-138, 143, 155; 5: 59, 62; 6: 197; 9: 138; 12: 169
 Krahe, Horst 2: 129
 Krasilovsky, Alexis 12: 87
 Kraus, C. 14/15: 98
 Kraus, Karl 4: 123
 Krimm, O. 6: 169
 Kropotkin, Petr 6: 92
 Krüger, Hermann 8: 90
 Krüger, Paul 14/15: 69, 70
 Krünitz, Johann Georg 14/15: 18
 Krüss, A. 8: 42
 Kühlenbeck, Ludwig 13: 67-68
 Kuleshov, Lev 1: 103-112
 Külpe, Frances 13: 14-15
 Kurtz, Rudolf 13: 40
 Kuyper, Eric de 5: 150, 151; 6: 193-196; 10: 113
 Kyser, Hans 13: 12
 La Graciosa 6: 76-77
 La Preciosa 6: 76-77
 La Regalancita 6: 77-76
 Lacasse, Germain 6: 203; 14/15: 222
 Lacassin, Francis 10: 108, 109
 Lacey, Kate 13: 165, 166
 Laemmle junior, Carl 12: 120, 126, 127
 Laemmle senior, Carl 8: 200; 10: 26; 12: 120-130
 Laemmle, Carla 12: 121
 Laemmle, Carol 12: 129
 Laemmle, Joseph 12: 120, 122, 123
 Laemmle, Louis 12: 122, 126
 Laemmle, Samuel 12: 122
 Laemmle, Siegfried 12: 120, 122
 Lafitte, Paul 13: 46
 Lagerlöf, Selma 8: 175
 Lämmle, Julius 12: 122
 Lämmle, Karl siehe Carl Laemmle senior
 Lämmle, Rebekka 12: 122, 126
 Lamotte, Jean-Marc 7: 202; 12: 173
 Lampertz, Ignaz 9: 86

- Lamprecht, Gerhard 10: 74
 Lamster, J. C. 14/15: 224
 Landa, Max 2: 154-155
 Lange, Helene 13: 12
 Langenheim, Frederick 8: 42
 Langenheim, William 8: 42
 Langlois, Henri 2: 95-97; 7: 92, 166, 168
 Larsen, Viggo 13: 27
 Laske, Oskar 12: 144
 Latham Gray 14/15: 187-188
 Latham Otway 14/15: 187-188
 Latham Woodville 14/15: 187-188
 Latham, Familie 14/15: 185
 Laudan, Johan 11: 50
 Lauste, Eugene 10: 210; 14/15: 187
 Lautensack, Heinrich 8: 191; 13: 12, 36, 39
 Lavanchy-Clarke, François Henri 1: 116
 Lavater, Johann Caspar 7: 16, 86, 89
 Lavedan, Henri 13: 46, 66
 Lavelle M. 7: 89
 Law, John 8: 59
 Lawrende, Florence 7: 43, 52-53, 57; 12: 124
 Lawson, John R. 6: 137
 Lawton, Frank 6: 73
 Le Bargy, Charles 7: 75
 Le Brun, Charles 7: 18, 19, 22, 24, 25, 72
 Le Forestier, Laurent 10: 198-199
 Le Fraper, Charles 5: 90; 13: 61
 Leblanc, Alfred 13: 114
 Ledoux, Jacques 7: 166
 Lefebvre, Thierry 12: 173
 Legeer, A. F. 11: 67
 Legrain, Paul-Maurice 6: 99
 Leilich P. 9: 72; 11: 148, 149, 151
 Leipziger, Leo 6: 143-145, 147, 150
 Lemaître, Jules 13: 46
 Lenk, Sabine 6: 194, 196; 7: 73, 75; 10: 108, 113; 12: 157
 LeNormand, Maurice 13: 102
 Leonhard, »Mike« 6: 73
 Lepard, Ernest 6: 31
 Lepel, Vollrath von 5: 87
 Lépine, Louis 6: 118
 Leroux, Gaston 13: 48
 Lettow-Vorbeck, Paul Emil von 14/15: 47
 Leutre, Charles de 13: 101
 Leuzinger, Anni 9: 73, 74
 Leuzinger, Familie 9: 64-81
 Leuzinger, Willy 9: 65, 68-70, 72-80
 Leuzinger-Hofer, Mathilde 9: 73, 74
 Leveque, Jean 7: 11-13
 Levi, M. H. 14/15: 128, 133
 Lévy, Jules 13: 55, 56
 Lewin, Leo L. 1: 32-34
 Leyda, Jay 12: 87-89, 102
 Lichačev, Boris 6: 130
 Lichtenberg, Georg Christoph 13: 177
 Lichtenstein, Manfred 4: 145
 Liefde, Joh. de 9: 122; 11: 67
 Lier, W. J. van 11: 53
 Liesegang, Franz Paul 4: 182; 6: 168; 8: 21-29, 44, 46
 Lindau, Paul 8: 191; 11: 63; 13: 46
 Linder, Max 7: 103; 8: 165; 11: 72; 13: 47, 48, 65, 72
 Loeb, Ed 12: 128
 Loew, Marcus 10: 66
 Loiperdinger, Martin 2: 181; 9: 175; 12: 151, 152, 158, 161
 Longfellow, Henry Wadsworth 12: 124
 Lorde, André de 13: 48
 Louise, Prinzessin von Sachsen 6: 81-88
 Low, Rachael 3: 148, 152; 4: 176, 179; 5: 181; 11: 24; 12: 139
 Lübke, Heinrich 9: 120, 123
 Lubin, Sigmund 12: 114
 Lubitsch, Ernst 1: 75-76, 80-90; 5: 143; 6: 198; 8: 164
 Lüderitz, Adolf 14/15: 43
 Ludwig, Peter 14/15: 106
 Lukács, Georg 5: 196; 13: 11
 Luksch, Aloisia Theresia Johanna siehe Luise del Zopp
 Lumière, Antoine 5: 42; 8: 72; 14/15: 188
 Lumière, Auguste 8: 72, 74, 75; 14/15: 188-190
 Lumière, Gebrüder 6: 168; 8: 58, 71-75; 12: 51, 52, 67, 68; 13: 137
 Lumière, Josephine 5: 62-66
 Lumière, Louis 5: 51, 57, 60-67, 118; 8: 72, 74, 75, 128, 197; 14/15: 138, 172, 178, 188-190
 Lumière, Marguerite 5: 62-64
 Lumière, Rose 5: 62-64
 Lumière, Suzanne 5: 62-64
 Lux, Joseph August 13: 10, 13, 14, 36-38
 Lytton siehe Edward Robert Bulwer-Lytton
 Mach, Ernst 14/15: 43
 Machin, Alfred 10: 103, 105, 109-113, 134; 14/15: 138

- Mack, Max 10: 74
 Magliozzi, Ron 4: 145
 Magnusson, Charles 9: 151; 11: 88, 92-93
 Makovičij, D. 6: 130, 132
 Malmberg, Eric 11: 93-97
 Malthête-Méliès, Madeleine 2: 93-102
 Malthête, Jacques 6: 201, 202
 Malyševa, Galina 6: 129, 206
 Mann, D. W. 6: 72
 Mannoni, Laurent 4: 184-186; 6: 151;
 7: 171; 12: 26
 Mantle, J. Gregory 4: 83-90
 Marben, R. 6: 156
 Marchès, Léo 13: 67
 Marey, Etienne-Jules 8: 59-62, 73, 197, 198;
 9: 131; 12: 13-14, 172; 14/15: 172
 Marie, Michel 14/15: 137
 Marinetti, Filippo Tommaso 12: 104
 Mariniello, Silvestra 12: 39
 Marino, Pilar 13: 94
 Mario, Marc 13: 58, 59
 Marker, Frederick 7: 41
 Marker, Lise-Lone 7: 41
 Markschiess, Paul 6: 145, 153
 Marsom, Maurice de 13: 45
 Marsop, Felix 6: 145
 Martel, Charles 6: 125
 Martin, Edward 4: 84
 Martinez, Karine 12: 173
 Martini, Max de 4: 69
 Martins, Eunice 12: 158, 161
 Mary, Clément 7: 100
 Mary, Queen 7: 112, 122, 129, 139
 Marzen, August 9: 16
 Marzen, Famille 9: 15-37, 39-51
 Marzen, Hubert 9: 10, 16
 Marzen, Pauline 9: 16
 Marzen, Peter 9: 10, 14, 16, 17, 30-33, 40-
 43, 46-50, 54-56; 11: 102-121
 Marzen, Wendel 9: 10, 16, 29, 32, 34
 Maskelyne, John Neville 8: 65
 Massary, Fritz 13: 88-89
 Massey, Albert Francis 3: 152
 Massey, Arthur 5: 181
 Massey, Beatrice 3: 152; 4: 174, 175
 Massey, Bert 4: 178; 5: 181
 Massey, Mary 3: 152; 5: 181
 Massey, Ralph 5: 181
 Masson, Alain 10: 196
 Mauclair, Jan-Placide 2: 84
 Maugras, Emile 13: 45, 68
 Maurice, Clément 5: 42; 6: 97
 Mauthner, Fritz 13: 10
 Max, Edouard de 7: 40, 49
 May, Bruno 13: 54
 May, Joe 2: 144-145, 147, 148, 151, 154
 May, Karl 2: 138
 Mayer, David 14/15: 223
 Mayol, Félix 8: 145-148
 McClellan junior, George B. 6: 77-76; 9: 95
 McKernan, Luke 4: 66; 5: 184, 188; 6: 206-
 207; 10: 209-210; 13: 129
 McKinley, William 6: 90-92; 13: 141
 McMahan, Alison 11: 169; 13: 187-188
 McPherson, Kenneth 12: 102
 Meignen, E. 13: 61, 67
 Meillat, Léonard 13: 61
 Mekas, Jonas 12: 100, 103
 Melbourne-Cooper, Arthur 3: 143-160;
 4: 169-180; 5: 177-189; 13: 146-176
 Melbourne-Cooper, Bertha 3: 144
 Melbourne-Cooper, Catherine 3: 144
 Melford, Mark 13: 149
 Méliès, Georges 2: 7-115, 187-201; 6: 52-
 54, 174, 185, 201, 202; 7: 6, 16, 25, 161;
 10: 12-15; 12: 28, 34, 37, 38, 40-41, 45-46,
 51-53, 102, 103; 13: 49, 50, 69, 72, 177;
 14/15: 138
 Méliès, Gaston 6: 201; 10: 13
 Melon, Marc-Emmanuel 12: 171
 Menchen, Joseph 10: 77, 78, 80
 Menelik, Negus von Abessinien 6: 124, 125
 Menichelli, Pina 7: 79
 Menpes, Mortimer 4: 78
 Merritt, Russell 5: 125; 8: 185; 12: 58, 59
 Messenger, Constance Ursula 5: 181;
 13: 161
 Messter, Oskar 1: 18; 3: 20-21, 33-128;
 4: 192; 5: 204; 6: 143, 146, 151, 153-158,
 167-172, 177-179; 8: 57, 58, 68, 71, 142-
 145, 152; 12: 147, 152; 13: 23, 178, 190;
 14/15: 210
 Metz, Christian 12: 91; 14/15: 40
 Meulenberg, Willem 12: 157
 Meunier, Constantin 14/15: 141
 Meusy, Jean-Jacques 5: 38, 198-200; 6: 201;
 10: 195
 Meyer, Conrad Ferdinand 9: 79
 Meynet, Fernand 13: 100-101
 Michault, Théophile 6: 122

Michel, Karl Markus 7: 15
 Michel, Michel-Georges 12: 9-10, 13, 15
 Michelson, Annette 12: 89, 90
 Miller, Marin J. 8: 36
 Milner, Victor 6: 135, 138
 Milo, Emile 13: 66
 Minsky, Abraham 10: 66
 Minsky, Morton 10: 66
 Misu, Mime 10: 73-87
 Mitry, Jean 2: 32, 95; 3: 151; 12: 36, 52, 91
 Mix, Thomas Edwin siehe Tom Mix
 Mix, Tom 2: 122
 Miyakoya, Toraku 7: 154
 Moholy-Nagy, Laszlo 12: 101
 Moigno, François 14/15: 183
 Molinari, Aldo 6: 122, 124
 Möller, Max 13: 16
 Monca, Georges 13: 101
 Monsaingeon, Eglantine 12: 173
 Montagu, Ivor 12: 102
 Moore, Paul 14/15: 222
 Morawski, Erich 4: 164-166
 Moreau, Emile 13: 67
 Moreau, Gustave 14/15: 13
 Morin, Edgar 5: 49
 Morishima, Nakara 7: 154
 Mosich, Max 6: 179
 Mosse, George 7: 86, 89
 Moszkowski, Alexander 13: 9
 Mottershaw, Frank 6: 104-109
 Mouëzy-Eon, André 13: 56
 Mounier, J. F. 11: 53, 66, 70, 71
 Mounier, P. J. 11: 71
 Mühl-Benninghaus, Wolfgang 6: 199
 Mühsam, Kurt 13: 11
 Mul, Ati 13: 146, 174
 Müllendorf, Prosper 8: 104
 Mullens, Albert 11: 54-60, 64-66, 68-70
 Mullens, Willy 11: 54-60, 64-66, 68-70
 Müller, Carl 8: 107-110, 113
 Müller, Corinna 4: 190-193; 6: 158; 8: 189-194; 12: 152, 165, 177; 14/15: 208
 Müller, Robert 8: 201
 Mulvey, Laura 1: 77
 Münsterberg, Hugo 5: 207-209; 8: 121; 9: 136
 Murphey, Dudley 12: 102
 Musil, Robert 13: 12
 Musmacher, Christoph 9: 54, 55, 58, 60, 61
 Musschenbroek, Pieter van 7: 153

Musser, Charles 4: 118; 6: 89, 90, 93; 7: 153, 201-202; 8: 40, 75-76, 127, 150-152; 10: 11, 12, 19, 28; 12: 17, 20-24, 87-90, 166, 167, 171, 176; 14/15: 39, 185, 187
 Muybridge, Eadweard 7: 87-88; 8: 60, 61, 183, 197; 9: 131; 12: 51; 14/15: 171, 175-177, 180-181, 189
 Nabarro, Max 14/15: 130
 Nachtigal, Gustav 14/15: 43
 Nakajima, Jinyu 7: 160
 Nansen, Fritjof 8: 84
 Narath, Albert 4: 145
 Nasta, Dominique 13: 187-188
 Naylor, T. W. 14/15: 178
 Neik, Doodica 6: 97-101
 Neik, Radica 6: 97-101
 Nekes, Werner 8: 181, 184, 187
 Nepoti, Alberto 14/15: 167
 Nerlich, Hermann 3: 77
 Nest, Loni 7: 100
 Neubronner, Julius 3: 107, 118
 Neumann, M. B. 11: 67, 73
 Neustadter, Roger 6: 92
 Ney, Oskar 6: 177-178
 Neye, Karl 13: 14, 16, 18
 Nielsen, Asta 1: 15-16; 3: 161-172; 5: 143; 7: 70, 71; 13: 89-90; 14/15: 209-210, 211
 Niépce de Saint-Victor, Joseph Nicéphore 8: 41
 Nijland, Jan 9: 124
 Nikisch, Artur 3: 57-60
 Nikolai II., Zar 4: 11, 99-109
 Nion, François de 13: 102
 Nietzsche, Johannes 9: 171-172
 Nizam von Hyderabad 7: 115, 130, 135, 136
 Nöggerath junior, Franz Anton 3: 87; 11: 52, 58, 61-63, 66; 5: 185, 186; 14/15: 118
 Nöggerath senior, Franz Anton 5: 185
 Nöggerath, Amanda 5: 186
 Nordau, Max 13: 63
 Norindr, Panivong 14/15: 224
 Normand, Maurice 6: 11-27; 14/15: 92
 Northcliffe, Lord 10: 101
 Nünthel, Ralph 9: 171-172
 O'Brien, John 14/15: 223
 O'Quinn, Kimberley 6: 199

- Oesterreicher, Katharina 12: 157
 Ohr, Heinrich 11: 155
 Ohr, Ludwig 11: 147-148
 Ohtsuki, Gentaku 7: 153, 154
 Olgin, M. 10: 62
 Olinka, Madame 8: 70
 Oliver, David 8: 169, 173, 178
 Olsson, Jan 9: 152; 13: 188
 Olsson, Robert 11: 89-91
 Orde, Julian Walter 2: 72-74, 79
 Ortony, Alexander 1: 42-44
 Osseville, Comte d' 13: 100
 Oswald, Ossi 1: 75-79, 87-89
 Ott, Fred 6: 68
 Quimet, Léo-Ernest 14/15: 222
- Pächt, Otto 4: 30
 Paech, Joachim 13: 128-129
 Pagano, Bartolomeo 7: 85; 12: 150
 Pahl, Karl 6: 145, 150, 153, 154, 170, 174
 Paini, Dominique 7: 168, 169; 14/15: 137
 Paley, William 12: 66
 Pamphilon, Roger 13: 167
 Parnaland, Ambroise-François 5: 74; 13: 70
 Passarge, Sigfried 8: 104
 Patalas, Enno 12: 158
 Pater, William 7: 87
 Pathé, Charles 5: 78; 6: 58, 59, 121, 169;
 8: 58; 10: 107, 110; 13: 63-64
 Patterson, James 5: 184
 Pätzold, Theodor 8: 70
 Paul, Peter 13: 27, 28, 38-42, 44
 Paul, Robert William 3: 150; 4: 180, 184;
 6: 29-30, 169, 174, 175; 8: 65, 73; 13: 175;
 14/15: 186, 223
 Peace, Charles 6: 103-109
 Pearson, Roberta 7: 22, 37, 42-44, 51, 55, 69
 Perret, Léonce 14/15: 138
 Petiot, Marcel 6: 111
 Pfluger, David 14/15: 165
 Phalke, Dhundiraj Govind 2: 103-115;
 3: 173-189, 6: 185-192; 13: 184-186
 Piacitelli, Joseph 9: 137
 Piaszezki, Pavel Jakowlewitsch 8: 35
 Picasso, Pablo 12: 33
 Piccini, Giulio 13: 94
 Pick, Lupu 2: 157-160
 Pickering, Easton 13: 168
 Pickford, Mary 12: 124
 Pike, Oliver G. 10: 107
- Pinch, Trevor J. 8: 54
 Pinel, Vincent 5: 58
 Pinschewer, Julius 3: 131-132
 Pinthus, Kurt 13: 39
 Planchon, Victor 8: 74
 Poe, Edgar Allen 4: 28; 8: 171, 176
 Polak, Henri 14/15: 130
 Polin 8: 145, 147, 148
 Pommer, Erich 1: 37, 44-51; 4: 165
 Porten, Henny 3: 81-83, 86, 164, 167;
 8: 164; 9: 59; 13: 22, 23, 90; 14/15: 207-
 220
 Porter, Edwin S. 2: 120; 5: 19, 29, 32, 34,
 188; 6: 89; 10: 23; 12: 21, 36, 50, 52-53,
 60, 88
 Powell, Josef 4: 164-166
 Powers, Pat 12: 125
 Praiße, Familie 11: 150
 Pranal, Marion 7: 197
 Praz, Mario 7: 78
 Preiss, Kathy 6: 75
 Pringle, Ralph 11: 30
 Prittnitz, Baron von 6: 144, 145, 153, 154
 Prokesch, Wenzel 14/15: 179
 Prokofiev, Sergei 14/15: 146
 Promio, Alexandre 4: 30-31; 13: 135
 Psilander, Valdemar 7: 45-47, 50
 Puccini, Giacomo 13: 114, 123
- Raasveld, Charles 9: 120
 Rabier, Alcofrabas 13: 14, 18
 Rabinovitz, Lauren 9: 167-169
 Rabsilber, M. 13: 13
 Radziwill, Fürst 8: 11
 Raicevich, Giovanni 7: 91
 Rakuten, Nishimura 5: 98
 Ranger, Paul 7: 41
 Rangoonwalla, Firoze 4: 81
 Rath, Willy 2: 145-146; 13: 16
 Rauger, Jean-François 7: 170
 Rauscher, Ulrich 13: 15-16
 Ray, Harry 6: 125
 Raymond, Harry C. 7: 122, 123, 126, 129,
 130, 138
 Red Wing 10: 44, 49
 Regis, Ruth 12: 121
 Reicher, Ernst 2: 143-162
 Reinhardt, Familie 13: 83-85, 86
 Reinhardt, Max 10: 77, 78, 81, 83; 13: 13,
 48, 68, 69, 83

- Reinwald, Hanni 7: 100
 Reinwald, Otto 7: 100
 Rémond, Georges 6: 125
 Renn, Ludwig 6: 82-83
 Rennert, Malwine 5: 136
 Resnais, Alain 12: 20
 Revault d'Alonnes, Fabrice 9: 161-162
 Reynaud, Emile 8: 63; 14/15: 182-184
 Rhodes, Cecil 14/15: 73
 Ricalton, James 4: 78
 Rice, Edward E. 6: 76-77
 Richardson F. H. 8: 120, 125; 9: 97, 99, 104
 Riche, Daniel 13: 66
 Richter, Hans 12: 100, 101
 Riefenstahl, Leni 14/15: 39
 Riet, J. van siehe J. Holbein
 Rietveld, Gerrit 9: 128
 Rigoli, J. Aremaf 14/15: 68
 Riker, John 9: 91, 95
 Ritscher, Rolf 13: 14
 Rittaud-Hutinet, Jacques 4: 27
 Rittberger, Max 10: 74
 Roberts, Lord 14/15: 72
 Robertson, Etienne-Gaspard 3: 17-19;
 7: 158; 14/15: 13, 14, 18, 173
 Robertson, Patrick 13: 170
 Robinson, Andrew 4: 76
 Robinson, David 8: 182; 14/15: 13
 Rockefeller junior, John D. 6: 136-137, 139,
 141
 Rockefeller senior, John D. 6: 141
 Rodin, Auguste 12: 10, 78-80
 Röntgen, Wilhelm 2: 60
 Roon, A. J. van 11: 50
 Roosevelt, Theodore 5: 16
 Rosegger, Hans Peter 8: 201
 Rosen, Heinrich 14/15: 101
 Rosen, J. 13: 50, 59, 60, 62, 67
 Rosen, Philip 12: 174-177
 Rosenthal, Joe 5: 186
 Rossell, Deac 8: 197-198; 9, 170; 10: 210;
 12: 172
 Rostand, Edmond 13: 57
 Roth, Joseph 9: 83; 12: 169
 Rothapfel, Samuel L. 11: 81-83
 Rother, Rainer 6: 199; 8: 191
 Rotsaert, Peter 12: 161
 Roud, Richard 10: 195
 Rougier, Henri 114, 117, 119
 Rousby, Edwin 13: 136, 137
 Royen, G. H. van 9: 120, 121
 Royston, Harry 12: 133, 139
 Royston, Henry siehe Harry Royston
 Royston, Mary 12: 140
 Ruby Hamilton Belasco 12: 139
 Ruchatz, Jens 9: 169-171; 13: 189-191
 Rückert, Anton Ernst 10: 77
 Rürup, Reinhard, 8: 55
 Russell, Frank 12: 66
 Rye, Stellan 13: 48
 Sabatier, Albert 6: 125
 Sabinski, Czeslaw 1: 123-124
 Saburô, Somei 5: 106, 110-111
 Sadoul, Georges 2: 38-40, 84; 3: 148, 152;
 4: 27, 174, 176, 184, 190-191; 5: 38, 59,
 181-184, 189; 6: 58; 7: 163; 10: 193, 194;
 12: 36, 52, 68; 14/15: 90
 Sales, Pierre 13: 48
 Saloschin, James 6: 143, 145
 Salt, Barry 1: 110; 3: 153; 4: 174; 12: 56-58
 Salten, Felix 13: 17
 Salu, Ernest 14/15: 140
 Samama, Chikli 6: 122, 124
 Samnyal, Nani 7: 121, 122
 Sánchez, Daniel 14/15: 223
 Sandberg, Mark B. 9: 156
 Sandow, Eugene 6: 67-71; 7: 89; 8: 70
 Sanshotei, Koraku 7: 155
 Santou 7: 128
 Sardou, Victorien 13: 47
 Sargent, Epes Winthorpe 7: 57
 Sazie, Léon 13: 48, 56
 Schade, Eduard 11: 68
 Schäll, Ernst 12: 121
 Scharphorn, P. E. 11: 60
 Scheffen, Marc 12: 161
 Schichtl, Familie 8: 90, 176
 Schiller, Friedrich von 14/15: 62
 Schilling, Carl Georg 10: 107, 121, 122
 Schivelbusch, Wolfgang 9: 162; 14/15: 45
 Schlüpmann, Heide 1: 94-98; 2: 150-151;
 3: 164; 8: 159, 161, 164-165; 12: 165
 Schmidt, Friedrich 4: 164, 166
 Schmidt, Otto 1: 35-35
 Schnick, Jakob 3: 77-79
 Schönwald, Gustav 5: 39; 6: 146, 148, 149,
 153-157
 Schostakowitsch, Dimitri 14/15: 148
 Schouten, Dirk 11: 50, 52, 67

- Schuch, Ernst von 3: 57-58
 Schulte-Strathaus, Stefanie 12: 158
 Schulz, F. Rudolph 1: 35-37
 Schulz, Rudolf 4: 164
 Schulze, Brigitte 13: 184-186
 Schulze, Gerhard 14/15: 143
 Schünemann, Emil 10: 73-74
 Schuring, Cor 14/15: 130
 Schwartz, Vanessa 11: 86
 Schwarzenberg, Léon 6: 100
 Schwarzer, Johann 9: 173
 Schweinitz, Jörg 5: 207-209; 8: 191
 Scotto, Vincent 13: 105
 Screech, Timon 7: 154
 Searle, Ernst 1: 114-117
 Seeber, Clemens 6: 173; 8: 71
 Seeber, Guido 6: 144-146, 148, 151, 168,
 173; 8: 71, 143
 Segeberg, Harro 8: 189-194
 Seguin, Claude 7: 202-204
 Segur, A. B. 9: 135
 Sekine, Tadamitsu 7: 154
 Sembene, Ousmane 12: 175
 Sen, Hiralal 7: 121, 130
 Shakespeare, William 13: 59
 Sharpe, Isabella siehe Ruby Hamilton
 Belasco
 Shaw, Bernard 7: 41
 Shepard, David 10: 202, 203
 Shepherd, Roger 13: 169
 Shirliff, Reginald 4: 175, 178
 Shōtō, Kadota 5: 109
 Shozan, Maeda 5: 107
 Shunsei, Matsuda 5: 110
 Sienkiewicz, Henryk 13: 16-18
 Silhan, Anton 12: 160
 Silvius, P. 11: 50, 62
 Simkin, Mike 14/15: 25
 Simmel, Georg 12: 13
 Simonson, Eugen 14/15: 100, 101, 103-106,
 109
 Sinclair, Upton 6: 135, 138, 140
 Sirois-Trahan, Pierre 6: 203; 12: 173
 Skitteral, Joe 7: 120, 127
 Skladanowsky Emil 4: 154; 8: 83; 14/15: 37,
 188
 Skladanowsky, Carl 8: 83, 88, 89, 95, 96;
 11: 123-143
 Skladanowsky, Erich 8: 95
 Skladanowsky, Eugen 1: 20; 4: 145, 154,
 158; 5: 203; 12: 165; 14/15: 218
 Skladanowsky, Familie 8: 12-19, 82-100;
 11: 122-143; 14/15: 37-51, 176, 188
 Skladanowsky, Gebrüder 1: 115; 8: 12-19,
 90-92, 97; 11: 122-143; 14/15: 37-51
 Skladanowsky, Max 1: 19-20; 4: 144, 145,
 154, 158, 159, 186; 5: 203-206; 6: 167;
 8: 57, 83, 84, 86, 88-90, 95-97, 197;
 11: 122-143; 14/15: 37, 39, 40, 47, 188
 Slide, Anthony 5: 185
 Sliker, Christiaan 6: 170, 8: 69; 9: 117
 Smedley, William Thomas 10: 211
 Smith, Albert 8: 37
 Smith, Dunlop 4: 89, 90
 Smith, George Albert 3: 148, 149, 152-156;
 4: 89, 169-174, 177, 179; 5: 178-184, 188;
 6: 30, 174; 12: 57; 13: 175
 Smither, Roger 9: 175-176
 Smits, A. W. 11: 66
 Smolowa, Sybil 9: 155
 Snickers, Pelle 11: 173-175
 Soénus, Ulrich 8: 112
 Sontag, Susan 5: 48
 Sopocin, Martin 12: 24
 Soular, Marie-Joseph siehe Joséphine
 Souvestre, Pierre 13: 47
 Spamer, Otto 14/15: 41
 Spehr, Paul C. 10: 210; 12: 172
 Spencer, Walter Baldwin 12: 180, 181
 Spivak, Gayatri 14/15: 38
 Spoor, George C. 10: 13
 Sprinkhuizen, Ko van 9: 122
 St. Cyr, Lillian siehe Red Wing
 Štábla, Zdenek 12: 66
 Staffer, Margot 12: 122
 Staiger, Janet 8: 150-151; 12: 99, 108
 Stalder-Sticher, Anna 14/15: 53
 Stanford, Leland 14/15: 180
 Stanley, Henry Morton 14/15: 43-44
 Stark, Curt A. 13: 22
 Staudenmaier, John M. 8: 55; 14/15: 170
 Steer, Valentina 4: 77
 Stein, Joseph 6: 144, 147, 151
 Steiner, Charles 10: 65-70
 Stern, Recha 12: 123
 Stern, Sam 12: 124
 Stevenson, Frances 4: 136
 Stewart, F. 4: 83
 Stollwerck, Ludwig 1: 114-118; 5: 42, 172,
 175; 6: 169; 8: 57; 9: 28; 14/15: 182, 186

Stoneman, Rod 12: 113
 Strain, Ellen 8: 102
 Strengtholt, J. F. 11: 50, 52, 67
 Strickler, Eugen 9: 73
 Strickler, René 9: 9: 67
 Strickler-Leuzinger, Martha 9: 67, 72-74
 Strobl, Karl Hans 2: 126-127; 13: 13
 Strükelberg, Eduard 9: 79
 Stuhlmann, Franz 8: 111
 Stümcke, Heinrich 13: 11, 13
 Stumm, Fritz Freiherr von 4: 126
 Šub, Esfir' 4: 99
 Sue, Eugène 13: 47
 Sugita, Genpaku 7: 153
 Surguchov, Ilya 1: 105
 Suttner, Bertha von 14/15: 73
 Swanson, William 12: 125
 Sylvane, André 13: 56
 Szeless, Margarethe 9: 170

Tahar, Hadj 6: 73
 Takahashi, Gen-yo 7: 154
 Takayuki, Ōyama 5: 110
 Talbot, Frederick 13: 166
 Talbot, Romain 6: 176-177, 180; 8: 46
 Tallone, Cesare 7: 80
 Tamagawa, Bunraku 7: 152
 Taylor, Frederick Winslow 9: 134, 136
 Tejero, Rosita 13: 137
 Tempel, Mark van den 10: 209-210
 Terry, Ellen 7: 41
 Testa, Bart 12: 97, 98, 103
 Tester, John Frederick 6: 177
 Tews, Joachim 8: 48
 Thiemann, J. 13: 17-18
 Thiercelin, Emile 13: 59
 Thomas, A. D. 11: 24-35
 Thompson, Henry 9: 100, 102
 Thompson, Kristin 7: 38; 8: 141-142;
 12: 57-59
 Thun, Rudolf 6: 168
 Thys, Marianne 6: 196
 Tieff, Léon 6: 124
 Titl, Anton Emil 14/15: 179
 Titzentahler, Waldemar 13: 83
 Toepffer, Rodolphe 7: 17
 Toepflitz, Jerzy 6: 185
 Tolstoj, Graf Lev Nikolaevič 6: 129-134
 Tolstoja, Gräfin Sofia Andreevna 6: 130,
 133

Tomashevsky, Boris 10: 69
 Toraku I, Kameya 7: 158
 Toulet, Emmanuelle 5: 38; 13: 171
 Traub, Hans 6: 168
 Trauberg, Leonid 10: 197
 Treumann, Wanda V 27
 Trevithick, Richard 8: 34
 Trolov, Ivan 6: 129
 Tschichold, Jan 12: 101
 Tsikounas, Myriam 9: 159
 Tsvian, Yuri 4: 187-189; 6: 206; 7: 58, 80;
 8: 184; 10: 63; 13: 94
 Tsurubuchi, Hatsuzo 7: 160
 Turkin, Valentin 1: 106
 Turner, E. G. 13: 167, 174
 Turszinsky, Walter 13: 36
 Tuschinski, Abraham 11: 71
 Twain, Mark 8: 177

Ubels, R. 11: 67
 Uchatius, Franz Freiherr von 14/15: 179
 Ullstein, Leopold 13: 81
 Ulmer, Edgar E. 14/15: 139
 Umemura, Shisei 7: 156
 Urban, Charles 3: 150; 4: 90; 5: 182, 185;
 6: 52; 7: 126, 127; 13: 175
 Uricchio, William 12: 28, 171

Valdes, Jane 14/15: 67, 70
 Valentin, Guido 11: 93, 94
 Valentin, H. 14/15: 13
 Valentin, Karl 1: 61-72
 Van Wesel, Gerrit 11: 65
 Vandal, Marcel 13: 61
 Vandendorpe, Christian 5: 89
 Vandérem, Fernand 13: 66
 Vassiliev, V. 6: 129
 Verne, Jules 2: 53-57; 8: 31; 13: 55
 Vernet, Marc 7: 165
 Véronneau, Pierre 14/15: 222
 Vertov, Dziga 12: 105
 Veyre, Gabriel 6: 203; 7: 197-200
 Victoria, Queen 14/15: 178
 Viola, Bill 12: 170
 Virchow, Rudolf 2: 180
 Virilio, Paul 13: 178
 Vishnevskij, Venjamin E. 6: 206
 Vittorio Emanuele III, Re 13: 114
 Vivian, Ruby 13: 165
 Vogel, Amos 12: 100, 102

- Vogel, Hermann 8: 44
 Vogl-Bienek, Ludwig 8: 182
 Voigt, Friedrich Wilhelm 2: 180
 Volkmer, Klaus 12: 155, 158
 Volkmer, Ottomar 5: 45-46
 Volkonski, Sergei 1: 110-111
 Vollmöller, Karl 10: 77, 78; 13: 84
 Voltmann, Heinrich 3: 75, 77; 11: 50
 Voorhuis, Nelly 7: 70
 Vries, Tjitte de 4: 169-178; 5: 177-179, 184, 187, 189
 Vrily, Lucien 6: 97-98

 Wadowska, Audrey 3: 143-160; 4: 173-180; 5: 179, 180-187, 189; 13: 146, 162-164, 166, 169, 171-176
 Wadowski, Jan 13: 146, 162, 164, 166, 171, 176
 Wagenaar, Willem 8: 182
 Waldenburger, Otto 9: 50, 54, 55
 Walgenstein, Thomas Rasmussen 7: 153
 Walker, Alexander 7: 120
 Wallenda, Clara 9: 68
 Waller, Greg 14/15: 222, 223
 Walthall, Henry 7: 44, 48
 Wangemann, Albert 3: 33-41
 Ward, John siehe Charles Peace
 Wassink, Henk Klein 12: 160
 Watteau, Jean-Antoine 12: 78-80
 Wauer, William 13: 35
 Wayne, John 12: 154
 Weber J. vermutlich Jean Weber-Clément
 Weber, Frans 14/15: 128, 129
 Weber-Clément, Jean 9: 72
 Wedel, Michael 8: 143; 12: 158; 13: 188
 Wegener, Paul 8: 175
 Wegkamp, Antoon 11: 50, 52, 67
 Weingartner, Felix von 3: 56-59
 Weiss, Désiré 6: 123
 Wellano, Elisabeth siehe Karlstadt, Liesl
 Welle, John 14/15: 224
 Welte, Carl 11: 52, 57, 60, 67, 72
 Werner, Gebrüder 13: 138
 Werth, Hans 13: 53
 Wertheimer, Max 8: 121
 White, James Henry 5: 188
 Whitfort, Annabelle 6: 73, 74
 Whitmore, Richard 13: 170
 Wigman, Piet 9: 120, 122; 14/15: 132, 133
 Wilde, Oscar 8: 171

 Wilhelm II. 6: 169; 9: 31-32; 14/15: 72
 Wilkinson, Christopher 13: 146
 Williams, Alan 8: 128, 143
 Williams, Linda 12: 30
 Williams, Randall 8: 69; 11: 22
 Williamson, Florence 6: 30-31
 Williamson, James 5: 179; 6: 29-36, 40, 41; 12: 57
 Willmann, Carl 8: 94
 Wilson, J. W. 10: 23
 Winckelmann, Johann Joachim 7: 86, 87
 Wind, Remko 12: 160
 Winiger, Anna 14/15: 53-64
 Winsten, Arthur 12: 102
 Winter, Adam 4: 166
 Winter, Willem Frederik 5: 83
 Wissmann, Hermann von 14/15: 45
 Wit, Hermann de 9: 116, 117
 Wittmann Otto 6: 149, 155
 Woermann, Adolph 14/15: 43
 Wolfe, Charles 4: 113
 Wolff, Philipp 6: 172-175; 8: 71
 Wolff, Pierre 13: 53
 Woods, A. H. 10: 78
 Woods, Frank 7: 32, 33, 37-38, 53, 51-54
 Wray, Cecil 8: 65; 14/15: 185
 Wright, Wilbur 6: 125
 Wulff, Ernst 9: 120, 123
 Wulff, Heinrich 9: 120, 123
 Wüstenhöfer, Franz Wygand siehe Franz Hofer

 Xavier, Ismael 12: 88
 Yangirov, Jashit M. 9: 159
 Yates, Frank Danvers 7: 122, 123, 126, 131
 Yeats, William Butler 7: 40, 42, 49
 Yoro, Maboroshi 7: 161
 Yoshiyama, Kyokko 7: 156, 158-161
 Young Deer, James 10: 44, 49, 50
 Zahn, W. J. C. 8: 11
 Zglinicki, Friedrich von 4: 145, 184; 8: 40, 88
 Zimmermann, Aljoscha 12: 156, 158, 161
 Zischler, Hanns 5: 201-202; 13: 121
 Zobelitz, Fedor von 13: 46, 69
 Zopp, Luise del 13: 22-29
 Zopp, Rudolf del 13: 22
 Zopp-Lingg, Luise siehe Luise del Zopp
 Zukor, Adolph 8: 118
 Zwicky, Victor 5: 145