

KINTop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

6 Aktualitäten

Delia und der Burenkrieg
Potenzen des Films um 1900

Attack on a China Mission
Sinn-Bild des Boxer-Aufstands

Bilder der Zeit
Die Aktualität der actualités

Die lebende Zeitung
Wochenschauen von Pathé Frères

Klatsch & Tratsch
Ehebruch im Königshaus

Oskar Messters Konkurrenten
Die ersten Filmhändler Berlins

Stroemfeld/Roter Stern

KINtop 6

KINtop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

herausgegeben von
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

KINtop 6

Aktualitäten

Stroemfeld/Roter Stern

KINTop 6

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

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

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

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

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

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Aktualitäten – Basel ; Frankfurt am Main:
Stroemfeld/Roter Stern. 1997
(**KINTop** ; 6)
ISBN 3-87877-786-8
NE: GT

KINTop 6

Aktualitäten

mit freundlicher Unterstützung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden

Copyright © 1997
Stroemfeld Verlag
CH-4007 Basel · Oetlingerstr. 19
D-60322 Frankfurt am Main · Holzhausenstr. 4 · eMail: stroemfeld@t-online.de
All Rights Reserved. Alle Rechte vorbehalten.
Die Vervielfältigungsrechte der einzelnen Beiträge liegen bei den Autoren,
alle Rechte an dieser Ausgabe beim Verlag.
Satz: bLoch Verlag, Frankfurt am Main
Druck: Nexus Druck, Frankfurt am Main

KINTop 7 erscheint im Sommer 1998 mit dem Themen-Schwerpunkt »Schauspielereien«.

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

Inhalt

Editorial 7

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 – BLUEJACKETS 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

Buch- und Zeitschriftenhinweise 210

Die Autorinnen und Autoren 213

Editorial

Krönungen, Paraden, Staatsbesuche, Umzüge, Einweihungsfeiern, Denkmalsenthüllungen und dergleichen mehr: Gerade in den Anfangsjahren der Kinetographie machen Ereignisse des öffentlichen Lebens einen bedeutenden Teil der Filmproduktion aus. Vor Ort gedreht oder nachgestellt – Aktualitätenfilme gestatten dem Zuschauer, sich ›ein Bild zu machen‹ von Ereignissen, von denen er schriftlich aus der Presse oder einfach nur mündlich vom Hörensagen erfahren hat.

Wir eröffnen diese Ausgabe von *KINtop* mit einer Kurzgeschichte aus dem Jahr 1900, die eine ganze Reihe von Motiven und Problemen anspricht, die zu unserem Themenkreis gehören: die Kamera als Zeuge; die Unsicherheit, ob es sich um dokumentarische oder um nachgestellte Aufnahmen handelt; das Gefühl, als Beobachter unmittelbar am Geschehen teilzunehmen; die Bedeutung der Aktualität als Attraktion und somit als Ware.

Obgleich es ihnen heute auf den ersten Blick oft nicht anzusehen ist: Frühe Aktualitätenfilme erweisen sich bei näherem Studium als überaus vielschichtig. Das zeigt sich bereits an den Unschärfen der sprachlichen Bezeichnung. William Uricchio und Sabine Lenk diskutieren wichtige Aspekte des Phänomens Aktualitäten anhand der zeitgenössischen Terminologie. Dabei fällt auf, daß der Begriff Aktualitäten ausgesprochen mehrdeutig ist und in verschiedenen Sprachen recht unterschiedliche Bedeutungen annimmt: Bezeichnet das französische *actualité* zunächst ganz allgemein einen Film, der auf das Interesse der Öffentlichkeit rechnen kann, so wird dieser Ausdruck schon bald im Sinne von ›Nachrichtenfilm‹ verwendet, worunter gleichermaßen nachgestellte und dokumentarisch aufgenommene Szenen fallen. Schließlich geht die *actualité* als Einzelfilm im Programmformat der Wochenschau auf. Im Englischen wiederum werden Filmaufnahmen von Tagesereignissen als *topical films*, später als *newsreels* bezeichnet. Der Terminus *actuality* meint dagegen schlicht die Wirklichkeit, während der französische Ausdruck *actualité* in der anglo-amerikanischen Filmgeschichtsschreibung oft ganz allgemein für den frühen *non-fiction*-Film steht.

Daß Aktualitäten ein ›weites Feld‹ sind, schlägt sich auch in der Vielfalt der für diesen Schwerpunkt verfaßten Beiträge nieder: Da sind zunächst Ereignisse, welche die Öffentlichkeit als *faits divers* wegen ihres Unterhaltungswerts interessieren: Skandalgeschichten wie die Flucht einer sächsischen Prinzessin mit dem Hauslehrer ihrer Kinder (Guido Convents), das gewaltsame Ende einer anarchistisch inspirierten Verbrecherbande (Jeannine Baj), die

spektakuläre Operation, mit der Professor Doyen siamesische Zwillinge trennt (Thierry Lefebvre) oder, gewissermaßen als Aktualisierung einer bereits 25 Jahre alten Aktualität, Leben und Ende des berüchtigten englischen Verbrechers Charles Peace (Ine van Dooren). Bisweilen besteht die Sensation ganz einfach darin, daß eine berühmte Persönlichkeit überhaupt auf der Leinwand in Erscheinung tritt, so zum Beispiel im Fall von Leo Tolstoi (Natalia Nussinova).

In allen Beiträgen wird deutlich, daß die Filmbilder der Aktualitäten mehr zeigen, als heute auf den ersten Blick zu erkennen ist. Die zeitgenössische Kontextualisierung dieser Filmaufnahmen ist für ein adäquates Verständnis unumgänglich. Erst dann wird zum Beispiel klar, daß zwei dokumentarische Aufnahmen, die ein Edison-Film 1903 vor die nachgestellte Hinrichtung des Präsidentenmörders Czolgosz montiert, als Bilder amerikanischen Selbstbewußtseins zu lesen sind (Michael Punt). Oder daß Williamsons Film über den Angriff aufständischer Boxer auf eine Missionsstation in China nicht einfach eine mehr oder weniger plump nachgestellte Aktualität ist, sondern daß die im Westen dominierende imperialistische Sicht der chinesischen Revolte in diesem Kurzfilm einen äußerst verdichteten szenischen Ausdruck findet (Frank Gray). Umgekehrt kann die Berichterstattung über politische Ereignisse als ikonografische Folie in die Spielfilmproduktion eingehen: So ersteht ein blutig niedergeschlagener Bergarbeiterstreik in Griffiths *INTOLERANCE* und in anderen Filmdramen wieder auf, wobei die fiktionalen Studio-Aufnahmen mehr über das zugrundeliegende Ereignis verraten dürfen als den seinerzeit massiv behinderten *newsreels* gestattet war (Russell Merritt).

Aktualitäten sind ebensowenig ein fest umrissenes Genre wie Aktualität objektive Eigenschaft eines Films sein kann. Letztendlich kommt es darauf an, daß Hersteller, Auswerter bzw. Zuschauer den Aufnahmen eines Ereignisses aktuelle Bedeutung zuschreiben, wie sich am Beispiel der kleineren französischen Firma Le Lion zeigen läßt (Yvonne Bernard). Eine für die Zuschauer zentrale Dimension der Aktualitätenfilme ist in jedem Fall, daß sie teilhaben können an einem Geschehen, bei dem sie selbst nicht anwesend waren. Schon bei den Kinetoskop-Filmen Edisons spielt das eine zentrale Rolle: Hier zeigen die bewegten Bilder im Kinetoskop-Guckkasten für jedermann zugänglich Ereignisse, die damals in der Wirklichkeit noch einer äußerst strengen sozialen und politischen Kontrolle unterliegen (Charles Musser). Die kinematographischen Aktualitäten wirken um die Jahrhundertwende an der Herausbildung einer medialen Öffentlichkeit mit, die seither an tiefgreifenden sozialen und politischen Veränderungen beteiligt ist.

Neben dem Aktualitäten-Schwerpunkt bieten zwei Beiträge zu den Anfängen der kinematographischen Branche in der damaligen Reichshauptstadt Berlin aufschlußreiche Ergänzungen zu den drei Bänden, die wir anläßlich von »100 Jahre Kino« dem Filmpionier Oskar Messter gewidmet haben (vgl. *KINtop 3* sowie *KINtop Schriften 2* und *3*): Zum einen werden die Berli-

ner Kinematographen-Anbieter vorgestellt, die 1896/97 in direkter Konkurrenz zu Messter stehen (Deac Rossell), zum andern wird die wechselvolle Geschichte des ersten Berliner »Kinos« Unter den Linden 21 rekonstruiert, das Messter im September 1896 übernimmt (Jeanpaul Goergen). Schließlich enthält auch diese Ausgabe wieder einen Beitrag zum frühen Kino in Indien, nämlich einen wichtigen Nachtrag zu dem in *KINtop 2* und *KINtop 3* vorgestellten »ersten« indischen Spielfilm RAJA HARISCHANDRA (Brigitte Schulze).

Die nächste Ausgabe von *KINtop*, die im Sommer 1998 erscheint, wird dem Schwerpunkt »Schauspielereien« gewidmet sein.

Für ihre Hilfe beim Zustandekommen dieser *KINtop*-Ausgabe bedanken wir uns bei Stephen Bottomore und Wolfgang Beilenhoff. Besonderen Dank schulden Redaktion und Verlag der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, durch deren Unterstützung die Drucklegung ermöglicht wurde. Schließlich möchten wir allen Autorinnen und Autoren für die Zeit und Mühe danken, die sie dieser *KINtop*-Ausgabe unentgeltlich gewidmet haben.

Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

Cinematograph and Biograph Pictures of the Embarkations.



THE EMBARKATION
OF HORSES



THE RIFLE BRIGADE
ARRIVING



THE DEVELOPMENT
OF A SMILE

Quelle: *To-Day*, 23. November 1899

Delia im Kinematographen und der Burenkrieg

Ein Text zur Wahrnehmung des Films um 1900

Mit einer Vorbemerkung und Annotationen
von Roland Cosandey

Vorbemerkung

»Vor dem Kinematographen« erschien am Sonntag, den 8. Juni 1900 im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*.¹ Es handelt sich um einen Text aus dem illustrierten französischen Wochenmagazin *L'Illustration* (Paris). Wir wissen nicht, ob diese Übernahme (in einer autorisierten und von Ina Bach gezeichneten Übersetzung) einen Einzelfall bildet. Wir können auch nichts darüber sagen, was das Abdrucken dieses Artikels in der großen Frankfurter Tageszeitung bedeutet. Wir beschränken uns darauf, die Originalfassung in ihren Kontext zu stellen und versuchen, die allgemeine Bedeutung herauszuarbeiten, die diese Geschichte für das Studium der Wahrnehmung des Kinos um 1900 hat. Die deutsche Fassung entspricht vollständig dem französischen Text, den sie bis hin zu seiner Aufteilung in Abschnitte respektiert.

In Frankreich war der Text bisher unbeachtet geblieben oder unbekannt. Wir verdanken Stephen Bottomore den Hinweis auf die Quelle und auf die deutsche Übersetzung.² Die Geschichte ist nicht in der 1987 erschienenen, einbändigen Faksimile-Ausgabe ausgewählter Artikel zum Kino aus *L'Illustration* enthalten. Das ist wohl auf die Unsicherheit gegenüber dem dokumentarischen Wert eines Textes zurückzuführen, den wir eher literarischer Schaffenskraft als journalistischer Information verdanken. Dieser Status ist der Quelle u.E. nicht abträglich, sondern verleiht ihr eine besondere Qualität, nämlich die einer Arbeit zweiten Grades über den Gegenstand, um den es geht: das Kino.³

Der mit Maurice Normand gezeichnete Artikel »Vor dem Kinematographen« erschien am 24. Februar 1900 in *L'Illustration*. Deckblatt und Inhalt dieser Ausgabe legten das Gewicht auf eine militärisch-politische Nachricht, welche die Aufmerksamkeit der öffentlichen Meinung in Westeuropa auf den Krieg im Transvaal lenkte.⁴ Es ist durchaus möglich, daß die Erzählung auf einer englischen Anekdote beruht. Wie jedoch Stephen Bottomore zeigt, ist das Motiv der Wiedererkennung auf der Leinwand des Kinematographen zu weit verbreitet, als daß man sich allein auf Indizien diegetischer Art berufen könnte, um daraus Schlüsse auf eine einzige, präzise Quelle zu ziehen.

Die Verankerung in Paris liefert der Geschichte mit der Weltausstellung einen Kontext und aktualisiert sie durch ein französisches Filmprogramm (der

Burenkrieg, auf den Buttes-Chaumont gefilmt), wie es damals wirklich existierte. Aber sie deutet nicht unbedingt auf eine Adaptation hin, die auf Transposition beruht, sondern eher auf einen originellen Einfall.⁵

Was am meisten beeindruckt, ist die Weite des Textes und die Unsicherheit seines formellen Status. Er ist weder ein journalistischer Bericht, noch eine Milieu-Beschreibung; insgesamt gesehen zeigt er einige Elemente, welche seinen literarischen Charakter deutlich machen (die Typisierung der Namen, die fein abgestimmte Struktur der Beschreibung); andererseits ist es aufgrund der demonstrativen Behandlung mancher Aspekte schwierig zu entscheiden, ob es sich bei dem, was wir lesen, wirklich um eine Kurzgeschichte handelt.

Aber diese Ungenauigkeit liegt vielleicht weniger an der unbestimmten diskursiven Beschaffenheit, sondern eher an der etwas undeutlichen Absicht des Autors. Sollen wir den Text als sentimentale Geschichte einer Trennung und Wiedererkennung aus der Ferne lesen, die durch den modernen Kinematographen aktualisiert wurde, worauf die Mühe hindeutet, die den Details der wechselnden Gemütszustände unserer »hübschen, anmuthigen Irländerin« beim Anblick der illusorischen, »wesenlosen Erscheinung« ihres Bräutigams gewidmet ist?⁶ Oder müssen wir vielleicht die Perspektive umkehren und die literarische Erfindung als ein bequemes Mittel sehen, um über den Kinematographen selbst zu sprechen?

Wie weiter oben bereits angedeutet, geben wir der letztgenannten Interpretation den Vorzug, die dann eine weitere Frage mit sich bringt: Warum entschied man sich dafür, diese drei Schlüsselthemen der zeitgenössischen Vorstellungen vom Kinematographen – die bleibende Bewahrung des Dargestellten, die Allgegenwärtigkeit und der Apparat als enthüllende Maschine – über eine, wenn auch mehrdeutige, Fiktion zu vermitteln? Muß man dieses Hilfsmittel, gerade weil es sich um eine Bearbeitung zweiten Grades handelt, vielleicht als die einzige Möglichkeit verstehen, eine »Träumerei« vom Kino zu behandeln? Das Wort »Träumerei« wäre sicherlich unzutreffend, wenn damit eine frei schwebende literarische Eingebung gemeint sein soll. Wie man sehen wird, handelt es sich bei dem Text von Normand um eine außerordentlich rationale Konstruktion, um eine Art Demonstrationsmechanismus, der subtil auf das Paradox hin eingerichtet ist.

Trotz ihres Umfangs sollen die Anmerkungen, welche wir dieser Neuausgabe der deutschen Fassung zur Seite stellen, nicht über den Text hinausweisen. Es liegt uns fern, diesen nur als einen Prätext zu verstehen, als Behälter eines Inhalts, der uns sagte, was das Kino um 1900 war. In der Überzeugung, daß der Diskurs in der Form enthalten ist, haben wir uns darauf beschränkt, einige Kenntnisse zu sammeln, um dem heutigen Leser zu erlauben, den hier vorausgesetzten Wissensstand zu erreichen, über den sein ihm nur wenig gleichendes *alter ego* vor fast hundert Jahren vermutlich verfügte.⁷

(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)

»Vor dem Kinematographen«

Autorisierte Übersetzung von Ina Bach

Delia *Flaherty*, eine hübsche, anmuthige Irländerin, die für das Ausstellungsjahr⁸ als Kammerfrau von einem großen Pariser Hotel engagirt ist, das Gäste aller Nationen besuchen, hatte von Jerry *Kilcourse*, ihrem *lover*, einem Sergeanten im dritten *Royal Irish Fusiliers*⁹, einen *Brief* folgenden Inhalts erhalten:

»... Heute Morgen sind wir in *Durban* gelandet. Gerade gegenüber den Schiffspforten, auf der Landungsbrücke, stand ein Photograph mit einer großen Camera¹⁰, die unaufhörlich arbeitete. Dieser Photograph scheint uns Alle aufgenommen zu haben, während wir, wie wir gerade waren, in unserer *Kha-ki*-uniform und unsern Tropenhelmen¹¹ ausstiegen. Leutnant Burns sagte mir, daß diese Bilder in den *Music-halls* von London und auch in *Paris* gezeigt werden würden, und daß jede unserer Bewegungen dem Publikum wieder vor Augen geführt würde, als ob wir selbst auf der Bühne wären. Mir scheint, daß Niemand sich für etwas so Alltägliches interessiren kann, mit Ausnahme der Frauen und der Freunde, die wir in Europa zurückgelassen haben.

Wenn die Soldaten über die Brücke gingen und vor den Photographen kamen, so machte es ihnen Spaß, komische Gesichter zu ziehen oder drollige Stellungen einzunehmen. Einige erhoben die Arme zum Himmel, Andere versetzten sich gegenseitig Rippenstöße; Viele schnitten eine Grimasse, Alle lachten. Wenn Du, meine liebe Delia, in *Paris* diese lebenden Bilder des Bataillons siehst, so wirst Du schwerlich meinen Kameraden Patrick *Mahoney* wiedererkennen, der seinen Mund bis an die Ohren aufgerissen hat. Dennis *O'Harra* hat sich das Vergnügen bereitet, eine lange Nase zu machen.

Da ich durch den Leutnant Bescheid wußte, so dachte ich, daß Du vielleicht Gelegenheit haben würdest, Dir die Bilder von der Landung des *Harwarden Castle* anzusehen, und daß Du Dich gewiß freuen würdest, mich in einer Stellung zu erblicken, die Dir beweist, daß ich immer an Dich denke. Als ich den Fuß auf die Brücke setzte, blieb ich also einen Augenblick stehen, damit mein Bild deutlicher würde, und machte eine *Kußhand*, die für Dich bestimmt ist. Paß also gut auf! Wenn *O'Harra* vorbei ist, der die lange Nase macht, so komme ich als *Dritter* hinter ihm. Statt des Bündels, das die Anderen in ein Tuch geknotet tragen, habe ich unter dem linken Arm die starke, bequeme, gelblederne Tasche, die Du mir gegeben hast. Und der *Kuß*, den ich mit Mund und Hand fortschickte, ehe ich den Fuß auf afrikanischen Boden setzte, er ist für *Dich* bestimmt, Liebste! Ich werde mich freuen, daß er nicht verloren ist, falls Du Lust hast, allein in eine *Music-hall* zu gehen, und wenn

der Photograph wirklich all diese Bilder nach Europa schickt. Ich hörte, daß er uns bis nach Pretoria begleiten und daß er uns selbst *während der Schlachten* photographiren wird. Ich will versuchen, mich wieder vor ihn zu stellen. Vielleicht erhältst Du auf diese Weise bestimmte *Nachrichten* von Deinem Jerry und den Beweis, daß er sich tapfer hält...«

Aus diesem Grund war Delia Flaherty, als sie einen freien Abend hatte, in die »Alhambra« am Boulevard Haußmann gegangen¹², obgleich dies keineswegs ein passender Aufenthalt für eine junge, hübsche, feine, irische *lady's maid* war, deren Verlobter als Sergeant bei den königlichen Truppen stand.

Auf den Anschlagzetteln der »Alhambra« hatte sie folgende Worte in riesigen Lettern gelesen:

»Der Krieg im Transvaal«¹³

und darunter:

»Episoden aus dem Kriege, nach der Natur aufgenommen durch den Kinetographen«.

Danach folgte eine Liste der Episoden, unter diesen:

»Landung irischer Soldaten im Natal«.

Delia hatte an der Kasse einen Platz nahe der Bühne verlangt und fünf Francs für einen Fauteuil im ersten Rang bezahlt. In ihrem *tailor-made*-Kleide¹⁴ aus dunklem Tuch und ihrem runden Hut hätte sie gerade durch die Einfachheit ihres Anzuges, die in diesen Räumen etwas Ungewöhnliches war, und durch ihr hübsches, frisches Gesicht die Aufmerksamkeit erregt, wenn sie sich während der Pausen in die Wandelgänge gewagt hätte, die von promenirenden Damen in auffallender Toilette¹⁵ belebt waren. Aber sie verließ ihren Sitz nicht, wo ihr als Nachbar zur Linken ein deutsches Ehepaar und rechts zwei junge Amerikaner saßen, die in respektvoller Gleichgültigkeit verharren.

Eine Nummer des Programms folgte der andern: abgerichtete Seehunde, japanische Equilibristen, Bauchredner, Minstrels, Serpentintänzerin, ohne Delia Flaherty zu interessiren. Sie hatte aus dem Programm ersehen, daß die kinematographischen Bilder den *Schluß* der Vorstellung bildeten, und sie wartete, innerlich sehr erregt, aber äußerlich ganz ruhig.

Sie schloß die Augen halb und sah im Geiste Jerry *Kilcourse* in seiner schönen Unteroffiziers-Uniform vor sich stehen. Drei Monate vor Beginn des Krieges¹⁶ war er zum Sergeanten befördert worden. Dank seiner hohen Löhnung und seinem militärischen Grad konnte er daran denken, sich bald mit seiner Landsmännin Delia zu verheirathen, die er vor fünf Jahren in einer kleinen Stadt kennengelernt, wo er in Garnison lag, und mit der er sich verlobt hatte. Während er avancirte, hatte sie ein Kapital von beinahe hundert Pfund für ihre erste Einrichtung zusammengebracht. Zuerst war sie Kindermädchen gewesen, dann aber war sie eine sehr gewandte *lady's maid* geworden und hatte sogar in einer adligen Familie das Gehalt einer Gesellschaftsdame bezogen.

Sie hatten ihre Hochzeit auf Ende Herbst festgesetzt, da brach der Krieg

aus. Die *Royal Irish Fusiliers* gehörten zu den ersten, die beordert wurden, die »Rebellen im Transvaal« zur Vernunft zu bringen.

Jerry und Delia fanden sich als praktische Leute mit diesem Mißgeschick ab. Jerry berechnete, daß er von da unten als Feldwebel oder wenn das Glück ihm günstig war, gar als Adjutant¹⁷ wiederkehren würde. Er vermuthete auch, daß die Regierung nach beendetem Kriege ihre treuen und tapferen Soldaten nicht nach Europa zurückschicken würde, ohne ihnen Gelegenheit zu geben, sich auf ehrlichem Wege etwas von dem Gold und den Diamanten zu verschaffen, die es in Südafrika in so reichem Maße gibt.

Delia hinwieder kannte eine Stellenvermittlung, die in Erwartung der vornehmen Gäste, welche für das Jahre 1900 in Aussicht standen, tüchtige Leute für die Pariser Hotels engagierte. Dieser Aufschub bedeutete also für Beide keinen Verlust. Die Möglichkeit, daß Jerry Kilcourse im Kampfe *getödtet* oder auch nur *verwundet* werden könnte, hielten sie für ausgeschlossen. Jerry, ein so sicherer Schütze und handfester Boxer, der beim *foot-ball* der Champion des Bataillons war, konnte doch gewiß wenigsten dreien dieser republikanischen Bauern standhalten!

In der Rührung über die lange Trennung hatten sich Delia und Jerry hinreißen lassen, eine Abschlagszahlung auf Rechnung ihrer künftigen Vereinigung vorwegzunehmen. Darauf hatte sich der Sergeant Jerry, ein schöner großer Mensch mit starkem Schnurrbart und blühender Gesichtsfarbe, dankerfüllten Herzens auf den Weg gemacht. Delia begleitete ihn bis Southampton, wo er sich auf dem *Harwarden Castle* einschiffte. Sechs Wochen später fuhr sie über den Kanal.

Sie hatte von Jerry nur den einen Brief erhalten, in welchem er ihr von der *Landung* erzählte. Aber sie hatte in den Zeitungen gelesen, daß es ein blutiger Krieg war. Die Depeschen berichteten, daß das dritte irische Fusilierbataillon sich an mehreren unglücklichen Gefechten betheiligt hatte, und welche Verluste es erlitten hatte. Trotzdem war sie nicht besorgt. Ihr Jerry war *zu* stark und *zu* geschickt, um sich nicht aus der Affäre zu ziehen.

Viel zu langsam für die Wünsche von Delia Flaherty ging das Programm der »Alhambra« zu Ende. Es ist elfeinhalb Uhr. Endlich schraubt man das Licht herunter, um den Saal in Halbdunkel zu versetzen. Ein straffgespannter faltenloser Vorhang aus weißer Leinwand wird vor der Bühne herabgelassen. In der einen Ecke erscheint ein Herr im schwarzen Frack und verkündet:

»Wie werden die Ehre haben, ihnen *interessante Szenen* aus dem *Transvaalkrieg* zu zeigen. Wir beginnen mit dem Bilde: »*Ein Burenkommando auf dem Marsch.*«

Und während rasender Beifall im Saale erscholl, sah man die reitenden Buren mit dem Flintenkolben an der Hüfte, eine Kokarde am aufgeschlagenen Rand des Filzhutes, die Patronenbandeliere umgehängt, in schräger Richtung über die Leinwand dahinziehen, unter dem unvermeidlichen Flimmern, Flirren und Zucken.

Der Erklärer fährt fort: »*Einschiffung englischer Soldaten in Southampton nach Süd-Afrika.*« Diesmal wurde das Erscheinen des lebenden Bildes mit Pfeifen und »Hu!«-Rufen begrüßt. Ohne diese Kundgebungen zu verstehen (in England ist Pfeifen nicht gleichbedeutend mit Auszischen), ohne sie auch nur zu hören, sieht Delia noch einmal die Einschiffung vor sich, der sie vor etwa drei Monaten in Southampton beigewohnt hat. Das ist dasselbe Gedränge auf dem Hafendamm. Da sind wieder die dichtbesetzten Boote, die an der Seite des großen Dampfers dahingleiten. Auf dem Verdeck und an der Schanzkleidung wieder die dichten Massen der Soldaten, mit denselben Abschiedsbewegungen, denselben wehenden Taschentüchern.

Nach dem Bilde »*Präsident Krüger steigt in seinen Galawagen, um einen offiziellen Besuch abzustatten*«¹⁸, eine Szene, die vom Publikum mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde, gibt der Herr im Frack, der fast unsichtbar im linken Winkel der Bühne steht, die vierte Erklärung ab: »*Landung irischer Soldaten im Natal.*« Delias Herz klopft stärker. Ein plötzlicher Zweifel kommt ihr, wie wenn ihr die Landung *anderer* Soldaten vorgeführt würde, und nicht die der 3. *Royal Irish Fusiliers*? Ohne Zweifel sind viele ähnliche Photographien in Durban aufgenommen worden... Aber schon erscheint das schwarzweiße Bild, von zitterndem Leben beseelt. Im Vordergrund führt ein Steg von den Schiffspforten hinunter; weiter hinten, auf dem Verdeck, drängt sich die dichte Masse der Soldaten nach der Öffnung im Schiffsbord. Und sofort hat die Engländerin [sic] Jerry's Bataillon erkannt, obgleich die Anzüge aus Khakistoff allen Infanteristen der Königin, gleichviel, ob es Iren, Schotten, Walliser oder Engländer seien, ein merkwürdig ähnliches Äußeres verleiht. Aber Delia kann sich nicht irren: es sind viele Gesichter darunter, die ihr nicht fremd sind; sie hat sie bei den Paraden oder auch in Southampton am Tage der Abfahrt gesehen. Diese Gesichter kann sie nicht mit Namen nennen, aber es sind unstreitig Gesichter von Soldaten des 3. *Royal Irish*. Den da, mit seinen weitoffenen, etwas vorstehenden Augen und seiner kleinen Nase, von der man nichts als die Nasenlöcher sieht, hat sie auf dem Dudelsack spielen hören. Jener mit dem Schmiß auf der linken Wange ist ein Veteran, der eines Tages in ihrer Gegenwart Jerry wie einen Rekruten behandelt hat... Jerry Kilcourse kommt noch immer nicht... Ah! dieser Mund, von einem Ohr zum anderen aufgerissen! – nein, gewiß, Delia würde nicht erkennen, daß es der schöne *Mahoney* ist, wenn sie es nicht gewußt hätte.

Wie Jerry schrieb, haben fast alle Soldaten vor dem Photographen Grimassen geschnitten. Sie sehen aus, als ob sie sich über die Zuschauer lustig machten. Diese, besonders die hinten im Saal, zischen heftig. Delia achtet nicht darauf. Sie verfolgt mit steigender Aufmerksamkeit die schnell vorüberziehenden Gesichter auf dem Vorhange.

Da ist Dennis O'Harra mit seiner langen Nase. Jetzt nur noch zwei Andere... Eins, zwei... und der *dritte ist Jerry*. Ja, es ist wirklich Jerry! Wie gut, daß er still gestanden! Man sieht nur ihn allein und seine ganze Gestalt. Er führt

die rechte Hand an die Lippen und blickt in die Ferne. Dann streckt er die Hand mit gekrümmten Fingern aus. So wirft er ihr immer Kußhände zu. Schwerathmend hat sich die Irländerin, die allein den Vorgang auf der Bühne versteht, ein wenig von ihrem Sitze erhoben. Sie verschlingt die wesenlose, unfafßbare, aber so lebendige Erscheinung mit den Augen.

Oh! – Der Schrei bleibt ihr in der Kehle stecken. Die andern haben den langsamen Jerry von hinten weitergeschoben. Und plötzlich ist er von der hellen Fläche verschwunden. Ist sie fort, die wunderbare Erscheinung? Delia schließt die Augen, als wolle sie das flüchtige Bild unter ihren Lidern bewahren. Sie schwelgt in Wonne. Sie möchte ihre Freude laut ausschreien. Als Jerry erschien, sagte eine Frauenstimme hinter ihr: »Da ist endlich einmal ein hübscher Mensch!« Delia war in Versuchung, sich umzudrehen und zu erklären: »Das ist mein Jerry!«

Es folgen nun neue Episoden, ohne daß Delia ihnen einen Blick gönnt. Sie sitzt sinnend da. Sie nimmt sich vor, öfters, und gleich morgen Abend, genau um 11 1/2 Uhr, wiederzukommen, und einen nicht so theuren Platz zu nehmen. Sie wird das Hotel nur eine halbe Stunde verlassen. Einen Vorwand wird sie schon finden.

Ihr fällt auch ein, daß es noch viel *mehr* Kinematographen in Paris gibt.¹⁹ Wer weiß, ob Jerry Kilcourse nicht anderswo auch zu sehen ist, bei einer andern Gelegenheit, – vielleicht, wie er sich gegen die Buren schlägt?

Plötzlich wird ihre Aufmerksamkeit durch lautes Beifallsklatschen auf den leuchtenden Vorhang gelenkt. Um eine Kanone bewegen sich Menschen. Delia Flaherty erinnert sich an Jerry's Worte, als er von dem Photographen sprach: »Ich höre, daß er uns begleiten und uns selbst während der *Schlachten* photographiren wird...«²⁰ Und das Schauspiel fesselt sie von Neuem, von dem Augenblick an, wo die Kanone verschwindet, nachdem sie einen Schuß abgefeuert hat, den man nicht hört, der aber durch einen plötzlichen Rückstoß des Geschützes bemerkbar wird.

Welches Bild folgt nun? Die Stimme des Erklärers meldet es: »*Eine Batterie der Buren, von einem Kommando englischer Soldaten angegriffen, die bis auf den letzten Mann fallen.*«

Auf der Spitze des Hügels ist die Stellung des Geschützes durch eine primitive Kasematte angedeutet. Es erscheinen Soldaten, die anfangen, den Abhang hinaufzuklimmen. Delia meint zu erkennen, daß es Irländer sind. Aber wie kann man das bei den Khaki-Anzügen mit Bestimmtheit wissen? Nur an der Gestalt und Haltung kann man die verschiedenen Waffengattungen unterscheiden. Einer der Angreifer ist genau von Jerry's Wuchs und Größe. Auch sein Gang ist derselbe. Überdies scheint er nach der Seite zu blicken, wo der Photograph steht; es sieht fast aus, als wolle er sich überzeugen, ob er sich auch genau im Gesichtsfelde des Objektivs befindet. Jerry hat in seinem Brief mitgetheilt, daß er dies thun wolle. Sollte es nicht vielleicht Jerry sein? Ein Anderer, ganz links, hat ebenso krumme Beine wie Dennis O'Harra...

Plötzlich steigen leichte Rauchwolken über einem Felsen auf. Einige Soldaten strecken die Arme von sich und fallen zu Boden. Die andern stutzen, legen das Gewehr an; da sie aber nichts sehen, lassen sie die Waffe wieder fallen und marschieren weiter. Delia folgt mit den Augen immer Demjenigen, der Jerry ähnlich sieht. Sie gewinnt mehr und mehr die Überzeugung, daß er es ist. Wird sie sein Gesicht nicht erblicken? Nein, er ist zu weit entfernt...

Was ist das? Er bleibt stehen, läßt seine Flinte fallen und setzt sich. Auf der Höhe des großen Felsens erblickte man wieder etwas Rauch. Die Buren haben wieder geschossen, und dabei verstecken sie sich, die feigen Menschen! Und eine Kugel hat geräuschlos und unsichtbar den Soldaten getroffen, der wie Jerry Kilcourse aussieht. Jetzt liegt er auf dem steinigten Boden ausgestreckt und rührt sich nicht mehr. Er bildet nur noch einen schwarzen Flecken auf dem Abhange des Hügels, auf dessen Höhe jetzt die bärtigen Buren erscheinen, die nun aus nächster Nähe Alles niederschießen, was noch von den englischen Truppen übriggeblieben ist.

Delia hatte sich von dem Kriege eine andere Vorstellung gemacht. Das Wort »Schlacht« weckte in ihrem Geiste das Bild eines Handgemenges wie bei einer Partie *foot-ball*. Sie hätte sich nicht vorgestellt, daß es so ruhig und heimtückisch dabei zugehe. Das Schauspiel, das sich vor ihren Blicken entrollte, hat ihr Entsetzen eingeflößt. Wenn sie sich auf solche Weise schlagen, hat Jerry nicht *mehr* Aussicht als ein Anderer, nicht verwundet oder getötet zu werden. Und sie hat das Gefühl, als ob er hier, vor ihren Augen, tödtlich verwundet worden sei.

Der Vorhang bildet wieder eine weiße Fläche, der Saal ist dunkel, das böse Traumbild ist verschwunden. »Ich bin närrisch«, denkt Delia, »er war es gar nicht.« Trotzdem ist sie aufgeregt. Sie möchte das Bild noch einmal sehen. Sie macht sich Vorwürfe, daß sie nicht genau genug hingesehen hat.

»Zum Schluß«, sagt der Erklärer mit lauter Stimme: »*Abend nach der Schlacht, eine englische Ambulanz!*«²¹ Vor einem großen Zelt, auf dem die Flagge mit dem Kreuz weht, bemühen sich Frauen mit weißen Schürzen und weißen Mützen um die Verwundeten, die von Trägern auf Bahren herbeitrugen werden. Sie beugen sich über sie, gehen in das Zelt und kommen mit Flaschen, Verbandstoffen, Watte und Wasserschalen zurück, die sie den Ärzten bringen, welche so eilig arbeiten, daß es aussieht, als ob sie an mehreren Stellen zugleich wären.

Delia Flaherty beobachtet diese aufregende Szene mit angsterfüllten Augen. Sie glaubt sich in das ferne Natal versetzt, in die Täler, wo der Krieg geführt wird. Sie sieht sich selbst, wie sie am Abend eines Schlachttages die Verwundeten pflegt. Und sie denkt: Vielleicht würden sie mir Jerry mit zerschmettertem Arm zuführen. Er würde gerade so gehen, wie Jener, den zwei Kameraden stützen, die ihn aufgehoben haben. Wahrscheinlich fehlte es an Tragbahnen. Sie haben ihn eine kurze Strecke getragen, aber die Erschütterung war zu heftig. Er wollte lieber gehen. So schleppt er sich nun dahin; bei jedem

Schritt droht er zusammenzubrechen. Sein Haupt hängt vornüber wie ein Christuskopf. Er macht ein Zeichen, daß er nicht mehr weiter kann. Noch ein wenig Muth! Die Gruppe nähert sich dem Vordergrund. Jetzt glaubt Delia den Soldaten von vorhin zu erkennen, den sie für *Jerry* gehalten hat. Sie haben ihn gewiß da oben auf dem Hügel gefunden.

In dem Halbdunkel des Saales, mitten unter den zweitausend leicht erregten Zuschauern²², spielt sich ein wirkliches *Drama* ab, ein Drama, von dem Niemand eine Ahnung hat, nicht einmal die Nachbarn Delias. Das deutsche Ehepaar und die beiden blonden Amerikaner beachten die einfache, kleine Frau nicht, die sich vornüber beugt, um deutlicher zu sehen.

Der Verwundete kommt noch näher. Seine Gestalt wird größer. Sein offenes Hemd läßt den oberen Theil der Brust frei. Er trägt eine Schnur um den Hals, an der ein länglicher Weihpfennig hängt. Es ist also ein Katholik, fast zweifellos ein Irländer. Jerry trägt eine ganz ähnliche Münze... Die Photographie ist dunkel und verschwommen. Die Gestalten sind unklar. Die Züge des Verwundeten sind krampfhaft verzerrt, seine Augen hohl. Seine Stirn zeigt Runzeln, sonst könnte es Jerry Kilcourse's Stirn sein... Die Haare sträuben sich nach allen Seiten. Wenn der große Schnurrbart nicht herunterhinge...

Während Delia noch ihre prüfenden Betrachtungen anstellt, verschwindet Alles, und der Vorhang fällt. »Nein, nein!« schreit die Irländerin. Sie schlägt beide Hände vors Gesicht und bricht in Schluchzen aus, während das Orchester einen militärischen Schlußmarsch anstimmt.

Ihre Nachbarn bemühen sich um sie. Einige Zuschauer steigen über mehrere Reihen Fauteuils, um zu ihr zu gelangen. Die Logenschließerinnen eilen herbei. Einige Musiker hören mitten im Spiel auf, legen ihr Instrument beiseite und klettern über die Brüstung des Orchesters.

»Was gibt's denn?«

»Eine Dame befindet sich nicht wohl.«

»Ein Anfall von Hysterie?«

»Nein, es ist eine verheirathete Frau, die hierher kam, um ihren Mann zu beobachten, und die ihn mit einer Andern fortgehen sah...«

Man stellt die verschiedensten Vermuthungen an. Man fragt Delia, die jedoch nicht antwortet. Endlich bringt sie die Worte hervor: »*Jerry, Jerry, who will tell me if it is truly yourself!*«²³

Diese englischen Worte sind eine Offenbarung selbst für diejenigen, die sie nicht verstehen. In einem Augenblick verbreitet sich unter dem Publikum, das wieder in den Saal zurückströmt, das Gerücht, daß eine Engländerin ihren Bruder, ihren Gatten oder ihren Geliebten - darüber ist man sich nicht einig - unter den Verwundeten erkannt, die der Kinematograph vorgeführt hat.

»Es ist unglaublich!«

»Wie entsetzlich!«

»Ich wäre auf die Bühne gesprungen!«

»Das ist wirklich ein ganz merkwürdiger Zufall!«²⁴

»An solche Möglichkeiten denkt natürlich Niemand, wenn derartige Szenen kinematographisch aufgenommen werden!«

»Ich sage ihnen, mein Herr, alle Regierungen sind einander gleich. Es fällt ihnen gar nicht ein, uns in gehöriger Weise den Tod unserer Angehörigen mitzuteilen, die sie selbst in den Tod geschickt haben. Sie überlassen es dem *Kinematographen*, uns so traurige Nachrichten zu übermitteln!«

»Es ist eine Schande!«

»Wie war es nur möglich, daß sie ihn erkennen konnte? Man sah ja die Gesichter gar nicht!«

»Eine eigenthümliche Geschichte!«

»Sehr gut ausgedacht!« erklärte einer der Umstehenden mit ironischem Ton. »Die kleine Komödie ist gut gespielt! Wenn hiernach das Publikum nicht überzeugt ist, daß der Kinematograph der »Alhambra« seine Aufnahme im *Transvaal* gemacht hat, so ist es überhaupt nicht zu überzeugen!«

»Wie! Sie glauben, daß diese Dame *Komödie* spielt? Sehen Sie sie doch nur an!«

Man kann in der That keinen Zweifel darüber hegen, daß Delias ergreifender Schmerz aufrichtig ist. Auch der skeptische Herr überzeugt sich davon. »Madame«, sagt er, »sind Ihre heißen Thränen durch die Bilder hervorgerufen, die man uns vorgeführt hat?« Sie antwortete nur durch ein Kopfnicken.

»Dann dürfen Sie sich sofort beruhigen, Madame. Ist Ihnen denn nicht klar geworden, daß Sie ganz gewöhnliche *Theaterfiguren* vor Augen gehabt haben! Derartige Szenen nimmt der Kinematograph nicht in Afrika auf. Das ist eine plumpe Pantomime, die man in *Paris* selbst auf den *Buttes-Chaumont* aufgeführt hat²⁵. Ich könnte ihnen den Ort zeigen. Bilden Sie sich ein, daß die Photographen im Kugel- und Granatenregen ihre Bilder aufnehmen? Eine ganze Schlacht entwickelt sich nicht wie hier auf einem Raum von wenigen hundert Quadratmetern. Denken Sie darüber nur nach, und weinen Sie nicht mehr, weil einer der Darsteller sein Gesicht zufällig so geschminkt hat, daß er Ihrem Gatten oder Ihrem Bruder ähnlich sieht, und weil er sich den Zuschauern zu Gefallen todtstellt!«

Delia blickt den Herrn, der ihr Trost einspricht, mit ungläubiger Miene an. »Ich danke Ihnen«, sagt sie, »Sie sind sehr freundlich. Aber ich weiß genau, daß diese Bilder aus dem Natal kommen. Mein Verlobter hat mir selbst geschrieben, daß sein Bataillon bei der Landung durch den Kinematographen aufgenommen wurde. Er hat mir angegeben, wie ich ihn erkennen kann. Und ich *habe* ihn auch erkannt!«

»Bei der Landung, das ist zur Noth möglich. An der Schiffsbrücke können die Photographen arbeiten.«²⁶ Die Unternehmung hat sich vielleicht ein echtes Bild von einer Landung im Natal verschafft. Aber ich kann Ihnen schwören, daß alles Übrige . . .«

In diesem Augenblick kommt der Obersekretär der »Alhambra« heran, ein

Herr von unbestimmtem Alter, der das violette Band im Knopfloch seines Fracks trägt.²⁷ Er erkundigt sich nach der Ursache des Vorfalles und fordert Delia Flaherty höflich aber bestimmt auf, sich zu entfernen. Man theilt ihm die Enthüllungen des skeptischen Herrn²⁸ mit, der sich bereits durch die Flucht der allgemeinen Neugier entzogen hat. Man fordert ihn auf, diese Mittheilungen entweder zu bestätigen oder ihnen zu widersprechen.

Der Angestellte der *Music-hall* zögert einen Moment, dann gibt er, seiner Pflicht getreu, folgende Erklärung ab: »Selbst, wo es sich darum handelt, einen tiefen Schmerz zu beruhigen, darf ich nicht lügen. Leider liefert die Ver zweiflung dieser Dame den besten *Beweis* dafür, daß die auf unserer Bühne vorgeführten Szenen nur allzu *wahr* sind!«

Und während sich das Publikum unter lebhaften Erörterungen entfernt, geht er mit Delia durch eine besondere Thür hinaus, ruft einen Fiaker an, läßt sie einsteigen und fragt, welche Adresse er angeben soll. »*Hôtel de Cambridge* und *de Heidelberg*«, erwidert die Kammerfrau.

An dem folgenden Morgen erhielt Delia von *Jerry* einen langen Brief, in welchem er ihr mittheilte, daß er acht Tage nach der Landung von Dysenterie befallen und daher an Bord eines Schiffslazareths transportirt worden ist. Jetzt sei er außer Gefahr. Er habe sich nicht geschlagen und werde sich auch nicht mehr schlagen. Bald würde er in die Heimath zurückbefördert werden.

Am selben Tage brachten alle Abendzeitungen eine Notiz, die mit geringfügigen Abweichungen etwa folgendermaßen lautete: »Gestern Abend hat sich in der »Alhambra« am Boulevard Haußmann ein *unerwarteter Zwischenfall* ereignet. Eine vornehme englische Dame, die der Vorstellung beiwohnte, wurde bei den kinematographischen Bildern aus dem Transvaalkriege ohnmächtig. Unter den Verwundeten, die auf dem Schlachtfelde gefunden und auf Bahren in die Ambulanz getragen wurden, hatte sie deutlich eine *ihr theure Person* erkannt. Bei der bekannten *Echtheit* der Bilder, die der Kinematograph der »Alhambra« vorführt, kann man sich über einen solchen Zufall kaum wundern; trotzdem ist er in höchsten Grad *tragisch*. Es würde indiskret sein, den Namen der vornehmen Dame zu nennen, die einen so schmerzlichen Verlust erlitten hat. Wir wollen nur noch erwähnen, daß sie im *Hôtel de Cambridge* und *de Heidelberg* abgestiegen ist.« Der Eigenthümer des *Hôtel de Cambridge* hat *niemals* erfahren, wem er diese Gratisreklame verdankte.

1 *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, Nr. 186, 8.7.1900, S. 1-3.

2 Vgl. Stephen Bottomore, »Reflets du cinéma dans la fiction littéraire française«, *Archives* (Perpignan, Toulouse), Nr. 61/62, April-Mai 1995, S. 16.

3 *Les grands dossiers de L'Illustration. Histoire d'un siècle 1843-1944. Le cinéma*, Le Livre de Paris, Paris 1987.

Abgesehen von zwei Texten aus den Jahren 1895 und 1896, die chronophotographische Beobachtungen der Zauberkunst und der Bewegung des Menschen behandeln, ist der einzige vor Normands Text in *L'Illustration* abgedruckte Artikel über das Kino eine von Félix Regnault, einem Arzt und Anthropologen, der selbst Filme machte, verfaßte Darstellung des Apparats von Lumière (»Le cinématographe«, *L'Illustration*, Nr. 2779, 30.5.1896, S. 446f, wieder abgedruckt in *Les grands dossiers de L'Illustration*.)

4 Maurice Normand ist zu jener Zeit Chefredakteur der Zeitschrift, bei der er von 1894 bis zu seinem Tod im Jahre 1923 arbeitet; vgl. Jean-Joël Marchandiau, *L'Illustration 1983/1944. Vie et mort d'un journal*, Privat, Toulouse 1987, S. 173. Vor diesem Text veröffentlichte Maurice Normand bereits mehrere Artikel zum Thema: »La guerre au Transvaal«, Nr. 2956, 21.10.1899; »La guerre au Transvaal«, Nr. 2957, 28.10.1899, S. 275; »Le Transvaal en état de guerre«, Nr. 2967, 6.1.1900, S. 4-8. Man kann ihm auch die Mitarbeit an den Bildunterschriften zuschreiben, die die überaus reichliche und regelmäßig erscheinenden Illustrationen zum Krieg (Fotografien und Stiche) begleiten. Liebhaber des »camp« möchten wir auf einige Variationen des Wiedererkennungsthemas bei Jarro (d.i. Giulio Piccini) hinweisen; vgl. Jarro, *Le nouvelle del cinematografo*, Bemporad, Milano 1910.

Die hier behandelte Nummer (Nr. 2974) zeigt auf dem Deckblatt eine Aktion, die »Highlanders, die ein kopje bestürmen«

und enthält einen nicht namentlich signierte Artikel über die aktuellen militärischen Operationen, der mit drei Fotografien und vier Stichen bebildert ist (»La guerre au Transvaal«, S. 116f und 120f). Unserem Text ist die allgemeine Haltung der Zeitschrift zum Konflikt kaum anzumerken. Zur anti-englischen Haltung und zur Sympathie für die Sache der Buren, die der Direktor der Zeitschrift, Lucien Marc (1846-1903), an den Tag legt, siehe Marchandiau, S. 139f.

5 Stephen Bottomore, »Le thème du témoignage dans le cinéma primitif«, in: Pierre Guibbert (Hg.), *Les premiers ans du cinéma français*, Institut Jean Vigo, Perpignan 1985, S. 155-161. Im Gegensatz zu dem, was uns der Titel des Artikels anzudeuten scheint, sind die hier behandelten Quellen nicht allein filmischer, sondern auch literarischer Natur. Bei Zeugnis (témoignage) wird vor allem an Enthüllung bzw. Denunziation (des flatterhaften Mannes, der untreuen Frau, des Kriminellen etc.) durch das kinematographische Bild gedacht; diese Vorstellung geht der technischen Verwirklichung des Aufnahmeapparates voraus, da sie wenigstens bis auf Camille Flammarion und seine literarische Erfindung des *Lumen* (1870) zurückgeht.

6 Die im übrigen sehr normative Definition des literarischen Kitschs von Walther Killy trifft gut auf diesen Text zu; vgl. Killy, *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1964, S. 22f. Bottomore (vgl. Anm. 2, S. 16f.) erwähnt eine Grand-Guignol-artige Behandlung des Themas der Wiedererkennung durch den Kinematographen. Sie entstammt der Feder von François de Nion und trägt den Titel »Le Cinématographe«. Mit dem Wechsel vom Dramatischen zum Sensationellen verändern sich auch das Publikum, das Produkt und der Preis: Die Erzählung von Nion erschien in einer sehr populären Zeitschrift mit Großauflage (im Jahr 1900 mehr als eine Million Exempla-

re), dem *Le Petit Journal, supplément illustré en couleur* (Nr. 635, 18.1.1903, S. 18). Die Wochenbeilage kostete soviel wie die tägliche Ausgabe, nämlich 25 Centimes, wohingegen *L'Illustration* (52.000 Exemplare, davon 77 Prozent im Abonnement bezogen) für 75 Centimes pro Nummer verkauft wurde (vgl. Marchandiau, wie Anm. 4, S. 326).

7 Für ihre freundliche Unterstützung möchte ich mich bei Henri Bousquet (Bures-sur-Yvette), Stephen Bottomore (London) und Luke McKernan (NFTVA, London) herzlich bedanken.

8 Als der Text auf deutsch erschien, lief die Weltausstellung in Paris (eröffnet am 15.4.1900) bereits seit vier Monaten. Sie schloß im Oktober, nachdem 50.862.000 Besucher sie gesehen hatten. Unter den ausländischen Zuschauern des Alhambra-Publikums läßt Normand neben der Heldin im ersten Rang zwei junge Amerikaner und ein deutsches Paar auftauchen. Deutschlands Präsenz auf der Weltausstellung war von großer Bedeutung, da einige tausend Aussteller des Reichs eine Fläche von 30.000 Quadratmeter belegten.

9 Die Einschiffung von Portsmouth aus nach Südafrika auf Truppentransportern, deren Dimensionen selbst spektakulär waren, stellte, mehr noch als die Landung in Afrika, einen bedeutenden Teil des kinematographischen Dokumentarfilm-Repertoires vom englisch-burischen Konflikt dar. Die Filmographie von De Lange (vgl. J.H. De Lange, *The Anglo-Boer War 1899-1902 on Film*, Department of National Education, State Archives and Heraldic Services, Pretoria 1991) enthält einen Film, der irische Fusiliere behandelt: PANORAMIC VIEW OF ARTILLERY, CAVALRY, NAVAL AND IRISH FUSILIERS (British Mutoscope & Biograph Co.). Die »Harwarden Castle« erscheint nicht unter den aufgeführten Schiffen wie die Dunottar Castle, Kinfauns Castle, Kildonian Castle, die Braemer Castle oder Rosslin Castle.

10 Die Möglichkeit einer Wiedererkennung wurde von den Filmproduzenten hervorgehoben, die auch betonten, daß die Bil-

der das Andenken von Soldaten bewahren, die sich dort bis in alle Ewigkeit bewegen werden, obwohl sie vielleicht getötet wurden, nachdem der Kameramann sie filmte. So z.B. in diesem Kommentar: THE »BRAEMER CASTLE« LEAVING FOR SOUTH AFRICA: - This view was taken as the »Braemer Castle« gradually leaves the Docks and full faces portraits of the various officers and troops aboard the ship was procured. As these troops were of the first to leave England for South Africa, there are many smiling countenances herein portrayed, who we regret to state, since met with misfortune.« (*Warwick-Katalog* 1901, S. 129. Nr. 5471b.)

Zur Ikonografie des Burenkriegs vgl. Elisabeth Grottle-Strebel, »Imperialist Iconography of Anglo-Boer War Film Footage«, *Sight and Sound* (London), vol. 46, no. 1, Winter 1976/77, wieder abgedruckt in John Fell (Hg.), *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1983, S. 264-271.

Unter den 73 Filmen von 1899 bis 1902 zu diesem Thema aus der Sammlung des NFTVA (National Film and Television Archive, London) findet sich leider keiner, der eine Truppenankunft in Durban auf der »Harwarden Castle« zeigt. »Eight British commercial cameramen are known to have filmed in South Africa during the Boer War. William Kennedy-Laurie Dickson for the British Mutoscope and Biograph Company, Walter Calverley Beever and Sydney Melson (there were doubts over his identity) for Robert Paul, John Benett-Stanford, Edgar Hyman and Joe Rosenthal for the Warwick Trading Company, all filmed in the period up to the fall of Pretoria in June 1900. Sydney Goldman, Rosenthal's replacement, and C. Rider Noble (reportedly one of the three filming for Walter Gibbons) remained to film the later stages of the war, but no film from this period is known to survive. Other film companies filmed only troops departing or returning to Britain, or resorted to »fake« recreations of battlefield scenes.« (Luke McKernan (Hg.), *The Boer War 1899-1902. The Hol-*

dings of The National Film and Television Archive, BFI, London 1996, S. 2.)

Die Filmaufnahmen des Burenkriegs veranlaßten einen berühmten Operateur zu einer ersten tiefergehenden Betrachtung seiner Arbeit: W.K.-L. Dickson, *The Biograph in Battle: Its Story in the South African War*, T. Fisher Unwin, London 1901 (Reprint: Flick Books, 1995).

[Die Übersetzerin (S.L.) dankt in diesem Zusammenhang Simon Baker (NFTVA) für seine freundliche Unterstützung.]

11 Die Übersetzerin heroisiert die Soldatenuniform, indem sie eine einfache »Polizeimütze« (*bonnet de police*) in einen kriegerischen Kolonialhelm verwandelt.

12 Jean-Jacques Meusy (*Paris-Palace ou le temps des cinémas (1894-1918)*, CNRS Editions, Paris 1995) verzeichnet kein Etablissement dieses Namens am Boulevard Haussmann. Die Typologie entspricht aber mehreren *Music-Halls* und deren Aktivitäten (vgl. hierzu Meusy, S. 144-121.)

13 Von den gut zehn Filmen des Alhambra-Programms kündigt der Kinoerklärer folgende Sujets an:

- Ein Burenkommando auf dem Marsch.
- Einschiffung englischer Soldaten in Southampton nach Süd-Afrika.
- Präsident Krüger, in seinen Galawagen steigend, um einen offiziellen Besuch abzustatten.
- Landung irischer Soldaten im Natal.
- Eine Batterie der Buren, von einem Kommando englischer Soldaten angegriffen, die bis auf den letzten Mann fallen.
- Abend nach der Schlacht, eine englische Ambulanz.

Der Pathé-Katalog von 1900 erlaubt den Vergleich dieser Liste mit dem zeitgenössischen französischen Repertoire, das natürlich nicht allein auf dem Markt zu erhalten war. Unter dem Haupttitel *EPISODES RELATIFS À LA GUERRE DU TRANSVAAL* verkaufte Pathé eine Serie Filme von 15 bis 20 Metern Länge, von 1 bis 11 durchnummeriert (wenn die Filmographie von Bousquet und Redi die den Originalkatalogen entnommenen Angaben korrekt wiedergibt). Die

kurze Beschreibung des Produzenten erlaubt den Schluß, daß alle dargestellten, durch die Umstände des Feldzugs inspirierten militärischen Aktionen in Frankreich aufgenommen wurden. Details wie die Teilnahme von Burenfrauen an den Kämpfen (8/Nr. 557) oder die auf dem Spionkop positionierte Artillerie (9/Nr. 558) verweisen auf eine synthetische Darstellung des Konflikts, nicht auf eine dokumentarische Rekonstruktion der echten Aktion.

Bei Pathé vervollständigt eine am 22.11.1900 in Marseille gedrehte Aktualitäten-Aufnahme das Thema: *ARRIVÉE DE KRUGER* (Nr. 536, 35m). Vgl. Henri Bousquet/Riccardo Redi, *Pathé Frères. Les films de la production Pathé. I film della produzione Pathé (1896-1914)*, Band 1: 1896-1906, Florenz 1992 (*Quaderni di cinema*, Nr. 37, Januar-März 1988), S.48f. und S. 64. Da uns die Ungenauigkeit der Filmographie von Bousquet und Redi zu einigen philologischen Akrobatenstückchen zwingt, haben wir uns bemüht, auf Basis der Chronologie des Konflikts einen Terminus *a quo* zu finden, jedoch nur in nicht zu gewagten Fällen. Aus dem Ergebnis schließen wir, daß ein Großteil der erwähnten Filme sich vor Erscheinen des Normand-Artikels auf dem Markt hätte befinden können.

1. *ARRESTATION D'UN ESPION BOËR* (Nr. 550, Cat. Nr. 1, 1.1.1900).

2. *SON EXÉCUTION* (Nr. 551, Cat. Nr. 1, 1.1.1900).

3. *ATTAQUE D'UNE BATTERIE ANGLAISE PAR LES BOËRS: PRISE D'UN CANON* (Nr. 552, Cat. Nr. ?).

4. *UNE ESCARMOUCHE PRÈS DE GLENCOË* (Nr. 553, Cat. Nr. 1, 1.1.1900). Glencoe ist ein Eisenbahnknotenpunkt, acht Kilometer von Dundee und 10 Kilometer von Talana Hill entfernt.

5. *ASSAUT D'UNE COLLINE PRÈS DE GLENCOË* (Nr. 554, Cat. Nr. ?). »Eine Burenabteilung bezieht Stellung auf dem Hügel bei Dundee-Hill [sic] ...« Dundee ist eine Siedlung, in deren Nähe, bei Talana Hill, am 20.10.1899 die erste Schlacht des Krieges

stattfand, die mit dem Rückzug der Buren endete.

6. PRISE D'UNE POSITION BOËR PRÈS DE MAFKING (Nr. 555, Cat. Nr. ?). Die Belagerung von Mafeking durch die Buren fand vom 13.10.1899 bis zum 16.5.1900 statt. Es handelt sich hier um eines der Ereignisse des Konflikts, das völlig zu Unrecht in hohem Maße mystifiziert wurde.

7. LES BOËRS S'EMPARENT D'UN CANON ANGLAIS: EXPLOSION D'UN CANON (Nr. 556, Cat. Nr. 1, 1.1.1900). »Dies spielt sich während der Tugela-Kämpfe ab«, am 15.12.1899. Die Tugela ist ein Fluß, in dessen Nähe sich die Schlacht von Colenso ereignete, die mit der Niederlage des englischen Generals Butler endete.

8. ÉPISEODE DE LA BATAILLE DE MODDER-RIVER (Nr. 55, Cat. Nr. 1, 1.1.1900). Die Auseinandersetzungen am Modder River fanden am 28. und 29.11.1899 statt; die Kämpfe in der Region gingen vom 21.11. bis 11.12.1899. Die Engländer unter der Führung von Methuen erlitten dort eine Niederlage.

9. ÉPISEODE DE LA BATAILLE DE SPIO-KOP (sic, eigentlich Spion-Kop) (Nr. 529, Cat. 1903). Die Engländer verloren diese Schlacht am 25.1.1900.

10. LES BOËRS PRENNENT L'OFFENSIVE (Nr. 530, Cat. 1903).

11. UNE EXPLOSION (Nr. 560, Cat. 1903).

Um die Schwierigkeiten zu verstehen, die die Identifizierung von Originalkopien mit sich bringt, vgl. die Beschreibung der drei gestellten Aktualitätenfilme der Balissat-Sammlung über den Burenkrieg (FB 6 bis 9, Musée Suisse de l'appareil photographique, Vevey) in Roland Cosandey, *Cinéma 1900. Trente films dans une boîte à chaussures*, Payot, Lausanne 1996, S. 86ff.

Allein schon die Produktion der Firma Warwick enthält laut Katalog von 1901 ungefähr hundert Filme, die mit dem Konflikt in Verbindung stehen. Vgl. *Early Rare British Filmmaker's Catalogues 1896-1913*, World Microfilms Publications, London 1982.

Bei Birett finden sich unter den Nummern 2204 bis 2212 die in Deutschland gelaufe-

nen Filme zum Konflikt; vgl. Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München 1991 (d.Übers.).

Zur Datierung der Ereignisse wurden folgende Werke herangezogen: Byron Farwell, *The Great Anglo-Boer War* (Norton, New York/London, 1976) und Michael Barthop, *The Anglo-Boer Wars. The British and the Afrikaners 1815-1902* (Blandford Press, London/New York/Sidney 1987).

14 Durch ein Mißverständnis führt hier die Übersetzerin einen englischen Ausdruck ein, der im Original nicht existiert. Dort heißt es einfach »vêtu d'une robe tailleur [Kostümrock] de drap foncé«.

15 Es handelt sich bei diesen »promenierenden Damen« um Prostituierte. Der Originaltext berichtet über den Wandelgang des Etablissements, daß er »peuplé de péripatéticiennes en tenues voyantes« war. Vgl. bei Jean-Jacques Meusy (wie Anm. 13, S. 117) die lange danach (1946) entstandene Beschreibung Maurice Chevaliers von der *Music-Hall* der rue Richier zu Beginn des Jahrhunderts: »Seine Qualität entsprach internationalem Niveau und Fremde, die die Stadt besuchten, ließen sich noch am ersten Abend dorthin fahren. Der Wandelgang von ungeheuren Ausmaßen funktionierte als echter Liebesmarkt und ganze Armeen von hübschen Mädchen bewegten sich dort wie auf einem gigantischen Schlachtfeld.«

16 Die Zeitgenossen ordneten mühelos den Kriegsbeginn zeitlich ein, der am 11.10.1899 stattgefunden hatte, d.h. fünf Monate zuvor für die französischen Leser von *L'Illustration* und zehn für die der *Frankfurter Zeitung*.

Zum Zeitpunkt der Lektüre der Erzählung Normands weiß der durch die Presse informierte französische bzw. französischsprachige Leser, daß die im Februar 1900 begonnene englische Gegenoffensive dabei ist, die Situation nach den Niederlagen der »Schwarzen Woche« (10.-17.10.1899) umzukehren. Zehn Monate später kennt der deutsche Leser der Erzählung bereits die Annektierung des Oranje-Freistaates am

24.5.1900 durch die Briten. Beide Lesergruppen können in der Presse regelmäßig die Berichte über die 218tägige Belagerung von Mafeking verfolgen. Sie können jedoch nicht wissen, daß Krüger sich im November nach Europa begeben wird, wo man ihm trotz der Sympathie der öffentlichen Meinung für die Sache der Buren eine offizielle Unterstützung verweigern wird. Der Krieg zieht sich dann noch bis Mai 1902 hin.

17 Der Originaltext benutzt den englischen Ausdruck »warrent-adjutant«.

18 In der Filmographie De Langes (wie Anm. 9) gibt es rund ein Dutzend Ansichten von Präsident Paul Krüger, sowohl vor dem Konflikt als auch während seiner Reise durch Europa. Er ist auch Gegenstand satirischer pro-englischer Kurzstücke. Das NFTVA besitzt einen PRESIDENT KRUGER. ANIMATED PORTRAIT (Joe Rosenthal, ca. Juni 1899, Warwick): »Medium shot of President Kruger leaving his residence (crossing from left to right) and stepping into a waiting carriage to be driven off to the Volksraad (the legislative assembly of the Transvaal). [...] When the President has taken his place in the carriage, a footman closes the door, jumps up behind, and the vehicle is driven rapidly away, while a bodyguard of mounted horsemen fall into place behind.« (48 ft.) (McKernan, wie Anm. 10, S. 5f.; die Beschreibung der Kopie übernimmt einige Informationen aus dem Text des Warwick-Katalogs).

19 Vgl. zu dieser Periode des Pariser Kinogewerbes mit seinen vielen speziell zur Weltausstellung errichteten Leinwänden das Kapitel 4 von Meusy (wie Anm. 12, S. 67-127).

20 Später im Text wird diese Aussage von einem skeptischen Herrn verneint, der Delia gegenüber erklärt, daß die Realität des Krieges überhaupt nicht der kinematographischen Darstellung entspricht. Eine breite Ikonografie, die teils ernst gemeint ist (z.B. in der Bildpresse mit hoher Auflage wie die Beilage zum *Petit Parisien*), teils satirisch (einige Jahre später in den Fachzeitschriften wie *The Bioscope*), beschäftigt

sich mit dem Heroismus des »globetrotten- den« Kameramanns und Kriegsberichterstatters. Man findet ausgezeichnete Beispiele bei Stephen Bottomore, *I want to see this Anny Mattygraph: A Cartoon History of the Coming of the Movies / Voglio vedere quest'Annie Matografo. Le origini del cinema nei disegni umoristici dell'epoca*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 1995 (erschienen 1996).

21 In seiner zeitgenössischen Bedeutung bezeichnet »Ambulanz« ein ambulantes Militärhospital zur ersten Versorgung der Verletzten. Ein Edison-Film über den Burenkrieg, der in den USA gedreht wurde, zeigt eine Aktion dieses Typs:

»RED CROSS AMBULANCE ON BATTLEFIELD: - Shows the regimental surgeon directing the movements of the Ambulance Corps. Tenderly they pick up the unfortunates and place them in the ambulance. The numbers of disabled show that the battle has been a hot one, and many a poor fellow, if he survives his injuries, will carry to his graves the scars honorably acquired in his country's cause.« (Zitiert nach De Lange (wie Anm. 10), S. 123, ohne Quellenangabe.)

Ein weiteres Beispiel liefert ein Warwick-Film, der vor Ort im Transvaal entstand:

»THE AMBULANCE CORPS AT WORK: - After the Modder River Engagement, the many wounded lying on the battlefield were picked up by this splendid Ambulance Corps, who dash from one to the other, carrying and depositing the men in the ten-mule ambulance. While this view was taken, snipping the enemy was still in progress, and occasionally is noticed a cloud of dust thrown up by a stray bullet.« (*Warwick-Katalog* 1901, S. 186, Film-Nr. 5524b).

22 Normand schrieb nicht sehr glücklich »au milieu de deux mille spectateurs impressionnés à fleur de peau...« Durch die Übersetzung von »à fleur de peau« (bis unter die Haut) mit »leicht« entsteht ein gravierendes Mißverständnis, denn der Ausdruck gilt der Übersensibilität des Publikums, er unterstreicht den »sensationalen Charakter« der Filmaufführung. Diese

Idee hat eine grundlegende Bedeutung für die Argumentation der Kinoreformer, die diesem negativ gemeinten Begriff dann »Wort und Vernunft« entgegenstellen werden, die auf die Abstraktionsfähigkeit des Kinematographen hinweisen.

23 Im Unterschied zur französischen Fassung, die diesen Satz übersetzt, unterläßt es die deutsche Version und unterstellt selbst, daß die Ausdruckskraft der Frage reicht, um sie zu verstehen.

24 Hier schafft die Übersetzung einen falschen Sinn, da der Originaltext sich nicht auf das Ereignis, sondern auf das Instrument bezieht, das den Zufall ermöglichte: »Welch außergewöhnliche Erfindung!«, ruft der Besucher im französischen Original.

25 Die Buttes-Chaumont scheinen wohl (auch) für gestellte Aufnahmen des Krieges herangezogen worden zu sein, wie das *British Journal of Photographie* (24.11.189, S. 738) berichtet, die diese Information der Zeitung *South Africa* entnahm:

»[...] The persons who happened to be in the Buttes-Chaumont Park the other afternoon were astonished to see a group of English soldiers occupying the top of a knoll. The men were ranged as if expecting an attack, some of them placed as advanced sentinels, others taking advantage of the cover afforded by the trees, and the remainder ranged in firing order along the crest of a slight eminence. Presently a »commando« of Boers surged out from below, opened fire on the English, and proceeded to storm the hill. [...] Genuine photographs of this kind would naturally be difficult to obtain, so the editor had hit on the idea of dressing a number of theatrical »supers« as English and Boers. [...] In consequence, Londoners must not be surprised if they

shortly obtain, *viâ* (sic) Paris, what purport to be Kodak reproductions of the wounding of General Symons [am 20.10. anlässlich der Schlacht von Tugela, d. Verf.], and other prominent incidents of the war. There seem to have been no mules at the Buttes-Chaumont, or doubtless the famous stampede would figure in the series of pictures.« (Zitiert nach Stephen Bottomore (Hg.), *A Selection of Documents to Accompany the 1995 Pordenone Non-Fiction Screenings*, (Textsammlung), Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 1995, S. 74.)

26 Die Übersetzung läßt den Originaltext banal erscheinen, der jedoch eine enthüllende Bemerkung enthält:

»- Le débarquement... à la rigueur, c'est possible. Ils auraient pu obtenir cela sur le ponton d'un bateau-mouche. Ils se sont procurés un vrai débarquement au Natal, c'est de la conscience. Mais je vous jure bien que le reste...« Der wohlinformierte Zuschauer unterstellt demnach, daß sogar die Ankunft von Truppen im Natal sehr wohl an der Seine hätte gedreht werden können.

Bei Bottomore (wie Anm. 25, S. 74) kann man einen Artikel aus *The Phonoscope* (»Fake Pictures«, April 1900, S. 9) lesen, der eine humoristische Beschreibung der Dreharbeiten der Schlacht von Colenso liefert, die von 200 Kämpfern zu 2 Dollar pro Tag »in Jersey, nahe dem Farm von Tom Vincent«, dargestellt wurde.

27 Der Generalsekretär der Alhambra trägt eine offizielle Auszeichnung, die dieser Figur edler macht und ihr Glaubwürdigkeit verleiht.

28 Im Französischen wird der anonyme Herr als »informierter Zuschauer« bezeichnet, was ihm in bezug auf seine Enthüllungen Kompetenz verleiht.



Ermordung von Missionaren, *Black and White Budget*, 1.12.1900.

James Williamsons »gestelltes Bild«¹

ATTACK ON A CHINA MISSION – BLUEJACKETS TO THE RESCUE

In dieser Studie will ich James Williamsons berühmt gewordenen Film zum Boxer-Aufstand im Zusammenhang mit seiner Karriere als Filmemacher betrachten und gleichzeitig die politische wie kommerzielle Bedeutung dieses Films untersuchen. Es handelt sich um einen der anspruchsvollsten »montierten« Filme jener Zeit und gleichzeitig um das bis dahin ehrgeizigste Unternehmen Williamsons. Der Film zeugt von dem Bestreben, die Geschichte einer Rettung in einer Reihe von Einstellungen mit dramatischer Handlung zu erzählen und daraus eine plausible Einheit zu schaffen. Zugleich muß er im Zusammenhang des Boxer-Aufstands gesehen werden. Diese internationale Affäre wurde von den herrschenden Mächten in Europa nicht zuletzt dazu benutzt, eine moralische, geistige und ökonomische Vormachtstellung in der Welt zu beanspruchen.

James Williamson, ein Apotheker aus Hove und gleichzeitig *Laterna magica*-Vorführer, Fotograf und Röntgenfotograf, wandte sich 1897 auch den lebenden Bildern zu. Sein erster Katalog von 1899 enthielt 60 Filme, die im allgemeinen zwischen 60 und 75 Fuß lang waren. Fast alle bestanden aus nur einer Einstellung. Die bemerkenswerte Ausnahme waren einige Aktualitätenfilme. Es handelte sich dabei teils um mehrere Einstellungen auf dem gleichen Bildstreifen (ein frühes Beispiel von Montage in der Kamera), teils um Einzelaufnahmen von Standardlänge, die zu einem »langen Film« (wie es im Katalog heißt) kombiniert werden konnten.² Sie zeigten entweder verschiedene Ansichten eines Ereignisses oder mehrere Handlungen an ein und demselben Ort. Williamsons kompilierte Aktualitätenfilme enthielten jedoch keine Handlungsfolgen. Er versuchte auch nicht, Kadrierungen und Kamerastandpunkte aufeinander abzustimmen. Dies entspricht vielmehr recht genau dem, was Tom Gunning als »Anthologie-Format« bezeichnet hat.³ Unter den erhaltenen Filmen Williamsons ist *BANK HOLIDAY AT THE DYKE, BRIGHTON* (1899) hierfür das wohl beste Beispiel. Drei getrennte Einstellungen zeigen respektive Schiffschaukeln, ein Karussell und eine »Fahrrad-Bahn«. Williamson empfahl, den Film mit *SWITCHBACK RAILWAY* zu kombinieren, einer Aufnahme von 40 Fuß, die gleichfalls eine Attraktion am Dyke präsentierte.

Im Unterschied zu einigen seiner Zeitgenossen war Williamsons Konzeption der Montage 1899 noch sehr rudimentär. Robert Paul dagegen hatte schon 1896 mit seinen Derby-Aufnahmen eine kombinierbare Serie produziert. In seinem Katalog von 1898 verkaufte er einen »Film-Sofortkleber«, der dazu diente, thematisch verwandte Filme, aber auch ganze Programme zu montie-

ren. Gegen 1899 wurden Pauls Trickfilme immer ausgefeilter, und er begann, Erzählungen in mehreren Einstellungen zu drehen. Williamson muß diese Arbeiten ebenso gekannt haben wie die frühen amerikanischen und französischen Filme dieser Art oder Charles Goodwin Nortons »montierte« Aktualitäten von 1898/99. Letztere wurden in der »Filmfabrik« von G. A. Smith in Hove hergestellt, die nur wenige Minuten entfernt von Williamsons Studio (55, Western Road) lag. Doch erst ein Jahr später produzierte auch Williamson seinen ersten montierten narrativen Film: *ATTACK ON A CHINA MISSION*. Dieser bestand aus vier Einstellungen mit einer Gesamtlänge von 230 Fuß und entstand im Herbst 1900, manchen Quellen zufolge im November. Im Sommer 1900 hatte Smith – Williamsons Freund und Widerpart – eine Reihe innovativer Filme gedreht: *AS SEEN THROUGH A TELESCOPE* (drei Einstellungen), *GRANDMA'S READING GLASS* (ca. neun Einstellungen)⁴, *THE HOUSE THAT JACK BUILT* (zwei Einstellungen) und *LET ME DREAM AGAIN* (zwei Einstellungen) waren grundlegende Arbeiten, weil sie subjektive und objektive *point-of-view*-Einstellungen, Traumkonstruktionen, Umkehrungen und eingeschobene Nahaufnahmen verwendeten. Zusammen mit *THE KISS IN THE TUNNEL* (1899, drei Einstellungen) gehören diese Filme zu Smith' Experimentierphase. Im Kontext solch aufregender Entwicklungen auf dem Gebiet filmischer Formen in England entwarf und drehte Williamson *ATTACK ON A CHINA MISSION* und markierte damit gleichzeitig auch den Schritt von der Produktion »nicht-kontinuierlicher« hin zu »kontinuierlichen« Filmerzählungen.⁵

In den Jahren 1901 und 1902 wurde der Film unter zwei Titeln vertrieben. In einer Anzeige auf Seite X des *Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger* vom Januar 1901 heißt er *ATTACK ON A CHINA MISSION STATION. BLUEJACKETS TO THE RESCUE*. Williamsons Katalog vom September 1902 führt ihn als *ATTACK ON A CHINA MISSION. BLUEJACKETS TO THE RESCUE*. (Als Kurzform werde ich im folgenden den ersten Teil der zweiten Fassung verwenden: *ATTACK ON A CHINA MISSION*.) Zwei unvollständige Fassungen des Films auf Nitro-Material sind erhalten. Mit einer Länge von 133 Fuß ist die restaurierte Archivkopie Nr. 603653 im National Film and Television Archive des British Film Institute die heute vollständigste Version.⁶ Geht man von der Beschreibung in Williamsons Katalog von 1902 aus, so wird deutlich, daß hier die Einstellungen 2 und 3 mehr oder weniger vollständig enthalten sind, von 1 allerdings nur der Schluß und von 4 nur der Beginn. Insgesamt fehlen etwa 100 Fuß.

Die Quellen zur Produktion sind spärlich, doch Florence Williamsons Aufzeichnungen aus den frühen sechziger Jahren kann man zumindest einige grundlegende Informationen entnehmen.⁷ Für den Schauplatz hatte Williamson »Ivy Lodge, ein verlassenes Haus mit einem großen Garten, gemietet«. Diese von einer Mauer eingefasste viktorianische Villa in Hove war für sein Boxer-Drama überaus geeignet. Zeitgenössischen Berichten zufolge war die britische Gesandtschaft in Peking »ein etwa 400 Acre großer Park mit einigen

Gebäuden, den eine hohe Mauer aus von der Sonne getrocknetem Lehm umgab«. ⁸ Dank des dichten Blattwerks um ›Ivy Lodge‹ konnte Williamson sich bei den Aufnahmen gegen das Alltagsleben in Hove abschotten und zumindest die grobe Illusion einer sich in China abspielenden Szene schaffen. Der Zuschauer sollte sich die Mission als eine europäische Insel inmitten einer unsichtbaren und exotischen chinesischen Landschaft vorstellen. Florence erhielt von ihrem Vater die Rolle des ›jungen Mädchens‹. Den ›Missionar‹ spielte Ernest Lepard, der Leiter von Brightons Alhambra Opera House and Music Hall. Dieses 1888 eröffnete Theater lag an der Strandpromenade von Brighton, unweit der beiden Piers und der größten Hotels. Von 1897 an zeigte es in seinem Programm auch ›lebende Bilder‹. Ein Mr. James spielte den berittenen Offizier, der die Blaujacken anführt. Er gehörte zu Dupont's Riding School in Hove. Als Blaujacken traten möglicherweise, wie Florence schreibt, eine Akrobatentruppe des Alhambra sowie Mitglieder der Hove Coast Guard und der Royal Naval Volunteer Reserve auf. Sowohl der Standort der Coast Guard als auch die Marineschule befanden sich nur wenige hundert Meter entfernt von ›Ivy Lodge‹. Sie stellten vermutlich die Uniformen zur Verfügung. Die Akrobaten benötigte Williamson für die Darstellung der ›wagemutigen‹ Rettung vom Balkon in Einstellung 4. Auch die Darsteller der Boxer gehörten wahrscheinlich zum Alhambra: Eine Truppe namens »The Six Brothers Luck« war dort Anfang Oktober aufgetreten.

In ihren Aufzeichnungen schreibt Florence Williamson, der Film sei *geprobt* worden. Bei Williamsons vorherigen *one-minute-comedies* war dies aus zeitlichen wie strukturellen Gründen nötig gewesen, um sicher zu gehen, daß der Gag auch tatsächlich gut zur Geltung kam. Der Boxer-Film dagegen hatte eine völlig andere Dimension: Hier nahmen 29 Darsteller teil (die vier Mitglieder des Haushalts, neun Boxer und sechzehn Blaujacken). Williamson mußte nicht nur selbst eine deutliche Vorstellung von der Handlung im Hinblick auf die drei Kamerastandpunkte haben, sondern diese auch noch seinen Schauspielern vermitteln. Die Struktur seiner Boxer-Geschichte ist einfach:

Einstellung 1: Chinesische Boxer dringen auf das Gelände der Mission vor.

Einstellung 2: Die Bewohner werden von dem Angriff überrascht; der Missionar will sich verteidigen und wird kurz darauf getötet.

Einstellung 3: Nahezu gleichzeitig erreichen die britischen Blaujacken die Mission und eröffnen das Feuer auf die Eindringlinge.

Einstellung 4: Die Boxer werden überwältigt und gefangen genommen; die Mission ist gerettet.

Der Film arrangiert die Einstellungen chronologisch, wobei Folge und Gleichzeitigkeit bei den jeweiligen Anschlüssen deutlich definiert sind. Einstellung 3 kann man als einen frühen Versuch zu einer Parallelmontage sehen, zumal 2 und 4 vom selben Standpunkt aus gefilmt sind. Für die Verbindung sorgt die Frau des Missionars, die vom Balkon aus den Blaujacken winkt. Die-

se Handlung beginnt in 2 und findet ihre Fortsetzung in 4. Ihr Blick nach rechts in 2 deutet an, wo sich das Tor befindet, durch das die Boxer in die Mission eingedrungen sind. Auch die zu Hilfe eilenden Blaujacken kommen von dort. Einstellung 3, von etwa 20 Fuß innerhalb des Geländes aus gefilmt, ist ein ungefährer Gegenschuß zu 1. Der Zuschauer soll sich wohl vorstellen, daß dies auch der Blickrichtung der Missionarsfrau auf dem Balkon entspricht. In allen vier Bildern wird die Handlung aus einigem Abstand gezeigt. Um jedoch die Dramatik des Geschehens für den Zuschauer zu unterstreichen, inszeniert Williamson die Einstellungen 3 und 4 so, daß die Aktion sich aus mittlerer Distanz zur Kamera hin und an ihr vorbei bewegt. In 3 nehmen die Matrosen Aufstellung und feuern in Richtung der Kamera, um deutlich zu machen, daß die Mission und die Angreifer sich direkt vor ihnen befinden. Nach jeder Salve rennt eine Reihe Blaujacken auf den Zuschauer zu. In 4 rettet der berittene Offizier die junge Dame und trägt sie an der Kamera vorbei aus dem Bild – zum Tor, das man sich in der Verlängerung der Achse denken muß. Williamson erschafft so einen genuin filmischen Raum und plziert den Betrachter im Garten an der jeweils entscheidenden Stelle. Er vermittelt den zeitgenössischen Zuschauern das neuartige Vergnügen, als Beobachter Teil eines virtuellen Raums zu sein. Indem Williamson diesen Garten »erfindet«, bricht er mit dem üblichen Blickpunkt des Theaterzuschauers, der alles frontal von seinem Sitz aus wahrnimmt.

Man kann diese vier Einstellungen als eine montierte Sequenz ohne Ellipse betrachten, als ein Drama in kontinuierlicher Zeitabfolge. Dies mag besonders bei den Vorführungen mit entsprechender musikalischer Begleitung und Erklärungen eines Rezitators der Fall gewesen sein. Eine solche Live-Aufführung konnte gewährleisten, daß die Zuschauer die Struktur verstanden, indem die Erläuterungen Brüche bei den Anschlüssen überbrückten, und daß entsprechende Emotionen geweckt sowie eine visuelle Spannung erzeugt wurde. *ATTACK ON A CHINA MISSION* war ein neues Modell für einen filmischen Realismus, der auf naturalistischer Darstellung, einem realen Schauplatz und einer linearen Struktur fußte.

Williamsons Konzeption der narrativen Struktur des Films entspricht recht genau Todorovs Modell einer Erzählung. Am Anfang steht eine stabile Situation (der weiße Missionar und sein Haushalt, zufrieden und geborgen in der Mission, um China die frohe Botschaft zu verkünden). Es folgt der Bruch (eine Kraft – hier die Boxer – stört den ursprünglichen Zustand) und schließlich erneut ein Gleichgewicht (das Eintreffen der Blaujacken und ihr Sieg über die Eindringlinge bringen dem Haus wieder Frieden; die Ordnung ist wiederhergestellt). In Williamsons Drama ist die Ausgangslage unwiederbringlich dahin, etwas Neues ist entstanden. Der Missionar wurde getötet, und die Überlebenden sehen sich mit dem Trauma des Erlebten konfrontiert. Es herrscht wieder Ordnung, doch nun sind es die staatlich-militärischen Reprä-

sentanten, welche die Werte sichern, auf denen das ursprüngliche wie das neue Gleichgewicht beruht. Der Film erzählt die Geschichte einer Rettung, in der die ›weiße‹, christliche Familie vor ihren Widersachern – die für das chinesische ›Andere‹ stehen – beschützt wird. Wie im Märchen entreißt ein berittener Offizier – der ›Prinz‹ – die ›junge Dame‹ – die ›Prinzessin‹ – der Gefahr. Williamsons Film mit seiner Struktur von Gleichgewicht-Störung-Gleichgewicht ist ein beispielhafter Ausdruck dessen, was David Bordwell unter einem »kanonischen Erzählformat« versteht.⁹

Die vollständigste Fassung des Films (NFTVA 603653) bricht im ersten Teil von Einstellung 4 ab und zeigt nur die Ankunft der Blaujacken im Garten. Dieser Schluß kann den falschen Eindruck wecken, daß dies mit Williamsons Unvermögen als ›Pionier‹ zusammenhängt oder aber, daß er ein offenes Ende wollte, bei dem keine Seite den Sieg davonträgt, sondern lediglich die physische wie ideologische Auseinandersetzung gezeigt wird. Dem Katalog kann man entnehmen, daß weder das eine noch das andere der Fall ist: Williamson hatte eine sehr genaue Vorstellung vom Schluß des Films und dessen Zweck.

Die Ereignisse in China 1900 beeinflussten Produktion wie Rezeption des Films. Williamson drehte ihn zum Ende eines Jahres, in dessen Verlauf der Boxer-Aufstand den noch immer andauernden Burenkrieg als bedeutendstes internationales Geschehen in den Hintergrund gedrängt hatte. Als ein Text über China war der Film Teil eines breiteren intertextuellen Feldes, auf dem das herrschende westliche Verständnis dieses Landes sowie des Konflikts zum Ausdruck kam. Solche Texte über China erschienen in Form von Zeitungsartikeln, Fotografien, Illustrationen, Laterna magica-Bildern und Filmen.

In einem Rückblick auf das Jahr 1900 schrieb die *Times* mit großem Ernst über die »China-Krise«. Als Stimme des britischen Establishments behandelte die Zeitung den Konflikt zwischen den Boxern und den »Mächten« als eine symbolische und überaus bedeutende Konfrontation von West und Ost. Diese Sichtweise bildete das Modell für die Darstellung der Ereignisse seitens der Mächte.

[...] möglicherweise werden zukünftige Historiker die Vorkommnisse in China [...] einmal als das bedeutendste Ereignis des Jahres 1900 sehen. Noch nie zuvor sind Ost und West, Barbarei und Zivilisation, die Kräfte des reaktionären Aberglaubens und die der modernen Aufklärung, so plötzlich, hart und heftig aufeinandergeprallt. Nie zuvor seit dem Entstehen zivilisierter Staaten hat ein mächtiges Reich sich so offen wider das erste Prinzip internationaler Beziehungen gestellt, den dort akkreditierten ausländischen Gesandten den Krieg erklärt und versucht, sie durch Waffen, Feuer und Hunger zu vernichten. Genau dies hat die chinesische Regierung getan, mit dem unmittelbaren Ergebnis, daß die chinesische Hauptstadt von den vereinigten Streitkräften der zivilisierten Mächte genommen wurde. Die Besetzung wird andauern, bis den Gesandten in solcher Weise Wiedergutmachung zuteil wird, daß auch der unwissendste Chinese begreift, daß der ihm verhaßte Fremde die Macht und den Willen hat, sich Respekt zu verschaffen.¹⁰



ATTACK ON A CHINA MISSION – BLUEJACKETS TO THE RESCUE, Einstellung 4,
James Williamson, 1900 (BFI).

Der Erfolg der Mächte – Großbritannien, Deutschland, Österreich, USA, Frankreich, Italien, Japan und Rußland – bei der Einnahme Pekings und der Unterwerfung der Boxer stand für die Wiederherstellung der Ordnung und den ›Triumph‹ des Westens. Auf diese Weise dem dreiteiligen Modell Todorovs entsprechend erzählt, bot die Darstellung der Ereignisse in den verschiedenen Medien der Zeit Williamson im Herbst 1900 ein Schema für die Struktur seines Films:

1. Gleichgewicht: Die Geschichte beginnt damit, daß die ›wohltätigen‹ Mächte im China des ausgehenden 19. Jahrhunderts ihr ›Recht‹ ausüben, das Land für ihre eigenen Zwecke zu gebrauchen, und die Chinesen durch die Bekehrung zum Christentum ›zivilisieren‹.

2. Bruch: Der Aufstand der Boxer – eigentlich chinesische Republikaner – bedroht dieses imperialistische Projekt zunächst und widersetzt sich ihm dann durch Terrorakte, schließlich auch durch den Krieg gegen die Gesandtschaften in Peking als bedeutendstem Symbol der Fremdherrschaft. Dies ereignet sich in der Zeit vom Juni bis zum August 1900.



Das Massaker von Mukden, *Black and White Budget*, 4.8.1900.

3. Gleichgewicht – die Wiederherstellung der Ordnung: In dieser Phase setzen die Mächte ihre Streitkräfte ein, um ihre Vormachtstellung in China durch die Befreiung der Gesandtschaften im August und die Besetzung des Landes wiederzuerlangen.

Diese Erzählung des Boxer-Aufstands bot Williamson einen ›geschlossenen‹ Text, in dem ein Belagerungszustand und eine Krise – der Angriff auf die Mission und der Tod des Missionars – sowie die darauf folgende Rettung durch die Ankunft der Blaujacken gewissermaßen vorgezeichnet waren. Wir können davon ausgehen, daß die Mehrheit der Zuschauer damals sich für diese Geschichte mit ihrer einzigartigen dramatischen Energie interessierte und gleichzeitig angesichts dieser Darstellung des Boxer-Aufstands im Vertrauen auf den Westen beruhigt war. Der Film ist eine Art verallgemeinernde Wiedergabe der tatsächlichen Angriffe auf christliche Gemeinden durch die Boxer 1899 und 1900 sowie der Belagerung und Befreiung der Peking-Gesandtschaften von Juni bis August 1900. Der nach diesen Ereignissen gedrehte *ATTACK ON A CHINA MISSION* ist das mythische und moralische Destillat des allgemein im Westen verbreiteten Erzählmodells vom Aufstand.

Die Londoner Illustrierten des Jahres 1900 mit ihren Beilagen und Karten lieferten bedeutende visuelle Ergänzungen der rein verbalen Darstellung in der

Times. Man kann davon ausgehen, daß Williamson und seine Zuschauer hiermit vertraut waren. Der *Black and White Budget* war eine von zahlreichen Zeitschriften, die mit Fotografien arbeiteten. Die Berichterstattung über China begann im Juni mit Artikeln über die ›Krise‹, diplomatischen wie militärischen Nachrichten und allgemeinen Abhandlungen zu den Lebensverhältnissen in China, welche diese Kultur auf stereotype und oft geradezu rassistische Weise schilderten. In den Analysen des *Black and White Budget* war die Gefahr für die ›zivilisierte‹ Gemeinschaft allgegenwärtig. Archivfotos und Bilder mit erdachten Szenen illustrierten diese Berichte bis in den Herbst. Ab diesem Zeitpunkt konnte man aktuelle Fotos aus China drucken. Bemerkenswerterweise wurde ein Teil dieser Illustrationen auch als Laterna magica-Bilder verkauft.

Anfang August 1900 erschien in *Black and White Budget* ein charakteristisches Beispiel für eine erdachte Szene (vgl. Abb. S. 35). Das Bild steht emblematisch für den Konflikt und fußt auf einem zeitgenössischen Bericht. In der Legende heißt es: »Das Massaker von Mukden. Die katholische Mission am Ort brannte nieder, drei Nonnen kamen in den Flammen um, zwei Bischöfe und zwei Priester wurden auf schreckliche Weise verbrannt.«¹¹ Dargestellt wird ein Angriff auf das Christentum, und im *Black and White Budget* rechtfertigt dies den Schluß: »China muß europäisiert werden.«¹² Und weiter: »Wenn die christliche Religion in China erfolgreich gepredigt werden soll, dann brauchen die Missionare die Unterstützung der Männer, auf deren Hilfe sie wohl einmal angewiesen sein werden – Jack Tar und Thomas Atkins.«¹³ Die Verbindung dieses Emblems der ›Krise‹ zu Williamsons Film ist offensichtlich. Zum Jahresende präsentierte der *Black and White Budget* eine verblüffende Gegenüberstellung. Links ein Bild der Moderne: der französische Präsident Emile Loubet, Staatschef einer der Mächte, in einem Auto. Die Zeichnung rechts (vgl. Abb. S. 28), welche die Schrecken und die Barbarei, die immer noch in China herrschten, darstellt, steht hierzu in scharfem Gegensatz. Die Bildunterschrift lautet: »Die Ermordung der Missionare, die sich vor kurzem am oberen Yangtse ereignete.«¹⁴ Man kann Williamsons Film als einen Ausdruck dieser west-östlichen Dialektik sehen, vor allem dann, wenn man berücksichtigt, daß er in einem neuen Medium arbeitete, welches für den technologischen Fortschritt stand.

Die Wochenzeitschrift *The King* erschien ab 1899. Sie war eine großformatige Illustrierte und wurde von Georges Newnes verlegt, der 1891 auch *The Strand* herausgebracht hatte. Zusammen mit der Nachricht vom »Massaker« in Peking veröffentlichte *The King* in der Ausgabe vom 29. Juli 1900 eine Reihe von Karikaturen, welche die unter den Mächten vorherrschende Sichtweise vermittelten. Diese Bilder bieten eine knappe, emotionsgeladene Antwort auf das, was man als »einen der schlimmsten Schrecken der modernen Zeit« ansah.



»When the dawn comes up like thunder,
Out o' China ›crost the Bay«. – Kipling
aus: *New York World*

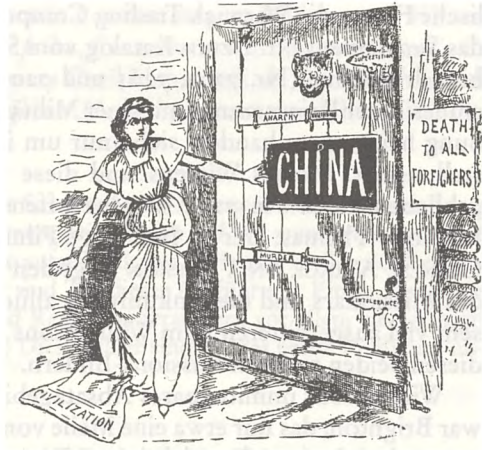
China, mit einem bluttriefenden Schwert, bedroht die Welt. Die ›gelbe Gefahr‹ ist durch das »Massaker« in Peking erschreckende Wirklichkeit geworden.¹⁵



»If Chinamen won't be good«
aus: *Cleveland Plain Dealer*
China hat sich dieser Karikatur zufolge nicht ›brav‹ gegenüber dem Westen verhalten. Als Antwort auf das »Massaker« muß China bestraft werden. »China« steht auch auf dem Buch *Civilization*, aus dem Seiten herausgerissen sind. Für diese Schändung wird der Zopf, an dem der Traum der Selbstbestimmung hängt, von »den Mächten« mit einer Schere abgeschnitten. Mit diesem Schnitt löst sich auch Chinas heilige Verbindung mit dem Himmel und dem ewigen Leben.¹⁶



Eine ganzseitige Zeichnung von Harry Furniss entstand für *The King*. China erscheint hier als der mit Schlangenzähnen bewehrte Drache »Peking«, der in seiner Hand mit langen Fingernägeln ein Schwert hält, um seine Beute – junge, weiße Frauen – zu erstechen. Dies steht für das »Massaker an den Unschuldigen«. Die Freiheit, in Form einer Wagnerianischen Göttin der Zivilisation, hält die Fackel, die dem aus entsetzten europäischen Soldaten zusammengestellten Rettungstrupp in der Ferne den Weg weist. John Bull erscheint auf der rechten Seite. »Vergeltung!« ruft die Freiheit dem Westen zu. In dieser Aufforderung zum Kampf gibt Furniss einen deutlichen ikonographischen Verweis auf »St. Georg und der Drache«. China erscheint als das schreckliche Ungeheuer, das durch die christlichen Soldaten vernichtet werden muß.¹⁷



»Awaiting the News«
aus: *New York Tribune*

Die Zivilisation steht angstvoll vor der verschlossenen Tür Chinas, deren Scharniere Aberglaube und Intoleranz sind und die durch Schwerter mit der Aufschrift Anarchie und Mord versiegelt ist. Aberglaube, Intoleranz, Anarchie und Mord sind auch die Merkmale des asiatischen Feindes. Blut quillt unter der Tür hervor. Rechts steht der Boxer-Slogan: »Tod allen Fremden.« Die Zivilisation muß also handeln, um der Barbarei ein Ende zu bereiten. Die »Fremden« müssen die Tür mit ihren guten und moralischen Werten einreißen und in das böse Haus Chinas eindringen. Gleichzeitig verweist die Zeichnung auch darauf, daß die Ankunft der alliierten Truppen in Peking schmerzlich erwartet wird. Vier Wochen lagen zwischen der Nachricht vom »Massaker« am 14. Juli und der Entsetzung der Peking Gesandtschaften am 14. August. Die Karikatur erschien ganz zu Anfang dieser Periode.¹⁸

Zeichnungen wie diese prägten das Klima, innerhalb dessen auch *ATTACK ON A CHINA MISSION* erdacht, produziert, gezeigt und gesehen wurde. Williamsons Film war nur einer in einer Reihe von China-Filmen, die um 1900 gedreht wurden. Sie gehörten alle dem gleichen intertextuellen Feld an und lieferten den Auswertern populäre Darstellungen der »Krise«. Vom Frühsommer an drehten Produzenten in England und den Vereinigten Staaten erdachte China-Szenen. Die amerikanischen »Darstellungen« kamen von mindestens zwei Firmen. Lubin in Philadelphia stellte anlässlich der Boxer-Revolution eine Serie her mit Filmen wie *BEHEADING THE CHINESE PRISONER* und *CHINESE MASSACRING CHRISTIANS*. Edison brachte unter Verwendung von Modellbauten eine Wiedergabe des *BOMBARDMENT OF TAKU FORTS BY THE ALLIED FLEETS* in fünf Bildern heraus. Die englische Firma Mitchell and Kenyon produzierte im Juli fünf China-Filme, darunter *ATTACK ON A MISSION STATION* in einer Einstellung von 86 Fuß. Dieser unbeholfene Film konnte Williamson als einfacher Prototyp dienen: Er zeigt den Missionar und seine Familie, den Angriff der Boxer und schließlich die Rettung durch die britische Armee. Die bedeutendste eng-

lische Firma, die Warwick Trading Company, veröffentlichte zum Jahresende das *Supplement* Nr. 1 zum Katalog vom September 1900. Auf S. 177 werden hier drei Filme (Nr. 7204, 7205 und 7206) unter dem Titel »Darstellungen chinesischer Kriegsszenen auf einer Militärschau« aufgelistet. In der Beschreibung heißt es, es handele sich »nur um in Frankreich aufgenommene Darstellungen«. Meines Wissens sind diese »gestellten Szenen« nicht erhalten geblieben, doch Nr. 7204 ist ganz offensichtlich eine weitere Variante des Missions-Themas: Der 75 Fuß lange Film in einer Einstellung mit dem Titel CHINESE ATTACK ON A MISSION zeigt den Angriff der Boxer, die Ermordung des Missionars und die Ankunft der alliierten Truppen. Die Entstehung des sehr viel ausgereifteren Film Williamsons lag höchstwahrscheinlich zwischen diesen beiden anderen Missions-Bildern.

Williamsons unmittelbares Absatzgebiet für ATTACK ON A CHINA MISSION war Brighton, das nur etwa eine Meile von seinem Haus entfernt lag. Die Küstenstadt war eines der wichtigsten Zentren für populäre Schaustellungen in Großbritannien. Während des gesamten Sommers 1900 zeigten gleich vier Theater regelmäßig Programme mit Elementen, die sich auf die Ereignisse in China bezogen. Drei Wochen lang, vom 29. Oktober bis zum 17. November, zeigte man »Poole's Royal Myriorama« in der Grand Concert Hall. Im Rahmen dieser »Multi-Media-Schau« führte man »eine großartige Bilderserie aller wichtigen Ereignisse aus dem Burenkrieg [...], die *Krise in China*, bewegende Ansicht von Peking, Schauplatz des fürchterlichen Massakers [...], die *Schlacht von Waterloo* von Anfang bis zum Ende [...]« vor und dazu den »Edison-Poole-Eventographe, die neueste und beste Maschine für lebende Bilder«. Ein Mr. William Stuart trat als »Führer« durch das Programm auf, das vornehmlich aktuelle Nachrichten aufgriff. Der »American War Biograph« kam im Dezember mit Szenen aus dem Burenkrieg. Im Aquarium traten »Horace Bank's Pictorial Tours« zweimal mit illustrierten Reisen auf, wobei sowohl Projektionsbilder wie Filme zum Einsatz kamen. Die Lokalpresse pries die bewegten Bilder von den Kriegen im Transvaal und in China als wichtigen und neuartigen Bestandteil einer Schau, die ansonsten auch »mit Bildern illustrierte« Lieder und Rezitationen enthielt. Der *Brighton Herald* nennt China in diesem Zusammenhang »das Land, das gegenwärtig einen so beachtlichen Teil der öffentlichen Aufmerksamkeit beansprucht«. Das Alhambra, das durch seinen Leiter, der in ATTACK ON A CHINA MISSION auftrat, eng mit Williamson verbunden war, präsentierte den »Edisonograph« als Programmnummer im Herbst 1900. Florence Williamson glaubt, der China-Film ihres Vaters sei im Alhambra gezeigt worden, doch habe ich bislang noch keinerlei Hinweis auf eine derartige Vorführung gefunden.

Der West Pier und sein Pavillon war eine der beliebtesten Attraktionen Brightons. Er hatte 1899 fast eineinhalb Millionen Besucher angelockt. Hier zeigte Gordon & Co. im November die Schau »Sons of the Empire«. Ähnlich wie in Wests »Our Navy« stellte man hier »das Leben unserer Soldaten und

Seeleute zu Wasser und zu Lande« mit Laterna magica-Bildern und Filmen dar. Die »lebensechten Szenen aus *Afrika, China etc.*« wurden »von Mr. T. C. Hepworth [dem Vater des Filmpioniers Cecil Hepworth, d. Verf.] ausführlich beschrieben«. ²¹ Ein Bericht im *Brighton Herald* ging auf den China-Teil der Schau ein:

Eine ausgesprochene Neuheit ist die Szene auf dem Kanton-Fluß. Es wimmelt von chinesischen Booten, die von Männern wie Frauen auf die wunderlichste Weise fortbewegt werden; das Wasser ist so aufgewühlt wie in Henley am Tag der Regatta. Eine große Zahl »gestellter« Bilder sind Teil dieser Aufführung. Einige von ihnen sind mit großer Kunstfertigkeit und Realismus arrangiert, vor allem ein »Angriff auf eine Mission durch Boxer« [...] Diese Bilder sind für das breite Publikum unfehlbar von Interesse. ²²

Die allgemein verbreitete Darstellung der Ereignisse in China und das entsprechende Erzählmodell wirkten auch im lokalen Kontext. Der Film, den der Artikel erwähnt, ist aller Wahrscheinlichkeit nach entweder der Williamsons oder der von Mitchell and Kenyon. Die anderen Bilder könnten Produktionen der Warwick Trading Company sein, die in ihren Verkaufslisten von 1900 verschiedene Aufnahmen aus China aufführt. Keine von ihnen bezog sich direkt auf die »Krise«, doch indem man sie in Live-Aufführungen zum Konflikt und seiner Bedeutung integrierte, wurden sie Teil des intertextuellen Feldes. In solchen Fällen konnte die Erzählung des Kinoerklärers eine Brücke schlagen zwischen den dokumentarischen China-Bildern, den fiktionalen Missions-Filmen und der Geschichte der »Krise«. In der eingangs erwähnten Anzeige für *ATTACK ON A CHINA MISSION* vom Januar 1901 pries Williamson voll Selbstbewußtsein seinen Film den potentiellen Käufern an: »Dieser sensationelle Film ist von Anfang bis Ende aufregend und spannend, er wird überall mit großem Beifall aufgenommen.«

Williamson plante seinen Film für ein kommerzielles Umfeld, das von Unterhaltung und nationalem Hochgefühl geprägt war. Da keine entsprechenden Geschäftspapiere erhalten sind, ist es unmöglich, die positiven Aussagen des Filmemachers hinsichtlich der Rezeption zu bestätigen. Andere Quellen lassen jedoch vermuten, daß der Film erfolgreich war, weil er ein internationales Thema aufgriff, das bereits in der Presse und auf der Bühne breiten Raum einnahm. Für das viktorianische Publikum spielte es wohl kaum eine Rolle, daß die Bilder in Hove gedreht wurden und die Boxer absurderweise festliche Kleidung trugen. Der Applaus, so kann man vermuten, galt dem Sieg von *Empire* und Christentum über die »gelbe Gefahr« sowie dem Wunder der lebenden Bilder: In Williamsons Film trafen sich überkommene Darstellungen vom Osten und das frühe Kino.

(Aus dem Englischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

- 1 Im englischen Original wird Williamsons Film als »composed picture« bezeichnet [d. Übers.].
- 2 Im Katalog wird dazu »Filmkleber, flaschenweise, mit Bürste, 1 Shilling« angeboten. *Williamson's Kinematograph Films, Revised to Sept., 1899*, Emery & Son, Hove (12 Seiten). Ein Exemplar dieses verloren geglaubten Katalogs wurde im Huntley Film Archive in London wiedergefunden. Im George Eastman House findet man Ablichtungen der Williamson-Kataloge von 1899 und 1902.
- 3 Tom Gunning, »The Non-Continuous Style of Early Film«, in: Roger Holman (Hg.), *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, Bd. 1, FIAF, Brüssel 1982, S. 224f.
- 4 Vgl. zu diesem Film die Diskussion in *KINtop* 3, 4 und 5 [d. Red.].
- 5 Vgl. zu diesen Begriffen Tom Gunning, »Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films«, *Iris*, Vol. 2, Nr. 1, 1984, S. 101-112.
- 6 In der einen Fassung findet man Material aus den Einstellungen 2 und 4. Die andere enthält alle vier Einstellungen, allerdings unvollständig. Zudem sind die beiden ersten Bilder miteinander vertauscht. Dies wird in Kopie 603653 »korrigiert«.
- 7 Die Aufzeichnungen von Florence Williamson befinden sich in der Sammlung des South East Film & Video Archive.
- 8 *The Times*, 31.12.1900, S. 12.
- 9 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985, S. 35. Vgl. auch Tzvetan Todorov, *Introduction to Poetics*, University of Minneapolis Press, Minneapolis 1981.
- 10 *The Times*, 31.12.1900, S. 11.
- 11 *Black and White Budget*, vol. III, Nr. 43, 4.8.1900, S. 553.
- 12 *Black and White Budget*, vol. III, Nr. 42, 28.7.1900, S. 521.
- 13 Ebd., S. 525. »Jack Tar« ist ein umgangssprachlicher Ausdruck für den »gemeinen Seemann«, »Thomas Atkins« meint den »gemeinen Soldaten«.
- 14 *Black and White Budget*, vol. IV, Nr. 1, 1.12.1900, S. 260/261.
- 15 *The King*, vol. II, Nr. 29, 21.7.1900, S. VII.
- 16 Ebenda.
- 17 Ebenda, S. 89. Furniss war ein bekannter viktorianischer Illustrator, der seine Zeichnungen und aktuellen Darstellungen in den 90er Jahren auch auf die Bühne von *music halls* in Großbritannien, Australien und Amerika brachte. Er reiste 1912 nach New York, um sich bei Edison mit dem Filmhandwerk vertraut zu machen. Nach Hastings zurückgekehrt, drehte er dort eine Reihe von Filmen.
- 18 Ebenda, S. VII.
- 19 *Brighton and Hove Guardian*, 31.10.1900, S. 1.
- 20 *Brighton Herald*, 1.12.1900, S. 3.
- 21 *Brighton and Hove Guardian*, 7.11.1900, S. 1.
- 22 *Brighton Herald*, 3.11.1900, S. 3.

Aktualitäten als Bilder der Zeit

In einem überaus merkwürdigen Schlagabtausch während des Ersten Weltkriegs versuchte die britische Propaganda mit Hilfe des Mediums Film die Unwahrheit militärischer Erfolgsmeldungen seitens der Deutschen zu beweisen. Als Antwort auf die Behauptung, wichtige Teile Londons seien durch Luftangriffe zerstört worden, filmten die Briten die entsprechenden Orte, um zu zeigen, daß sie unversehrt geblieben waren. Doch irgend jemand mußte sich wohl gesagt haben, daß diese Bilder ohne eine Zeitangabe wenig überzeugend wirkten: Es ging, mit anderen Worten, darum, deutlich zu machen, daß die Aufnahmen *nach* der angeblichen Bombardierung gedreht worden waren. Wie die Fotografie, kann auch der Film die Vergangenheit »einfangen« und immer wieder aufs neue »vergegenwärtigen«, wodurch er Anlaß gab, seiner Beweiskraft zu mißtrauen. Mehr noch als bei der Fotografie verstärkte die scheinbare »Lebensechtheit« des Films, die ja gerade sein neues und wesentliches Merkmal war, seine Illusionskraft und damit auch die Gefahr der Täuschung. Die heute unbekannten Produzenten von WARTIME LONDON griffen also auf eine aus der Fotografie – zum Beispiel in Zeitungen – geläufige Praxis zurück, hin und wieder das Bild so zu gestalten, daß ein vor Ort zufällig sichtbares Indiz den Zeitpunkt der Aufnahme belegt. Bei den Filmbildern der verschiedenen Plätze in London wurde dieses von den örtlichen Gegebenheiten abhängige Verfahren noch um einen Schritt weiter getrieben, da hier ein uniformierter Mann auftritt, der ein großes Schild mit der Aufschrift »*September 26 1917*« trägt.

WARTIME LONDON ist bemerkenswert als Versuch, ein Nicht-Ereignis zu dokumentieren: Eine Bombardierung, die nicht stattgefunden hat, soll belegt werden durch Bilder des bekannten, unversehrten Status quo. Die etwas unbeholfene Absichtlichkeit, mit der man hier durch einen menschlichen Träger eine Zeitangabe in die in der Aufnahme vorüberziehende Stadtlandschaft mit einbezieht, wirkt allerdings noch plumper durch die Art und Weise, in der dies ausgeführt wird. Das Schild des Mannes bewegt sich im Wind, so daß man darunter ein weiteres Schild entdeckt – vielleicht mit einem anderen Datum? Dennoch *mußte* der Versuch, den Film als ein zeitgebundenes Dokument erscheinen zu lassen, eigentlich ähnlich wie bei einer Fotografie funktionieren. Aber in dem Maße, wie das Bild Risse bekommt, vielleicht sogar scheitert, lassen sich hier möglicherweise Aspekte der temporalen Identität und der kulturellen Praxis des Mediums erkennen, die für das Problem der Dokumentation von Bedeutung sind. Diese Zeitlichkeit der Dokumentation ist, wie ich im fol-

genden zeigen will, eng verbunden mit dem eigentlichen Thema meiner Überlegungen: der *actualité*.

Die Zeit war die Dimension, welche Marey, Muybridge und andere mit ihren fotografischen Experimenten so unverdrossen überbrückten. Auf dieser Ebene liegt der Unterschied zwischen dem, was durch die Fotografie dokumentiert und zugänglich gemacht werden kann, und den bewegten Bildern. Doch die wechselnden und sich überlagernden Modalitäten der Zeit sorgen auch dafür, daß die Beziehung des Films zu den gefilmten Gegenständen und zu den Zuschauern überaus komplex ist. Die Verwendung der Bezeichnung *actualité* für nicht-fiktionale Bilder in der Frühzeit bietet uns, wie ich zeigen will, unterschiedliche Möglichkeiten, Produktion und Rezeption dieser Filme in bezug auf die Zeit zu betrachten, insbesondere im Hinblick auf Begriffe wie »Präsenz«, »Sensation« und »Simulation«.

Auch wenn das Problem, das ich behandeln will, weder durch das linguistische Begriffsfeld des französischen Ausdrucks *actualité* abgedeckt wird, noch durch eine genaue Untersuchung seiner Geschichte und seiner Verwendung (was an sich schon ein durchaus lohnenswertes Forschungsprojekt wäre!), gewähren seine vielfältigen Bedeutungen Einblicke in die sich wandelnde Identität filmischer Formen: Ursprünglich bezog *actualité* sich auf die jeweils aktuellen Ereignisse, die auch einen sensationellen Charakter haben konnten, d.h. sowohl zeitlich wie kulturell von besonderem Interesse waren. In bezug auf den Film verschob sich die Bedeutung vor allem im anglo-amerikanischen Sprachraum von der breiteren Bedeutung des »Tatsachenfilms« hin zur mehr spezifischen Bezeichnung des »Wochenschau-Films«.² Indem der Begriff so eher genrespezifisch verwendet wurde, kam es aber gleichzeitig auch zu einem Bedeutungswandel von den einfachen »Fakten« hin zum für die Wochenschau typischen »aktuell Interessanten«. Das ist nicht unwichtig angesichts der anglo-amerikanischen Tendenz, das französische Wort mit *actuality* zu übersetzen und damit einen Ausdruck zu gebrauchen, der im allgemeinen schlicht »Realität« bedeutet. John Griersons vielzitierte Definition des Dokumentarfilms als »*creative treatment of actuality*« hat dann auch nichts mit dem französischen *actualité* zu tun.³ Kurz, *actualité* deckt einen ganzen Bereich von historischen und kulturellen Bedeutungen ab, die sich von Behauptungen zur Wirklichkeit (»Das Zentrum von London wurde nicht bombardiert.«) über zeitlich verankerte Aussagen (»Der Zustand von London wurde am 26. September 1917 dokumentiert.«) bis hin zu Fragen von allgemeinem Interesse (»Wurde London vom Krieg betroffen?«) erstrecken. Die neueren Untersuchungen zum frühen *non-fiction*-Film haben die Spannweite des Wahrheitsanspruchs im Kino dieser Zeit analysiert und so in gewisser Hinsicht auch die für die Epoche wichtigen *topoi*. Das Problem der Zeit aber, das für die *actualité* – im Unterschied zum nicht-fiktionalen Film im allgemeinen – von zentraler Bedeutung ist, verdient eine nähere Betrachtung.

Ähnlich wie *WARTIME LONDON* stehen viele frühe *non-fiction*-Filme für eine Auffassung von Zeitlichkeit und Dokumentation, die in der fotografisch illustrierten Presse seit den 1880er Jahren existiert. Weit eher als der Film war es die Fotografie, die den herrschenden Erwartungshorizont für dokumentarische Bilder schuf. Die Einführung relativ kostengünstiger Drucktechniken im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts führte über die Vielzahl illustrierter Zeitschriften und Magazine, über die Stereographie sowie die Bildpostkarte rasch zur Festlegung bestimmter Darstellungskonventionen.⁴ Im Bereich der Produktion kann man bei Nachrichtenfotografie und -film Ähnlichkeiten hinsichtlich der Sujets, der Bildkompositionen und der Märkte feststellen. Gerauerte Fotos von Bränden, Paraden, Straßenszenen, Unglücken, industriellen Prozessen und Technologien dominierten den neuen visuellen Diskurs und führten zu einem Standardisierungsprozeß, der von Produzenten, Abnehmern und Publikum gleichermaßen vorangetrieben wurde. Die Übernahme dieser Praktiken durch das Medium Film läßt sich unter anderem an der Serie »lebender Postkarten« auf 68mm-Material der American Mutoscope and Biograph ablesen: Hier werden kinematographische Konventionen nicht nur durch eine vor allem aus der Presse stammende Produktionspraxis »festgeschrieben«, sondern auch durch den intertextuellen Erwartungshorizont der Zuschauer, der seinerseits wiederum zum großen Teil auf Erfahrungen mit der Presse zurückzuführen ist.

Die Filme behielten also die Bildformeln der Moderne bei, die durch die illustrierte Presse artikuliert und in Umlauf gebracht wurden, und versuchten gleichzeitig auch, die zeitliche Unmittelbarkeit der Printmedien zu erreichen. Im Normalfalle gelangten Fotos schon am nächsten Tag in die Zeitung, bei Wochenblättern verlängerte sich der Zeitraum entsprechend. Doch zumindest bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts relativierte sich dieses Tempo durch die vergleichsweise lange Zirkulationszeit der gedruckten Bilder, da die einzelnen Zeitschriften meist durch zahlreiche Leserhände gingen. Nichtsdestoweniger vermittelte die Nachrichtenfotografie eine »Aktualität«, wie sie aufgrund der langsameren Produktions- und Distributionszyklen beim Film nur schwer zu erreichen war. Der logistische Aufwand beim Ziehen einer Vielzahl von Kopien und deren Vertrieb über ein schwerfälliges (und häufigen Veränderungen unterworfenen) System führte dazu, daß man im Kino der Begriff »aktuell« recht großzügig auslegen mußte. Bevor in den frühen zehner Jahren die Wochenschauen regelmäßig herauskamen, blieb der Neuigkeitswert von Filmen deutlich hinter dem der illustrierten Presse zurück. (Zu den bemerkenswerten Ausnahmen gehört *GRAND NATIONAL* [Barker, 1911] der, wie es heißt, unmittelbar nach dem Rennen im Zug nach London gezogen und noch am gleichen Tag in Barkers Music Hall gezeigt wurde.⁵) Vom Standpunkt des Publikums aus gesehen hieß das, die Bedeutung manch einer Nachricht konn-

te sich aufgrund der Tatsache, daß die *actualité* vielleicht erst Monate später auf die Leinwand kam, inzwischen erheblich gewandelt haben.

Verständnis und Bedeutung

Zu den wichtigen Errungenschaften der *Cultural Studies* sowie der neueren Rezeptionsforschung gehören die Einsicht in die »Situationsgebundenheit« des Verhältnisses Text/Zuschauer sowie der Bruch mit essentialistischen oder idealisierten Konzeptionen dieser Beziehung. Vor allem mit Blick auf das frühe Kino sind diese Überlegungen von zentraler Bedeutung, um verstehen zu können, wie einzelne Filme vom Publikum wahrgenommen werden konnten. In dem Maße, wie die Zuschauer Bedeutungen auf der Grundlage ihres Verständnisses der Welt um sie herum an die Filme herantrugen, konnte die Zeitspanne zwischen Produktion und Vorführung den ursprünglichen Sinn neutralisieren oder in neue Zusammenhänge rücken. Wenn Verständnis auf intertextuellen Konstruktionen beruht, so müßte dies ja vor allem im Hinblick auf die sich ständig im Fluß befindliche Welt der Nachrichtenereignisse zu Brüchen und Diskrepanzen führen zwischen den Bedeutungen, die ein Text zum Zeitpunkt seiner Produktion aktivierte und dem, was er bei einer Aufführung Monate oder gar Jahre später vermittelte. Zwar bedarf die Praxis von Distribution und Präsentation nicht-fiktionaler Filme in der Frühzeit noch der genaueren Erforschung, doch weisen die bereits durchgeführten Fallstudien darauf hin, daß die Zeitlichkeit bei vielen Nachrichtenfällen tatsächlich problematisch war. So läßt sich anhand der Desmet-Sammlung im Nederlands Filmmuseum zeigen, daß *non-fiction*-Material bisweilen noch zehn Jahre nach Ankauf systematisch wiederaufgeführt wurden – eine Praxis, die für Desmet beim Einkauf eine Rolle gespielt haben mag, ganz sicher aber auch für die Bedeutung der Filme wichtig war.⁶ Auch die Auswerter der Zeit vor Desmet, die im Normalfall mit den von ihnen erworbenen Beständen arbeiteten, hatten vermutlich ähnliche Probleme. Filme von Boxkämpfen, vom Spanisch-Amerikanischen Krieg oder dem Heim des ermordeten Präsidenten McKinley waren in ihrer kulturellen Relevanz – und damit in ihrer Bedeutung – unterschiedlichen Zeitlichkeiten unterworfen. Ohne eine in sich kohärente Erzählweise und in ihrer nahezu ausschließlichen Abhängigkeit von intertextuellen Bezügen mögen diese Formen nicht-fiktionaler Bilder Waren mit äußerst kurzem Verfallsdatum gewesen sein. Die Vertriebspraxis weist uns aber darauf hin, daß wir genauer betrachten müssen, innerhalb welcher Strukturen solche Filme gesehen wurden, da dies die Bandbreite ihrer möglichen Bedeutungen bestimmt. Gerade im Bereich der Kultur zeigt sich, daß das öffentliche Interesse – die »Moden« – oft überraschend lange anhält: Könnte dies auch für aktuelle Nachrichten gelten?

Neben Sujets, die ganz allgemein oder durch ihren exotischen Charakter Interesse erregten, konnte auch die Darstellung der Zeit selbst der *actualité* einen gewissen Sensationswert verleihen. Gerade in einer kulturellen Periode, in der man die Beziehungen zwischen Zeit, Raum und Erfahrung auf so verschiedenen Gebieten wie der Soziologie (Georg Simmel), der Physik (Albert Einstein) und der Malerei (der Kubo-Futurismus) diskutierte, bot der Film besonders fruchtbare Möglichkeiten, Zeitlichkeit auf neue Weise zu erfahren. Der Schockeffekt der radikalen Verdichtung beim Zeitraffer oder der Dehnung bei der Zeitlupe, das Moment der Unmöglichkeit bei der Umkehrung des Films oder beim Stopptrick machen aus Filmen über blühende Blumen (HET SCHOONSTE UIT DE NATUUR/NATURE'S FAIREST⁷, Gaumont 1912) oder den Lebenszyklus von Fliegen (LES MOUCHES, Eclipse-Urbanora 1913) Dokumente von unerwarteter kultureller Relevanz. Zum ersten Mal konnten die Zuschauer Konzeptionen der Zeit sinnlich erfahren, die ansonsten reine Abstraktionen blieben. Die Erfahrung der Zeit in verschiedenen Modalitäten muß man als ähnlich ›aktuell‹ und sensationell ansehen wie deren weit öfter behandelte räumliche Entsprechung, nämlich die Aufnahmen ferner oder exotischer Gegenden. Auch die ›Verräumlichung‹ der Zeit war häufig mit solchen Bildern aus der Ferne verbunden. Dies zeigt sich vor allem bei den Panorama-Aufnahmen von fahrenden Zügen. Diese von Lynne Kirby auf äußerst erhellende Weise diskutierten Filme erinnern an die von Wolfgang Schivelbusch erwähnten Erfahrungen des »Schocks« und der »Vernichtung von Raum und Zeit« bei den ersten Eisenbahnreisenden – Erfahrungen, die sich möglicherweise nicht allzusehr von denen der Zuschauer vor der Leinwand unterschieden.⁸

Die *actualité* läßt sich somit durch den Bezug auf das jeweilige Tagesgeschehen oder durch die von ihr sichtbar gemachten Zeiterfahrungen bestimmen. Aber auch der Versuch, das ›Gegenwärtige‹ im Sinne einer Präsenz darzustellen, gehört zu den sie definierenden Merkmalen: Die große Zahl an humoristischen und übertriebenen Berichten deutet darauf hin, daß der Film eine solche ›Gegenwärtigkeit‹ sehr leicht erzeugen konnte. Filme wie UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW (Edwin S. Porter, Edison 1902) und die (meist apokryphen) Berichte darüber, daß das Publikum sich verhielt, als ob die Bilder den gleichen Wirklichkeitsstatus hätten wie die Zuschauer selbst, zeigen, daß die Stärke der Wirklichkeitsillusion des neuen Mediums zumindest *thematisiert* wurde.⁹ Ausdrücke wie »lebende Bilder« in Deutschland, »*bioscoop*« in den Niederlanden oder »*vistascope*« im englischsprachigen Raum weisen darauf hin, daß sich das Kino nicht nur über seine der Fotografie ähnlichen räumlich-mimetischen Möglichkeiten definierte, sondern auch durch seine zeitlich-mimetischen Eigenschaften und seine Fähigkeit, Dauer und Bewegung darzustellen. Der Verkehrsstrom an einer belebten Kreuzung, die Art und Weise, wie Würdenträger gingen, ritten und sich bewegten, die faszinie-

rende Wirkung von Bränden und Industriemaschinen zeugen gleichermaßen von einer Erfahrungsdimension, die von zeitgenössischen englischsprachigen Berichten häufig als »*liveness*« beschrieben wurde.

Die Redeweise von der *liveness* des Films mag widersprüchlich erscheinen, insoweit sie sich auf ein Medium bezieht, das im Rennen um Unmittelbarkeit gegenüber der Pressefotografie deutlich zurücklag. Doch der Begriff hatte eine seltsame Vorgeschichte. Schon 1876 verwendete man ihn in Hinblick auf die Tonübertragung durch das Telefon, zwei Jahre später dann in Bezug auf das Grammophon. Interessanterweise unterschied man zu jener Zeit nicht zwischen *liveness* im Sinne von Gleichzeitigkeit und der *liveness* eines Speichermediums. Dies läßt entweder auf eine Ungenauigkeit im Wortgebrauch schließen oder auf eine Verschmelzung von beidem, die sich schließlich auch auf die kinematographische Darstellung übertrug. Ich bin bereits an anderer Stelle darauf eingegangen, daß der Diskurs über ein optisches Gegenstück zum Telefon schon sehr früh existierte: Bereits 1878 gab es einen Begriff von so etwas wie der Television in der populären Vorstellungswelt sowie auch als Patent.¹⁰ In diesem Zusammenhang erscheint die Redeweise von der *liveness* des Speichermediums Film übertrieben, wenn man sie mit telefonisch-televisuellen Medien vergleicht. Und dennoch wurde selbst noch diese reduzierte *liveness* häufig gepriesen. So zum Beispiel in frühen Beschreibungen des Kinos als »Fenster zur Welt« – ein Ausdruck, der wortwörtlich auf die *Aktualität* der Wahrnehmung verweist.

Actualité einer anderen Ordnung entsteht, wenn der Film zum Ersatz für die »reale« Präsenz vor Ort wird, wie dies bei vielen frühen Medienereignissen der Fall war. Nicholas Hiley berichtet, daß die Beerdigung des englischen Königs Edward VII am 20. Mai 1910 von mehr als 120 Kameras gefilmt wurde und daß bemerkenswerterweise viele Menschen lieber die Bilder im Kino sehen wollten, als sich den Beschwerlichkeiten einer Teilnahme am tatsächlichen Geschehen auszusetzen.¹¹ Diese Anekdote läßt vermuten, daß ein Film wie *FUNERAILLES D'EDOUARD VII, ROI D'ANGLETERRE, 20 MAI 1910* (Gaumont 1910) potentiell mehr ist als eine *actualité* im Sinne von »zur Zeit von Interesse«. Indem der Zuschauer hier einen privilegierten Blickpunkt einnehmen kann sowie durch die Verflechtung mit anderen Darstellungen wird das Bild tatsächlich zu einem Surrogat der »Wirklichkeit«. Sowohl durch den visuellen Zugang zum Ereignis als auch über die kulturelle Positionierung wird das Abbild bedeutsamer als das dargestellte Geschehen selbst. Ein solches Phänomen ist vor dem Film unvorstellbar. Die *actualité* als mediales Ereignis schließt die Vorstellung einer »intensiveren« und »gesteigerten« Teilhabe an einem Geschehen mit ein. Sie gewährt einen besseren Zugang als die physische Präsenz vor Ort. Heute ist es bei manchen amerikanischen *Football*-Fans gebräuchlich, mit einem tragbaren Fernsehgerät ins Stadion zu gehen. Eine Strategie, die darauf hindeutet, daß das »Reale« und das »Aktuelle« einen unterschiedlichen Attraktionswert haben. Es könnte demnach fruchtbar sein, bei der Untersu-

chung früher Praktiken der Filmproduktion der *actualité* als Surrogat und Ergänzung mehr Aufmerksamkeit zu schenken.

Schluß

Von Bildern von Grubenunglücken zu lokalen Würdenträgern, von exotischen Landschaften zu neuen Wahrnehmungsweisen verschafften die *actualités* ihrem Publikum einen kollektiven Blick auf die *topoi* des modernen Lebens. Als Massenmedium mit der Fähigkeit, Ereignisse nicht nur visuell, sondern auch in der zeitlichen Dauer darzustellen, mußte die *actualité* gewissermaßen per Definition auch die Temporalität der sie produzierenden Kultur darstellen. Folglich verlangt aber auch das Verständnis dieser Filme in ihrem ursprünglichen Kontext, daß wir uns mit ihrer Zeitlichkeit auseinandersetzen.

Ich habe hier vor allem die Widersprüchlichkeiten im Status der *actualité* hervorgehoben. Es gibt auf der einen Seite Belege dafür, daß es eine Art Verlangen nach Gleichzeitigkeit gab und die Filmemacher danach strebten, die Spanne zwischen Produktion und Vorführung zu verkürzen. Die Bedeutung wurde dann in einem Feld simultaner intertextueller Bezüge erzeugt, die sowohl für die Produzenten wie für das Publikum galten: Die *actualité* war in diesem Fall aktuell. Auf der anderen Seite gab es die Tendenz, mit der Erfahrung neuer zeitlicher Formen zu arbeiten, sowie die Versuche, das Gefühl von *liveness* und Gegenwärtigkeit hervorzurufen. Die *actualité* konnte sogar zum Ersatz oder zur Steigerung des profilmischen Geschehens werden und damit zu einer Art medialem Ereignis aufsteigen. In solchen Fällen mag die Bedeutung in sehr viel geringerem Maße intertextuell bestimmt gewesen sein. Sensation, Präsenz und Simulation konnten ohne den Umweg über einen spezifischen Nachrichtenwert ihre Wirkung entfalten. Die lange Laufzeit solcher Filme könnte man dann vielleicht eher dem von ihnen vermittelten Gefühl des Aktuellen als einem zeitlich begrenzten Bezug auf die Aktualität zuschreiben.

Diese Spannung zwischen den Bedeutungen und Wirkungen, welche bei der *actualité* als Attraktion, Präsenz und Simulation zutage tritt, wird oft von einem anderen Aspekt verdeckt. Es ist tatsächlich erstaunlich, daß man die Strategien der *actualité* anscheinend einfach dadurch beschreiben kann, daß man die Überschneidungen mit den formalen, gattungsmäßigen und kommerziellen Praktiken der Fotografie auflistet. Die Ähnlichkeiten sind, wie gesagt, durchaus beträchtlich, doch die Unterschiede weisen auf einen komplexen Prozeß diskursiver Auseinandersetzungen hin. Das ›Aktuelle‹, das hinsichtlich seiner momentanen Bedeutung wie seiner Zugänglichkeit ›Naheliegende‹, bringt Phänomene wie seine zeitlich-räumliche Ausdehnung (›Präsenz‹), Sensation und Empfindung (der Schock der Zeit) und Simulation (die *actualité* führt zu Verschiebungen des ›Realen‹) ins Spiel. Seine Darstellungskraft beruht auf bereits artikulierten kulturellen Erwartungen (wie die *liveness* von

Telefon und Grammophon), und sie wird gleichzeitig von herrschenden Praktiken (wie der ›Unmittelbarkeit‹ der Pressefotografie) eingeengt. Die *actualité* verliert natürlich schrittweise ihre diskursive Macht an die Wochenschau, die ihrerseits später von einer Vielzahl televisueller Formen abgelöst wird. Geregelter Vertriebsmuster (Wochenschau) und die technologische Möglichkeit zur ›Unmittelbarkeit‹ (Fernsehen) waren die hauptsächlichen Gründe für den Wandel im Bereich der *actualité*. Diese Tatsache unterstreicht die Bedeutung der Zeitlichkeit, wenn man die *actualité* von anderen nicht-fiktionalen Traditionen, die sich bis in unsere Gegenwart ziehen, unterscheiden will.

(Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 Bruce McConachie, »Theorizing the Relations of Theatrical Production«, in Janelle Reinelt und Joseph Roach, *Critical Theory and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992, S. 168-178, hat so den Bedeutungswandel des Begriffs »Theater« mit Hilfe einer genauen Untersuchung des Ausdrucks »Produktion« nachgezeichnet.

2 Zur Bedeutung von *actualité* und verwandter Begriffe für den frühen nicht-fiktionalen Film vgl. Brian Winston, *Claiming the Real: the Documentary Film Revisited*, BFI, London 1995, S. 11ff et passim. Vgl. auch den Beitrag von Sabine Lenk in diesem Band.

3 Griersons Verständnis vom Dokumentarfilm setzt sich von der frühen Tradition des nicht-fiktionalen Films ab, doch es fehlt eine Unterscheidung zwischen der französischen und der anglo-amerikanischen Bedeutung des Begriffs.

4 Vgl. z.B. Ellen Strain, »Exotic Bodies, Distant Landscapes: Touristic Viewing and Popularized Anthropology in the Nineteenth Century«, *Wide Angle*, Vol. 18, Nr. 2, 1996, S. 70-100.

5 Vgl. dazu die Äußerungen von Nicholas Hiley in Daan Hertogs, Nico de Klerk (Hg.), *Non-Fiction From the Teens*, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1994, S. 26.

6 1912 erworbene *non-fiction*-Filme wurden noch bis in die frühen zwanziger

Jahre vertrieben. Vgl. William Uricchio und Ester Rutten, »Le film de non-fiction français et le marché néerlandais: étude de cas préliminaire des films importés en 1912 par Jean Desmet«, 1895, Nr. 18, 1995, S. 223-233.

7 Unter diesem Titel befindet sich der Film im Nederlands Filmmuseum.

8 Vgl. Lynne Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. University of Exeter Press, Exeter 1997; Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1977. Kirbys Buch enthält eine ausführliche Diskussion solcher aus fahrenden Zügen aufgenommener Filme.

9 Vgl. z.B. Stephen Bottomore, *I Want to See This Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Movies*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 1995, S. 44-53. Zur angeblichen Panik, die der Lumière-Film von der Einfahrt eines Zuges verursacht haben soll, vgl. Martin Loiperdinger, »Lumières ANKUNFT DES ZUGS. Gründungsmythos eines neuen Mediums«, *KINtop* 5, 1996, S. 37-70.

10 William Uricchio, »Cinema als omweg. Een nieuwe kijk op de geschiedenis van het bewegende beeld«, *Skrien*, Nr. 199, 1994, S. 54-57.

11 Vgl. Hertogs, de Klerk (wie Anm. 5), S. 26.

Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich

Als die Firma Pathé Frères im März 1909¹ ihre erste ›Wochenschau‹ unter dem Titel PATHÉ FAITS-DIVERS öffentlich vorstellt, ist sie international der Vorreiter unter den Filmfirmen: Die ›aktuelle Dokumentaraufnahme‹ ist zwar seit langem eingeführt, doch mit der Vorstellung im März beginnt ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Filmindustrie.

Vorläufer der Wochenschau²

Visuell präsentierte Neuigkeiten standen schon immer hoch im Kurs, man denke nur an den Jahrmarkt mit seinen Bänkelsängern, an Vorstellungen mit Laterna Magica-Bildern, an Szenen aus dem Wachsfigurenkabinett, an Vaudeville- und Varieténummern mit Bezug zum Zeitgeschehen. Zeitungen und Zeitschriften bedienten sich zuerst gezeichneter oder gemalter Illustrationen, dann auch feiner Gravuren, um fotografisch aufgenommene Szenen möglichst detailgetreu wiederzugeben. Als frühe Versuche einer ›Bildzeitung‹ gelten die Blätter *L'Actualité* (ab 27.5.1894, Lebensdauer: drei Monate) und *Quotidien Illustré* (ab 11.2.1894; sieben Monate). Erst der *Petit Bleu de Paris* (ab 4.8.1898) konnte sich fest etablieren.³ Nach 1900 statteten auch populäre französische Wochen- und Monatsmagazine wie *Les annales politiques et littéraires*, *Touche à tout* und *Je sais tout* ihre Nachrichtenüberblicke mit immer mehr Abbildungen und immer weniger Text aus. Nebenbei bemerkt, während die sprachliche Beschreibung vor allem entsetzlicher Ereignisse durch ihre Detailgenauigkeit weiterhin den Leser erschauern ließ, verlor die bildliche Darstellung durch die Einführung der Fotografie für ihn teilweise an Schrecken; die Phantasie der Zeichner (z.B. beim Brand des Bazar de la Charité 1897⁴) war damals vielfach greller als die Abbildung des realen Geschehens durch den Fotografen. Dies wird sich auch bei den nicht-gestellten Aktualitätenfilmen bewahrheiten.

Erste kinematographische Aktualitäten⁵

Die Kinematographie produziert von Beginn an Aufnahmen von Aktualitäten.⁶ Louis Lumière filmt am 11. Juni 1895 den Ausflug der Teilnehmer eines Fotografenkongresses (ARRIVÉE DES CONGRESSISTES A NEUVILLE-SUR-SAÔNE).

Seine Kameramänner durchstreifen die Welt auf der Suche nach filmwürdigen Szenen. Neben allgemeinen Reiseeindrücken (oft Natur- und Städtebildern) drehen sie Schiffstauen (LANCEMENT DU »FÜRST-BISMARCK«, September 1897), Ausstellungseröffnungen (EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS, April 1900), Brücken-, Kanal- und Denkmalseinweihungen (LE PRÉSIDENT ARRIVANT À L'INAUGURATION DU MONUMENT DE PAUL BAUDRY, April 1897), Militärparaden und volkstümliche Umzüge (STUTTGART, CORTÈGE SUR LE SCHLOSSPLATZ, August 1896), offizielle Feierlichkeiten (FÊTES DE BELFORT, April 1896) und sportliche Ereignisse (MELBOURNE, LES COURSES, [1896]). Nur ausnahmsweise stoßen sie zufällig auf ein Ereignis (möglicherweise bei der Kaninchenrettung in LYON: INONDATIONS, SAUVETAGE DES LAPINS, Februar 1897). Ihre Anwesenheit ist normalerweise sorgsam geplant (wie den Briefen von Constant Girel zu entnehmen ist⁷), da die Daten der meisten Ereignisse durch die Tagespresse schon lange vorher bekannt sind. Auf den Vertrieb wirkt sich dies zudem vorteilhaft aus, denn das Publikum ist »vorbereitet«, d.h. seine Neugierde groß, endlich Bilder des angekündigten spektakulären Ereignisses zu sehen.

So entstehen die auch heute noch in Fernsehfeatures so gerne gezeigten Aufnahmen hochgestellter Persönlichkeiten wie Zaren (KRÖNUNG DES ZAREN, Mai 1896)⁸, Präsidenten (OBSEQUES DE M. LE PRÉSIDENT FÉLIX FAURE, Februar 1899), Kaiser (ANFAHRT DES KAISERPAARES AM DENKMAL, Breslau, Juni 1896)⁹ und Könige (FÊTES DU JUBILÉ DE LA REINE D'ANGLETERRE, Juni 1897). Künstler hingegen fehlen in der Aktualitätenproduktion des Firma Lumière. Pathé Frères, Gaumont und andere Gesellschaften werden diese Modelle übernehmen.

»Fakes«¹⁰

Um den Zuschauern auch für die Kamera unzugängliche Ereignisse nahezubringen, greift die Filmindustrie einige Jahre lang auf (nach-)gestellte Szenen zurück¹¹: Vulkanausbrüche (L'ÉRUPTION VOLCANIQUE À LA MARTINIQUE, Georges Méliès, 1902), Kriege (AUTOUR DE PORT-ARTHUR, Pathé 1904), Attentate (ASSASSINAT DU PRÉSIDENT MCKINLEY, Pathé 1901), Sterbeszenen (DER TOD DES PAPSTES LEO XIII, Lucien Nonguet, 1903)¹², Krönungen (LE COURONNEMENT DU ROI EDOUARD VII, Georges Méliès, 1902) und Hinrichtungen (ELECTROCUTION DE L'ANARCHISTE CZOLGOSZ, MEURTIER DU PRÉSIDENT MCKINLEY, Pathé 1901) sind für sie kein Problem. Das Publikum stört sich offenbar nicht an einer nachträglichen Inszenierung. Derartige Darstellungen ähneln den Szenen, die der Zuschauer aus Wachsfigurenkabinett, populärem Magazin und von der Bühne kennt. Proteste sind selten: Die französische Zeitung *Le Petit Bleu* greift Méliès scharf an und warnt die Betrachter seines Krönungsfilms: »Messieurs les Anglais, on vous trompe! [...] Certes, on vous montrera quelque chose, mais ce sera [...] du trompe-l'œil, du théâtre de banlieue.«¹³ Dabei war

gerade in diesem Fall bekannt, daß die Zeremonie in Westminster Abbey aus technischen Gründen – schlechte Lichtverhältnisse, störende Kamerageräusche, ungenügende Filmlänge – nicht gefilmt werden konnte.¹⁴ Außerdem benutzte Charles Urban die hohen Produktionskosten als Verkaufsargument.¹⁵

Diese Filme bemühen sich um eine möglichst getreue Abbildung der Realität: Es handelt sich hier um spezielle Ereignisse, die das Publikum auch aus anderen Medien wie Zeitungen und illustrierten Zeitschriften kennt. Krasse Abweichungen davon in der kinematographischen Gestaltung hätten möglicherweise als »unseriöse Arbeit« der Filmfirma ausgelegt werden können. »[...] every detail as to Costumes, Robes, Regalia, Coronation Chairs, Chairs of States, Abbey Arrangements, &c., being as faithfully reproduced as possible in order to convey the scene to the millions who are not privileged to witness the actual proceedings«, notiert stolz die Warwick Trading Co. in ihrer Anzeige von Méliès' Krönungsfilm über Edward VII und seine Gemahlin Alexandra. Die detailgetreue Nachbildung, die keine Kosten scheut,¹⁶ wurde möglicherweise von einem informierten Publikum als künstlerische Leistung sogar besonders gewürdigt.

Exkurs: Authentizität und Inszenierung

Die generelle Diskussion über den Wahrheitsgehalt von Filmbildern beginnt – soweit die aktuelle Quellenlage eine Beurteilung zuläßt – erst um 1907/08, ausgelöst durch eine Reihe von Aufklärungsartikeln über Filmtricks.¹⁷ Proteste gegen (nach-)gestellte Aktualitäten werden zwar vereinzelt vorher laut, was der Behauptung,¹⁸ das Publikum habe sich von gestellten Aufnahmen täuschen lassen, widerspricht. Doch eine wirkliche Debatte beginnt offenbar erst, als die Blütezeit der *re-enactments* vorüber ist und echte dokumentarische Aufnahmen auf die Leinwand gebracht werden. Mißtrauen erweckt beispielsweise 1910 der Film von der Beerdigung Eduards VII in London, da er noch am selben Tag in Paris Premiere hat.¹⁹ Bis 1912 finden sich immer wieder Berichte über angebliche, im Pariser Großraum gedrehte »Nachrichten aus aller Welt«, mit der die Presse die Kinokonkurrenz in Mißkredit bringen will. Da die Branchenpresse auf die Anschuldigungen zumeist heftig reagiert, scheint eine gewisse Skepsis beim Publikum offensichtlich vorhanden zu sein. Die Filmindustrie bemüht sich, gegen schwarze Schafe vorzugehen²⁰ und das Publikum zu beruhigen: »Cinematography cannot be made to lie, it is a machine that merely records what is happening.«²¹

Andererseits war der Glaube an die Unfälschbarkeit des bewegten fotografischen Bildes, an die Authentizität des auf der Leinwand mit eigenen Augen Gesehenen wahrscheinlich doch weiter verbreitet: So erklärt z.B. ein kinofreundlicher Journalist 1913 das Volk für naiv, denn es wisse nicht, daß auch Filmstreifen gefälscht werden könnten.²² Hier bedarf es noch genauerer Un-

tersuchungen, inwieweit die zeitgenössischen Kinogänger an die Echtheit des Leinwandgeschehens glaubten bzw. sich über eventuelle Inszenierungen bewußt waren.

Es ist durchaus möglich, daß die dem Kino eigene Detailgenauigkeit den Glauben des Publikums bestätigte, Bilder vom tatsächlichen Ereignis zu sehen. Sollte dem so gewesen sein, kann man sich fragen, bis zu welchem Zeitpunkt die meisten Kinobesucher davon überzeugt waren. Wie nimmt die Masse der Zuschauer die Aktualitätenbilder überhaupt wahr? Wie gut ist das Publikum vor der ›Aufklärungswelle‹ um 1907/08 über die Bedingungen der Filmproduktion informiert? Sind viele Kinogänger ebenso kritisch wie der französische Journalist, der nach einem Jahrmarktsbesuch im Frühjahr 1907 notierte: »Habe auf dem Plakat eines hübschen Kinematographen auf der Foire aux pains d'épices dieses Jahr gelesen: Wurden die Katastrophenbilder nun auf den Batignolles oder am Villette-Becken aufgenommen? Welch grausames Rätsel.«²³ Geht die Behauptung der selbst Kenner täuschenden Illusion von (nach-)gestellten Aktualitäten nicht eventuell auf die Bemühungen der Filmindustrie zurück, Legenden zu verbreiten? Allerdings kann es ebenso gut sein, daß für die damaligen Zuschauer dieser Unterschied zwischen nachgestellten und tatsächlichen Bildern des Geschehens gar nicht entscheidend war, sondern sie sich eben einfach nur ein Bild vom Ereignis machen wollten.

Aktualitäten im Film

In diesem Zusammenhang sollen auch die ›aktualitätenbezogenen Fiktionsfilme‹ nicht unerwähnt bleiben, z.B. *ATTACK ON A CHINA MISSION* (James Williamson, 1900) über den Boxeraufstand, *EPISODES RELATIFS A LA GUERRE DU TRANSVAAL* (Pathé, 1899/1900) zum Burenkrieg oder *LES TROUBLES DE SAINT-PÉTERSBOURG* (Lucien Nonguet, 1905) über die erste russische Revolution. Sie nehmen ein in der Öffentlichkeit viel diskutiertes Ereignis zum Anlaß, doch sind die gezeigten Szenen in der Regel als historische Fakten nicht verifizierbar. Im Gegensatz zur Detailtreue vieler (nach-)gestellter Aktualitäten entsprechen die hier verwendeten Kostüme, Bauten und Handlung vielfach den Vorstellungen des Publikums, d.h. den tradierten Gemeinplätzen von Land, Leuten und Geschehen. Diese Filme wollen keinen punktuellen sondern einen allgemeinen Eindruck veranschaulichen, eine herrschende Stimmung bestätigen, manchmal auch eine ideologische Botschaft verkünden.

Auch finden sich damals bereits die Vorläufer der *Features*, d.h. zu einem bestimmten Anlaß hergestellte, den Hintergrund des Ereignisses beleuchtende Aufnahmen. Georges Méliès verfilmt im Herbst 1899 die Vorgeschichte des Dreyfus-Prozesses in Rennes und beendet seine ›Dokumentation‹ mit inszenierten Aufnahmen von Dreyfus vor dem Kriegsgericht und auf dem Weg ins Gefängnis. Victorin Jasset stellt im Frühjahr 1912 mit seiner fiktionalen Chro-

nik der Untaten der Bonnot-Bande ebenfalls die Vorgeschichte der laufenden Verfolgung der Verbrecher dar, die ganz Frankreich in Atem hält.²⁴

Aktualitätenfilme im Kino haben von Anfang an neben dem Informationswert eine gezielte Unterhaltungsfunktion: Bei *ARRIVÉE DES CONGRESSISTES* amüsieren sich die Teilnehmer des Bootsausflugs über ihr lebendes Porträt; die Nicht-Teilnehmer erfahren, wer mitfuhr und wie sich der Bootsausstieg in Neuville-sur-Saône abspielte. Die ambulanten Kino-Operateure übernehmen dieses Prinzip: Sie filmen den sonntäglichen Kirchgang einer Gemeinde, ihre Osterprozession oder das Schützenfest und machen daraus das von der Kinopresse sehr empfohlene »Journal vu« (gesehene Zeitung) des sozialen Mikrokosmos.²⁵

Sensationsaufnahmen

Finden sich im Katalog der Firma Lumière häufig Aufnahmen, die herausragende Ereignisse einer Gesellschaft (Staatsvisiten, Feste, sportliche Ereignisse etc.) wiedergeben, beginnt schon früh die Suche nach spektakulären Sensationen. Schon Lumières Operateure filmen Überschwemmungen (*ÜBERSCHWEMMUNG IN LYON: KAI DES ERZBISTHUM*, November 1896).²⁶ Nach den bereits erwähnten gestellten Unglücks-, Kriegs- und Katastrophenszenen, die u.a. von Georges Méliès und Pathé Frères zwischen 1897²⁷ und 1905²⁸ hergestellt werden, wenden sich bald fast alle Firmen »echten Bildern« dieser Geschehen zu. Die Themen bleiben gleich: Schiffs- und Eisenbahnunglücke (*DIE KATASTROPHE DES PANZERSCHIFFS JENA*, März 1907²⁹; *EISENBAHNKATASTROPHE BEI BUDAPEST*, Gaumont 1908), Naturkatastrophen (*DIE ERDBEBEN-KATASTROPHE IN SAN FRANZISKO*, 1906)³⁰, Minenunglücke (*LES SURVIVANTS DE COURRIÈRES*, 1906)³¹, Brände (*DER GROSSE BRAND IN STAMBUL*, Pathé 1908)³² und politische Krisen (*DIE EREIGNISSE IN MAROKKO*, 1907; *DIE EREIGNISSE IN DER TÜRKEI*, 1908).³³ Diese Aufnahmen waren offensichtlich sehr beliebt, wie man einem zeitgenössischen Artikel entnehmen kann, der von »schreckenerregenden Bildern, die schon immer und auch in Zukunft das Glück der Masse bilden werden« schreibt.³⁴ Ähnlich der Horrorszenen aus dem Wachsfigurenkabinett, die nach 1900 für den Kinematographen inszeniert werden,³⁵ liefern sie den Schauer für den weitentfernten Betrachter, der in seinem Kinossessel am Ereignis teilhaben kann.

Hatten sich die Ansprüche des Publikums so geändert, daß es die gestellten Szenen jetzt als *fakes* ablehnte? Lag es an den geschäftlichen Verbindungen, die sich international zwischen den Produktionshäusern entwickelt hatten und die den Austausch von Filmmaterial förderten?³⁶ War die wirtschaftlich erstarkte Filmindustrie nun wieder bereit, die Kosten für das Entsenden von Kameramännern in ferne Gegenden (wie in den ersten Jahren der Firma Lumière) zu tragen? Entwickelte sich nach den großen militärischen Auseinan-

dersetzungen um die Jahrhundertwende³⁷ der Beruf des »Kamerareporters«, so daß bald genügend Professionelle zur Verfügung standen? Konnten die Nitro-negative nun gefahrloser und schneller zur Zentrale nach Paris gesandt werden? Stimulierten Filme von großen, den Nationalstolz pflegenden Ereignissen auf internationaler Ebene (z.B. Delhi-Durbar (1902/03), Olympische Spiele (1906)) das Interesse des Publikums, derartige Bilder häufiger vorgeführt zu bekommen? Viele Fragen, die es noch zu erforschen gilt.

Abspielkapazitäten und Publikumspräferenzen

Schon vor der Vorbereitung der Kinematographie hatte sich das Musée Grévin, ein beliebtes Wachsfigurenkabinett in Paris, in einer Deklaration zum Ziel gesetzt, eine Art *Journal Vivant*, eine lebende Zeitung zu sein, d.h. aktuelle Szenen zu zeigen.³⁸ Im Februar 1899 projiziert es in seinem Kinosaal den ersten Aktualitätenfilm.³⁹ Ab 1901 bietet das Museum regelmäßig derartige Aufnahmen an, erst unter dem Titel *Journal lumineux* (leuchtende Zeitung), ab 1904 dann als *L'actualité par le cinématographe*.⁴⁰ Auch die Tagespresse interessiert sich für das neue Medium: Das vielgelesene Blatt *Le Petit Journal* richtet im März 1904 einen eigenen Filmsaal ein, der anfänglich wie das Musée Grévin ausschließlich Aktualitäten zeigt, sein Programm bald aber um fiktionale Szenen erweitert.⁴¹ Vermutlich konnte Hauptlieferant Pathé nicht genügend neue Bilder zur Verfügung stellen: Für 1904 gibt Bousquet 25 ereignisbezogene – dokumentarische und fiktionale – Produktionsnummern an, die vermutlich durch Natur- und Reiseaufnahmen (d.h. *actualités* im Sinne von Pathé) ergänzt werden. Einige nicht spezialisierte Säle wie Le Select (bis 1901 Cinématographe Lumière) behalten die Lumière-Tradition bei und zeigen immer wieder Aufnahmen vom Tagesgeschehen. Andere, wie der Cinématographe des Grands Magasins Dufayel, vorher von Lumière beliefert, gehen hingegen zunehmend zu inszenierten Szenen über.⁴²

Im Dezember 1906 entsteht in Paris ein weiterer Aktualitätensaal: Gabriel Kaiser wirbt damit, in seinem Kinéma-Théâtre Gab-Ka jeden Freitag neue »brandaktuelle« Bilder zu zeigen; fiktionale Filme laufen, den Anzeigen zufolge, fast nur während der Familienmatinees.⁴³ Bousquet zeigt für dieses Jahr elf als Nachrichtenfilme zu wertende Pathé-Titel an, die durch Aufnahmen anderer Produktionshäuser ergänzt werden. Ein Artikel aus *L'Excelsior* (14. 1907) verweist auf zum Teil aus den Vorjahren stammende Aktualitätenfilme, die auf einem Pariser Jahrmarkt gezeigt werden.⁴⁴

In der Folgezeit öffnen viele ortsfeste Kinematographen. Es scheint, daß ihr Programm hauptsächlich fiktionale Szenen enthält, ergänzt durch Natur- und Reisebilder. Dies wundert nicht, entsteht doch um 1906 die erste französische Komikerserie um die Figur des Boireau. Es folgen 1908 die frühen Wildwest- und Detektivabenteuer um Arizona Bill und Nick Carter und thea-

terambitionierte Filme wie *L'ENFANT PRODIGE* (Michel Carré, 1907, Gaumont), *L'ARLÉSIENNE* (Albert Capellani, 1908, SCAGL) oder *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* (Charles Le Bargy/André Calmettes, 1908, Le Film d'Art).

Um 1909, also zur Zeit der Entstehung von ›Pathé Faits-Divers‹, hat das Pariser Publikum zwar die Möglichkeit, in zwei spezialisierten Sälen (Grévin, Gab-Ka) sich kinematographisch über bedeutende Ereignisse zu informieren. Besucht es aber ein durchschnittliches Kino, sieht es kaum derartige Bilder, eine Folge der Expansionspolitik, die die Filmindustrie sich immer weiter von der kinematographischen Orientierung der Firma Lumière entfernen ließ.

Einführung der Wochenschau

PATHE FAITS-DIVERS kommt erstmals im März 1909 auf die Leinwand.⁴⁵ Fast fünfzehn Jahre mußten an Nachrichten interessierte Kinogänger also auf diese Erfindung warten. Zwei Fragen stellen sich hier: Warum dauerte es so lange bis zur ›Erfindung‹ der Wochenschau? Und warum wurde sie im Frühjahr 1909 von Pathé eingeführt?

Auch wenn von der Entwicklung der Firma Pathé Frères nicht unbedingt auf andere französische Gesellschaften geschlossen werden kann, so erlauben doch die vorliegenden Quellen eine Untersuchung der damaligen Produktionslage. Sieht man die Kataloge der Firma Pathé auf ereignisbezogene Aufnahmen durch, ergeben sich folgende Anteile an der Gesamtzahl der produzierten Titel:⁴⁶ 1896-1900 (14,92%), 1900-1901 (31,0%), 1902 (12,34%), 1903 (15,79%), 1904 (23,13%). In den ersten Jahren sind die ›aktuellen‹ Bilder recht gut vertreten, was vielfach auf Serien zu Beerdigungen und Reisen hoher Würdenträger, Ausstellungen (1900: Weltausstellung) und Kriege (1904: russisch-japanischer Krieg) zurückzuführen ist.

In der Folgezeit geht der Prozentsatz schlagartig zurück: 1905 (6,06%), 1906 (4,66%), 1907 (3,42%). Denn ab 1905 setzt Pathé auf Komödien (und auch Dramen).⁴⁷ 1908 steigert sich die Produktion aktueller Themen plötzlich wieder auf 9,23 Prozent, um im Jahr der Gründung der Wochenschau neben *PATHE FAITS-DIVERS* weitere 5,44 Prozent an Aktualitäten zusätzlich anzubieten (30 Prozent davon entfallen auf den Zeitraum von Januar bis März).

Die Konkurrenz bleibt weit hinter diesem Ergebnis zurück. Der bereits erwähnte Gaumont-Katalog von 1908 enthält vor allem sportliche und militärische Bilder,⁴⁸ die häufig älteren Datums sind, wie der angebotene *DELHI-DURBAR* des Jahres 1902/03. Von knapp 850 vergebenen Produktionsnummern entfallen gerade 38 (4,5%) auf Filme zu datierbaren Ereignissen. Eine Produktionspolitik auf diesem Gebiet ist nicht erkennbar; der geringe Bezug zum aktuellen Geschehen selbst auf nationaler Ebene zeigt deutlich, daß Gaumont sich kaum für Nachrichtenfilme interessiert.⁴⁹

Auch wenn Pathé (als größtes Unternehmen mit vielen Tochtergesellschaft-

ten im Ausland) die bedeutendste Nachrichtenproduktion unter den französischen Firmen unterhält, so scheint diesem Zweig doch (nach einer guten Anfangsphase) bis 1909 vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit zuzukommen. Liegt es an einer zu niedrigen Nachfrage?⁵⁰ Das Vertriebssystem hielt das Interesse sicher lange gering, denn alle Firmen (mit Ausnahme von Pathé in Frankreich) verkauften ihre Filme bis zum Kongreß von 1909. Um die Investition zu amortisieren, zeigten ambulante Kinobesitzer ihre Filme manchmal bis zur Abnutzung; auch Zwischenhändler verliehen sie wohl durchaus bis zur Unansehnlichkeit. Bei ereignisbezogenen Filmen wäre es für die Zuschauer leicht gewesen, das Alter der Aufnahmen zu erkennen, was der Reputation des Kinounternehmens möglicherweise geschadet hätte.

Die Anzahl der ortsfesten Kinos nahm allerdings seit 1907 in Paris wie im übrigen Frankreich stetig zu. Ein mögliches Desinteresse seitens der Kinobesitzer wurde durch das niedrige Angebot vielleicht bedingt. Die Produktion echter Aktualitätsfilme ist unregelmäßig, nicht immer planbar⁵¹ und macht daher die von ortsfesten Kinos (mit wöchentlich wechselndem Programm) beanspruchte kontinuierliche Lieferung schwierig. Sie ist risikoreich (das Ergebnis der Dreharbeiten ist ungewiß), teilweise mit hohen Unkosten verbunden⁵² und personalintensiv (ein bis zwei Kameramänner müssen jeweils nur für diese Aufgabe abgestellt werden). Wirtschaftlich gesehen verwundert es nicht, daß sich die im Aufbau befindliche Kinoindustrie lieber auf die ›Fließband‹-Herstellung von Dramen und Komödien im Studio konzentriert.

Im Sommer 1907 beginnt Pathé mit der Bildung einer Kinokette auf Basis des Konzessionärssystems: Exklusivität von Pathé-Filmen in einem Bezirk gegen Abnahme ganzer Filmpakete, wodurch sich die Firma die Amortisierung der Produktionskosten sichert; gleichzeitig stellt sie von Verkauf auf Verleih um, um die Zwischenhändler auszuschalten und den Absatzmarkt selbst zu kontrollieren.⁵³ Zum Zeitpunkt der Einführung von PATHÉ FAITS-DIVERS verfügt sie als einzige französische Gesellschaft über einen großen Stamm fester Kunden. Die Beteiligung an der Motion Picture Patent Company sichert ihr den Zugang zum amerikanischen Markt.⁵⁴ Ihre weltweiten Filialen dienen als Lieferanten für Filme von weit entfernten Ereignissen. Da zudem Anfang Februar 1909 auf dem Kongreß der Filmproduzenten erste Schritte zu einer allgemeinen Umstellung von Verkauf auf Verleih unternommen werden, scheint die Zeit reif für den von Charles Pathé geplanten Schritt. Auch ist er der Konkurrenz auf diesem Sektor weit voraus, so daß er sicher sein kann, den Markt wenigstens für einige Zeit allein zu beherrschen.

Möglicherweise hängt die Investition auf dem Nachrichtensektor aber auch mit der sogenannten ›Themenkrise‹ (Georges Sadoul)⁵⁵ zusammen: Sie ist einer der Gründe, die nach dem Kinoboom von 1907/08 die Aktien der Filmindustrie ab Sommer 1908 fallen lassen. Die Einführung des literarisch ambitionierten *film d'art* (Kunstfilm) um 1908 bringt zwar neue Publikumschichten in die Kinos, doch kann dieses Genre die Zuschauer nicht auf Dauer

halten. Ein kontinuierliches Interesse an Nachrichten ist hingegen gegeben, denn das Gab-Ka, das Musée Grévin und das Select können sich trotz ihres ›einseitigen‹ Programms halten; das Gab-Ka steigert 1909 sogar seine Einnahmen.⁵⁶ Gleichzeitig expandiert die Bildpresse, nachdem 1907 von Edouard Bélin eine Technik erfunden worden war, der einen direkten Druck von Fotografien erlaubte.⁵⁷ Konkurrenz von den Printmedien muß Pathé jedoch (noch nicht) befürchten, denn z.B. die ›Bildzeitung‹ *L'Excelsior* hat 1910 eine Druckvorlaufzeit von 48 Stunden.⁵⁸

Das ›PATHÉ-JOURNAL, erstes lebendes Journal des Universums‹⁵⁹

Das PATHÉ FAITS-DIVERS erscheint einmal wöchentlich, ab 1911 (wohl wegen großer Nachfrage) zweimal pro Woche (als PATHÉ-JOURNAL A und B).⁶⁰ Ab dem 3. Oktober 1913 soll es angeblich täglich erschienen sein; es ist jedoch unwahrscheinlich, daß es jeden Tag neue Filmbilder bot.⁶¹ Es dauert noch einige Zeit, bis die Konkurrenz ebenfalls Wochenschauen auf den Markt bringt: FILM-GAUMONT-ACTUALITÉS ab dem 21. Oktober 1910 (in Deutschland GAUMONT-WOCHE), das ECLAIR-JOURNAL (in Deutschland ECLAIR-REVUE) ab dem 12. Juli 1912, die CINÉ-CHRONIQUE der Firma Biogram Film ab Juni/Juli 1913 und die CINÉ-GAZETTE der Rapid-Film ab Februar 1914.⁶²

Charles Pathé hat ein feines Gespür für Geschäfte und setzt nicht zu Unrecht auf die Erweiterung dieses Zweiges, d.h. auf eine Produktionssteigerung. Gleichzeitig handelt er hier in mehreren Punkten innovativ:

- Wurden die Filme bisher einzeln gezeigt, bietet die Firma Pathé nun eine Serie von mehreren, hintereinander montierten Filmen im Rahmen des PATHÉ FAITS-DIVERS an.
- Entstanden die Aktualitätenfilme bisher in unregelmäßigen Abständen, muß die Firma von nun an jede Woche, später halbwochentlich im Schnitt zwischen acht und zwölf Nummern liefern, wobei sie auf Internationalität der Sujets zu achten hat, um auch die ausländischen Filialen beliefern zu können.
- Ab 1912 wird zum PATHÉ-JOURNAL zusätzlich eine illustrierte Zeitung von 8 bis 16 Seiten verteilt, die wohl gleichzeitig als Kinoprogramm und als Werbung für das Filmjournal dient.

Auch im Bereich der angebotenen ›Nachrichtenpakete‹ betritt Pathé Frères neue Pfade. Obwohl das Unternehmen Pathé auch weiterhin auf die bereits bei Lumière bewährten Themen setzt (Feste, Staatsvisiten, sportliche Meisterleistungen, Militärparaden, Unglücke, Katastrophen, Kriege), filmt es nun ebenfalls Ereignisse und Persönlichkeiten, die dem (vielfach weiblichen) Arbeiter- und Angestelltenpublikum näher stehen. Der Besucher sieht Künstler und Literaten (Jules Claretie der Académie Française und Familie)⁶³, Gewerkschaftler (Herr Pataud, Generalsekretär der C.G.T.)⁶⁴, lokale Politiker (Reden

eines Dubliner Abgeordneten kandidaten)⁶⁵, Streiks (Straßenkehrer streiken in Paris, Matrosen in Marseille)⁶⁶, Modeschauen aus Paris (Fräulein Parys vom ›Théâtre des Bouffes Parisiens‹ präsentiert ›Hüteschöpfungen‹ von Lewis)⁶⁷, Theateraufführungen (Premiere von Chantecler).⁶⁸

Im Gegensatz zur ›Hofberichterstattung‹ der Firma Lumière bietet das PATHÉ-JOURNAL gerne ›Vermischte Nachrichten‹ auf verschiedenen Ebenen an: Wunderkinder (elfjährige Preisträgerin am Klavier)⁶⁹, bürgerliche Heldentaten (Schleusenmeister trotz der Gefahr und bleibt auf seinem Posten)⁷⁰, Schönheitswettbewerbe (die *Reine des Reines* von Reims)⁷¹, einfache Bürger (Horst Goedel gewinnt das Internationale Tontaubenschießen in Bad Homburg)⁷², Verbrechen (Mord am Boulevard Voltaire; Beerdigung der von ›Kirchenratte‹ Delaunay umgebrachten Polizisten)⁷³, Erlasse (Gesetz gegen die gefährlichen langen Hutnadeln) etc.⁷⁴

In der Bandbreite der Themen entspricht das kinematographische Journal einer durchschnittlichen französischen Zeitung. Was für die ›Filmpresse‹ bereits zu Zeiten Lumières galt, bewahrheitet sich hier: informieren, unterhalten und dabei die Neugierde der ›großen Masse‹ befriedigen. Doch geht der Anspruch der Filmindustrie über den Wunsch »to imitate newspapers«⁷⁵ hinaus, wie man einem Artikel zur Einführung des PATHÉ-JOURNAL (als PATHÉ'S WEEKLY) in Amerika entnehmen kann: »The exhibitors will give their patrons no description or photographs, but the things themselves, ›just as they moved and had their being‹.«⁷⁶

Grenzen der Berichterstattung

Diesem Wunsch sind natürlich Grenzen gesetzt. Zwar wohl leichter geworden, können die Kameras nach wie vor nicht bei Nacht, unter Wasser oder im Inneren eines Gebäudes eingesetzt werden: So gelingt es den ACTUALITÉS-GAUMONT zwar, die am Tage (29.4.1912) stattfindende Gefangennahme des Banditen Jules Joseph Bonnot im Freien zu filmen, doch die Erstürmung des Verstecks seiner Komplizen Octave Garnier und Valet (14.5.) endet tief in der Nacht, beobachtet von einer großen Menschenmenge.⁷⁷ Die Filme über die Bonnot-Bande zeigen die Ereignisse des 29. April von weitem (z.B. der strohbeladene Wagen, der den angreifenden Polizisten Schutz bietet, im Hintergrund das belagerte Haus). Die Kamera nähert sich, als alles vorbei ist und zeigt den Abtransport der Beweisstücke. Auch die Beteiligten, Verbrecher wie Polizisten, werden porträtiert. Die im *Courrier Cinématographique*⁷⁸ angegebenen Zwischentitel des Films klingen aufregend, die Bilder hingegen zeigen nichts von der Dramatik des Geschehens, wirken heute banal. Man muß den Ablauf des 29. April gut kennen und Phantasie besitzen, um überhaupt etwas auf den Bildern zu erkennen.⁷⁹ (Auch die im Nederlands Filmmuseum aufbewahrten Ausgaben des PATHÉ-JOURNAL sind normalerweise aus der Distanz

aufgenommen und bedürfen der Zwischentitel oder eines kundigen Kino-Erklärers, die in die Ereignisse einführen, sie kommentieren und so dem Zuschauer geben, was ihm das Bild vorenthält.)

Das zeitunglesende Publikum, das den Ereignissen um die Bonnot-Bande mit Spannung gefolgt war und über alle Details bestens Bescheid wußte, projizierte sicher sein Wissen in die Bilder. Es mag aber auch den einen oder anderen Zuschauer gegeben haben, der ästhetisch ebenso empfand wie der heutige Betrachter. Zu einer Zeit, in der Tageszeitungen alle Details eines Verbrechens oder einer Katastrophe schildern, in der man teilweise noch mit phantasievollen Illustrationen im Stil des Brands des Bazar de la Charité arbeitete, fiel gewiß so manchem Zuschauer der Unterschied in der Bildberichterstattung der verschiedenen Medien auf.

Die polizeilichen Maßnahmen bei der Ergreifung der für ihre Gewalttaten berüchtigten Bande dürften auch eine präventive Zensur enthalten haben: Zum Schutz der filmenden Beobachter wurden diese erst nach der Sturmaktion an den Tatort gelassen. Dies ist nicht der erste Ausschluß der kinematographischen Reporter: Anläßlich der Hinrichtung der Pollet-Bande im Januar 1909 in Béthune durfte auch nicht gedreht werden. Erboßt berichtet das *Ciné-Journal* über die einseitige Benachteiligung und verweist bitter auf die ›blutrünstigen Schilderungen‹ in der Tagespresse.⁸⁰ Noch lange Zeit zeigen die Aktualitätenfilme unter vergleichbaren Umständen Bilder vom Rande des Geschehens. Sie bleiben so gezwungenermaßen hinter den Erwartungen des Publikums zurück, z.B. während des Ersten Weltkrieges, als Kameramänner das Kampfgeschehen direkt an der Front in der Regel nicht aufnehmen durften.

Wochenschau und ›Filmpresse‹

Die Fachzeitschriften steht der Filmindustrie bei ihrem Bemühen zur Seite, die Akzeptanz der Aktualitätenfilme bei den Kinobesitzern zu erhöhen. In Artikeln preisen sie die Vorteile der ›Filmnachrichten‹, die dem parisfixierten Provinzfranzosen endlich Gelegenheit geben, die Ereignisse in der fernen Hauptstadt quasi *live* zu verfolgen. Sie konstatieren, daß es den ›Heißhunger‹ auf Nachrichten zwar bereits vor der Erfindung der Kinematographie gegeben habe, doch das Bedürfnis nach der *actualité vécue* erst durch das neue Medium entstanden sei.⁸¹ Den Kampf der Filmindustrie um Nachrichtenmarktanteile unterstützen die Fachblätter, indem sie Zeitung und Aktualitätenfilm miteinander vergleichen: Gelobt wird die direkte Vermittlung des Geschehens, da sie – wie die Presse glaubhaft machen will – ohne Zwischenschaltung eines Dritten, d.h. eines das Ereignis verfälschenden Reporters erfolge; das Objektiv als technisches Instrument habe keine politischen Interessen und garantiere deshalb eine objektive, unparteiische, emotionslose Darstellung, wird mehrfach betont. Die Kamera überrasche die Menschen bei ihren Handlungen, gehe also

indiskreter vor und enthülle auf diese Weise mehr als der Zeitungsreporter, dem die Befragten nur die genehmen Seiten zeigten. Auch vor Diffamierungen der Konkurrenz schreckt die ›Filmpresse‹ nicht zurück: Statt die stereotypen, häufig schon vor dem Ereignis verfaßten Wortberichte der Zeitung zu lesen, werde bald jeder Nachrichteninteressierte ein kinematographisches Journal abonniert haben und durch seine Projektion daheim endlich eine korrekte Sicht der Dinge erhalten.⁸²

Schlußbemerkung

Retrospektiv gesehen, sind sowohl die aktualitätsbezogenen Filme der Firma Lumière wie auch die Komposition des PATHÉ-JOURNAL von den Gepflogenheiten des Marktes geprägt. Lumière konnte es sich leisten, die Dreharbeiten seiner Operateure sorgfältig zu planen, denn die Konkurrenz war gering und der möglichst schnelle Einsatz der Aufnahmen bei Filmvorführungen kein Muß. Er wählte Aufnahmen besonderer Ereignisse und hoher Persönlichkeiten, denn bedingt durch das Verkaufssystem waren »feature events of lasting interest«⁸³ gefragt. Der bereits vor der Jahrhundertwende verbreitete Gedanke, den Kinematographen als Geschichtsschreiber einzusetzen und mit seiner Hilfe bedeutende Szenen für die Nachwelt festzuhalten,⁸⁴ spielte vermutlich bei der Wahl der Themen auch eine Rolle. Zudem war das Filmmaterial teuer, die Negative nur 20 Meter, d.h. knapp eine Minute lang; man mußte sich daher auf die attraktivsten Momente der Ereignisse konzentrieren, die auch die schreibenden, zeichnenden und fotografierenden Journalisten abdeckten. Die Artikel der Tagespresse stimulierten das Interesse des Publikums und ließen die Aktualitätenfilme gewissermaßen zur Attraktion unter den restlichen dokumentarischen Szenen werden.

Mit der Entstehung ortsfester Kinos und der Einführung des wöchentlichen Programmwechsels auf Verleihbasis verloren die Aktualitäten ihre ›Langlebigkeit‹. Massenproduktion war angesagt und eine sofortige Vorführung der Aufnahmen im Anschluß an das Ereignis, galt es doch, die Konkurrenz zu schlagen. Das PATHÉ-JOURNAL nahm die Idee der Zeitung auf, d.h. es lieferte wie diese Kurzlebiges, bunt und vor allem unterhaltsam. Ein großes internationales Ereignis wie der *Delhi Durbar* war nach einer Woche Laufzeit der Filme fast schon veraltet. Kino-Operateure, nur noch für die kurzen, häufig nur eine Minute dauernden Ansichten zuständig – was sich zwangsläufig auf die ästhetische Qualität auswirkte –, oft unter Zeitdruck drehend, konnten vor 1914 keine eigene Bildsprache für ihre Filme entwickeln.⁸⁵ Verglichen mit der entwickelten Technik des dokumentarischen Films vor dem Ersten Weltkrieg stellte dies einen Rückschritt dar. Doch bedeutete die Einführung der Wochenschau die Institutionalisierung der kinematographischen Aktualitäten, die in der Folge zum unverzichtbaren Bestandteil des Kinoprogramms wurden.

Anmerkungen

1 Vgl. Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1994-1918)*, CNRS Editions, Paris 1995, S. 150.

2 Für Material und Hinweise danke ich Guido Convents, Evelyn Hampicke, Frank Kessler, Deac Rossell und vor allem Herbert Birett, der mir Quellentexte zur Verfügung stellte und viele Anregungen gab.

3 Vgl. *Histoire générale de la presse française*, Band III, Presses Universitaires de France, Paris 1972, S. 382.

4 Vgl. hierzu die Titelseite des *Petit Journal* (Paris) vom 16. Mai 1897.

5 Die deutschen Filme dieses Beitrags stammen (falls nicht anders angegeben) aus Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München 1991; die Originaltitel von Pathé aus Henri Bousquet/Riccardo Redi, *Pathé Frères. Les films de la production Pathé/I film della produzione Pathé (1896-1914)*, *Quaderni di cinema*, Firenze 1992 und die Originaltitel von Lumière aus Jacques Rittaud-Hutinet, *August et Louis Lumière. Les 1000 premiers films*, Philippe Sers Editeur, Paris 1990.

6 Zum Begriff »Aktualität« vgl. K.W. Wippermann, *Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: »Lebende Photographien« – Aus dem Wintergartenprogramm der Gebrüder Skladanowsky Berlin 1895/96*, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen 1970, S. 19-22. In unserem Zusammenhang verstehen wir unter »Aktualität(enfilm)« Bilder eines datierbaren Ereignisses von öffentlichem Interesse, um sie von der dokumentarischen Aufnahme zu unterscheiden. *Actualité* im Sinne von Pathé Frères verzichtet auf die Datierbarkeit und bezieht sich allein auf die Wichtigkeit des Geschehens für die Öffentlichkeit. Vgl. hierzu den Beitrag von Eglantine Monsaingeon in den Akten des Domitor-Kolloquiums 1996 in Paris (in Vorbereitung). Gaumont nennt seine Bilder *scènes officielles* (vgl. *Projections parlantes*, Etablissements Gaumont, o.O., o.J. [Paris 1908], S. 76).

7 Vgl. Denise Böhm-Girel, »Constant Girel, Lumière-Opérateur in Deutschland (1896)«, *KINtop*, Nr. 5, 1996, S. 172ff.

8 *Bremer Nachrichten* (5.9.1896), Originaltitel: FÊTES DU COURONNEMENT DE S.M. LE TSAR NICOLAS II. Wir danken Deac Rossell für die Hinweise auf die deutschen Titel aus der Bremer Presse. Vgl. zu den von der Firma Lumière in Deutschland gefilmten Ereignissen die Dokumentation von Martin Loiperdinger, *Film & Schokolade. Stollwerck importiert den cinématographe Lumière*, *KINtop Schriften* 4, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt (erscheint im Herbst 1997).

9 *Bremer Nachrichten* (7.10.1896); Originaltitel: INAUGURATION DU MONUMENT DE GUILLAUME IER: AVANT L'INAUGURATION, ARRIVÉE DES SOUVERAINS.

10 Zum Thema (nach-)gestellte Aktualitäten vgl. auch Raymond Fielding, *The American Newsreel, 1911-1967*, University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma) 1972, S. 27, der vier Arten unterscheidet: theaterhafte Reproduktion bekannter Ereignisse ohne Täuschungsabsicht; realistisch inszenierte, Originaldetails respektierende Reproduktion mit Täuschungsabsicht; oberflächlich (d.h. ohne Rücksicht auf bekannte Details) inszenierte Reproduktion mit Täuschungsabsicht; Produktion nicht nachprüfbarer, angeblich mit dem Ereignis verbundener Szenen in Täuschungsabsicht.

11 Henri Bousquet hat über dieses Thema eine Vortrag gehalten, der unter dem Titel »La préhistoire des actualités, les actualités reconstituées« in den *Cahiers de la Cinémathèque* Nr. 66 (Perpignan) erscheinen wird.

12 Originaltitel: LA MORT DU PAPE LÉON XIII.

13 *Le Petit Bleu*, 23.6.1902, zitiert nach Jacques Richard/Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, Band II, Castermans, Tournai 1968, S. 458.

14 Vgl. den Artikel des *Daily Telegraph* (20.6.1902) sowie den Katalog der Warwick

Trading Co. (zitiert nach Richard/Deslandes (wie Anm. 13), S. 454ff). Auch bei anderen Filmen gab es – aus unterschiedlichen Gründen – Reaktionen, die auf die Authentizität des Dargestellten Bezug nahmen: vgl. den *New York Herald* (1.2.1898) bzgl. einer angeblich gefilmten Oberammergauer Passionsvorstellung (zitiert nach Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Band II, Denoël, Paris 1973, S. 34) bzw. *Le Fascinateur* (1.9.1905, S. 282) zum Pathé-Film ATTENTAT AUF DEN GROSSFÜRSTEN SERGIUS (1905).

15 Vgl. Sadoul (wie Anm. 14), S. 211.

16 *Daily Telegraph*, zitiert nach Richard/Deslandes (wie Anm. 13), S. 456.

17 Vgl. hierzu Sabine Lenk, *Théâtre contre cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich*, MAkS Publikationen, Münster 1989, S. 190ff und Roland Cosandey, »Cinéma 1908, films à trucs et Film d'art: une campagne de L'Illustration«, *Cinéma-thèque*, Nr. 3, Frühling/Sommer 1993, S. 58-71.

18 Vgl. z.B. Fielding (wie Anm. 10), S. 24.

19 Vgl. *Ciné-Journal* (28.5.1910, S. 3).

20 Vgl. David H. Mould (*American Newsfilms 1914-1918: The Underexposed War*, Garland Publishing, Inc., New York/London 1983, S. 19) über die Vitagraph, die 1911 »beim Fälschen erwischt« wurde und scharfe Kritik aus der Branche erhielt.

21 *Moving Picture World* (8.7.1911, S. 1565), zitiert nach Mould (wie Anm. 20), S. 27.

22 Vgl. *Le Journal* (31.10.1913, S. 7).

23 Vgl. Meusy (wie Anm. 1), S. 156. Die genannten Orte befinden sich im Großraum Paris.

24 L'AUTO GRISE (Eclair) erscheint am 13.4., HORS LA LOI am 17.5., also sowohl vor als auch nach der Gefangennahme der Verbrecher (am 7.4. wird mit Callemín der erste der Bande festgenommen). Die Serie LES BANDITS EN AUTOMOBILE wurde in vielen Städten Frankreichs aus moralischen Gründen verboten.

25 Vgl. *Ciné-Journal* (27.10.1908, S. 4).

26 *Bremer Nachrichten* (17.11.1896),

Originaltitel: LYON, QUAI DE L'ARCHEVÊCHÉ; INONDATIONS.

27 COMBAT NAVAL EN GRÈCE (Georges Méliès) bezieht sich auf die griechisch-türkischen Auseinandersetzungen um die Insel Kreta (Februar 1897).

28 Die Filme von der Russischen Revolution könnten wohl zu den letzten inszenierten Aktualitätsfilmen von Pathé gehören.

29 Originaltitel: LE »IÉNA«; bei der Explosion des Panzerkreuzers am 12.3.1907 in Toulon starben mehr als hundert Menschen.

30 Originaltitel: SAN FRANCISCO APRÈS LA CATASTROPHE (Pathé).

31 Pathé-Film über den Tod von 1.200 Minenarbeitern.

32 Originaltitel: L'INCENDIE DU QUARTIER DE STAMBOUL.

33 Originaltitel: LES ÉVÈNEMENTS AU MAROC (oder LA FRANCE AU MAROC) (Pathé) über die Marokkokrise. Pathé drehte mehrere Filme über die Jungtürkische Revolution: LA TURQUIE RENAISSANCE und LE SALAMALICK PUBLIC À LA MOSQUÉE HAMIDE; es ist nicht ersichtlich, welcher der beiden Titel dem deutschen entspricht.

34 L'Excelsior (1.7.1907), zitiert nach Meusy (wie Anm. 1), S. 156.

35 Beispielsweise Ferdinand Zecca, HISTOIRE D'UN CRIME (1901) (vgl. Bousquet/Redi (wie Anm. 5), S. 68).

36 Der 1908 von Gaumont angebotene Film TREMBLEMENT DE TERRE EN ITALIE wurde von der Turiner Firma Ambrosio hergestellt, wie der Katalog betont (vgl. *Projections parlantes*, wie Anm. 6, S. 94).

37 David Mould (wie Anm. 20, S. 7-16) erwähnt vor Ort aufgenommene Filmbilder, die sich auf die Kämpfe auf Kreta (1897) und im Sudan (1898) beziehen, ferner auf Kuba (Spanisch-Amerikanischer Krieg, 1898/99), das Kap (Burenkrieg, 1899-1902), China (Boxeraufstand, 1900) sowie Korea und die Mandschurei (Russisch-Japanischer Krieg, 1904/05).

38 Vgl. Jean-Jacques Meusy, »La diffusion des films de »non-fiction« dans les établissements parisiens«, 1895, Nr. 18, Sommer 1995, S. 170.

39 Vgl. Vanessa Schwartz/Jean-Jacques Meusy, »Le Musée Grévin et le cinématographe: l'histoire d'une rencontre«, 1895, Nr. 11, Dezember 1991, S. 36; laut Schwartz/Meusy handelt es sich um LES FUNERAILLES DU PRÉSIDENT FÉLIX FAURE (Gaumont).

40 Vgl. Meusy (wie Anm. 1), S. 343.

41 Ebenda, S. 111/112.

42 Ebenda, S. 98-102.

43 Ebenda, S. 150 und Plakat Nr. 12, Blatt V im Abbildungsteil.

44 Vgl. ebenda, S. 156. Meusy gibt *L'Excelsior* als Quelle an, doch entsteht diese Tageszeitung erst am 16. November 1910.

45 Ebenda, S. 150.

46 Man findet die Filme je nach Katalog in den Sektionen »Vues générales – scènes de genre« und »Scènes historiques, politiques et d'actualité – scènes militaires«. Die genannten Prozentzahlen der Aktualitätsfilme (im weitesten Sinne) beziehen sich auf die Gesamtzahl der Produktionsnummern.

47 1904: Komödien: 16,42%, Dramen: 4,48%; 1905: K.: 43,03%, D.: 9,09%; 1906: K. 52,19%, D. 17,79%.

48 Es finden sich auch einige Filmbilder hochgestellter Persönlichkeiten von 1901 bis 1905. Offenbar wurden diese Szenen auch um 1908 noch angefordert, was auf ihre Beliebtheit hindeutet. Da die Firmen zu dieser Zeit die Filme noch verkauften, wurden sie wohl zum Einsatz im Programm ambulanter Kinobesitzer erstanden. Offensichtlich blieben sie in den Augen der Zeitgenossen sehr lange aktuell, denn die Tageszeitung *L'Excelsior* (1.4.1907) bezeichnet die Filme eines Programms, das mit dem Grubenunglück in Courrières (10.3.1906) beginnt, als »letzte Neuheiten« (vgl. Meusy (wie Anm. 1), S. 156).

49 Leider besitzen wir von Pathé keinen mit Gaumont vergleichbaren Katalog. Da die für die Statistik herangezogenen Bücher von Henri Bousquet allein die produzierten, nicht aber alle im gleichen Zeitraum vertriebenen Filme aufführen, ist ein Ver-

gleich der Distributionspolitik nicht möglich.

50 Um die Jahrhundertwende waren *news films* in Amerika als Vaudeville-Unterhaltung sehr gefragt: »they fuelled the hysteria associated with the Spanish-American War«. Das Ende der Kämpfe bedeutete auch das Ende des generellen Interesses am Film im Vaudeville (vgl. Douglas Gomery, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, The University of Wisconsin Press, Madison 1992, S. 17). Möglicherweise war dies in Frankreich ähnlich.

51 Vgl. Luke McKernan, *The Great British News Film Topical Budget*, BFI Publishing, London 1992, S. 3.

52 Aus diesem Grund verlangte Pathé wohl für die Aktualitäten des PATHÉ-JOURNAL fast den doppelten Meterpreis (40 statt 25 Centimes für »normale« Filme) (vgl. René Jeanne/Charles Ford, *Le cinéma et la presse 1895-1960*, Armand Colin, Paris 1961, S. 188).

53 Zum Konzessionssystem und zur Umstellung der Vertriebsform vgl. Meusy (wie Anm. 1), S. 176-182.

54 Auch in den USA führt Pathé die Wochenschau ein, allerdings erst im August 1911 (vgl. Mould (wie Anm. 20), S. 32).

55 Vgl. Kapitel 27 in Sadoul (wie Anm. 14), S. 439ff.

56 Vgl. Meusy (wie Anm. 1), S. 193.

57 Ebenda, S. 192. Meusy sieht in der Erfindung des *bélinographe* einen Grund für die Entstehung des PATHÉ-JOURNAL.

58 Vgl. *Histoire générale de la presse française* (wie Anm. 3), ebenda.

59 Pathé wirbt mit diesem Motto für seine Wochenschau.

60 Der genaue Zeitpunkt ist für Frankreich bisher unbekannt; in Deutschland, wo laut Herbert Birett das PATHÉ-JOURNAL mit der Nr. 47 (wahrscheinlich vom 12.3.1910) Einzug hält, erfolgt die Umstellung mit der Nummer 105 vom 22.4.1911. Das PATHÉ-JOURNAL bietet in Frankreich und Amerika (vgl. Mould (wie Anm. 20), S. 33) mehr heimische, in Belgien und Deutschland mehr französische als nationale Themen an.

61 Vgl. Meusy (wie Anm. 1), S. 150; Luke McKernan wies anlässlich einer Diskussion auf dem DOMITOR-Kongress in Paris im Dezember 1996 darauf hin, daß täglich wohl nur ein geringer Prozentsatz ausgetauscht wurde, wie dies in England der Fall war (vgl. hierzu auch Luke McKernan (wie Anm. 51), S. 3).

62 Vgl. Meusy (wie Anm. 1), S. 259. Die GAUMONT-WOCHE beginnt in Deutschland am 19.10.1910 mit der Nummer 2.

63 PATHÉ FAITS-DIVERS Nr. 23, zitiert nach dem Programm des Pathé-Kinos in Antwerpen vom 24.9.1909.

64 Vgl. »Illustrierte kinematographische Zeitung«, *Der deutsche Lichtbild-Theaterbesitzer (DLT)*, Nr. 5, 3.2.1910, o.P.

65 Vgl. »Illustrierte kinematographische Zeitung«, *DLT*, Nr. 7, 17.2.1910, o.P.

66 Vgl. »Illustrierte kinematographische Zeitung«, *DLT*, Nr. 17, 28.4.1910, o.P.

67 *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 35, 30.8.1913, S. 121)

68 Vgl. »Illustrierte kinematographische Zeitung«, *DLT*, Nr. 8, 24.2.1910, o.P.

69 PATHÉ FAITS-DIVERS Nr. 15, 30.7.1909.

70 Vgl. »Illustrierte kinematographische Zeitung Nr. 4«, *DLT*, Nr. 8, 24.2.1910, o.P.

71 PATHÉ FAITS-DIVERS Nr. 20, 3.9.1909 (wie Anm. 65).

72 PATHÉ-JOURNAL Nr. 233B vom September 1913 (zitiert nach: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 35, 30.8.1913, S. 121).

73 PATHÉ FAITS-DIVERS Nr. 15, 3.9.1909.

74 PATHÉ FAITS-DIVERS Nr. 19, 27.8.1909.

75 McKernan (wie Anm. 51), S. 2.

76 *The Moving Picture World* (29.7.1911), zitiert nach Mould (wie Anm. 20), S. 32.

77 Vgl. Pierre Bellemare/Jean-François Nahmias, *Les grands crimes de l'histoire*, Band II, Le Livre de Poche, Paris 1984, S. 95ff.

78 *Le Courrier Cinématographique* (4.5.1912, S. 1).

79 Drei Kopien verschiedener Phasen der Verbrecherjagd befinden sich unter dem Arbeitstitel LA BANDE A BONNOT in der Cinémathèque Royale de Belgique (Brüssel). Vgl. den Beitrag von Jeanine Baj in dieser *KINTop*-Ausgabe.

80 Vgl. *Ciné-Journal* (14.1.1909, S. 3f). Der neue Berufszweig genießt um 1909 auch noch nicht die Privilegien der Zeitungsreporter: Im August, anlässlich der Flugwoche in Béthuny bei Reims, beschwert sich das *Ciné-Journal* über ungerechte Behandlung: Man verlange freien Eintritt und unbeschränkte Bewegungsfreiheit auf dem Gelände, wie die Reporter von der schreibenden Zunft (vgl. *Ciné-Journal* (23.-29.8.1909, S. 2)). Pathés Aufnahmen erscheinen im PATHÉ-JOURNAL Nr. 20.

81 Vgl. Crinon, »C'est surtout à la médecine et à la biologie que le cinématographe a fait faire de grands progrès«, *Je sais tout*, 15.5.1914, S. 627.

82 Vgl. hierzu Lenk (wie Anm. 17), S. 316f und S. 342ff.

83 McKernan (wie Anm. 51), S. 4.

84 Vgl. die Ideen des *Lyon-Républicain* (1896), von Boleslas Matuszewski (1898) (vgl. Lenk (wie Anm. 17), S. 344f), der Stadt Paris (*Phono-Ciné-Gazette*, 15.12.1906, S. 471) sowie die Bemühungen Albert Kahns und der Archives de la Planète (ab 1909/10). Schließlich war eine der ersten Reaktionen auf das neue Medium die Beobachtung, man könne in Zukunft seine verstorbenen Angehörigen dank des Films wiedersehen.

85 Die im Nederlands Filmmuseum aufbewahrten PATHÉ-JOURNAL-Szenen bestehen aus Panorama-Aufnahmen und Schwenks. Wir danken Daan Hertogs, Paul Kusters und ihren Kollegen für die freundliche Unterstützung.

Respektabilität und Aktualität

Gedanken zum kulturellen Stellenwert von Edisons Filmen in der Kinetoskop-Ära

Wir betrachten Aktualitätenfilme normalerweise als eine dokumentarische Gattung, die in der Zeit zwischen den Anfängen des Kinos (Lumière) und der Nickelodeon-Ära (als diese Filme von der Wochenschau und komplexeren Formen des nicht-fiktionalen Films verdrängt wurde) ihre Blütezeit hatte. Verschiedene Spielarten des Aktuellen, darunter Neuigkeiten aller Art, kurzlebige Moden und die Dynamik einer in Massenauflagen zirkulierenden Tagespresse, gehörten zu den wichtigen Merkmalen der populären Kultur der Jahrhundertwende. Deshalb waren Aktualitäten wohl unvermeidlich auch von Beginn an ein wesentlicher Aspekt der Filmproduktion.

Thomas A. Edisons erste Filme, die experimentellen, horizontalen 3/4-Zoll-Aufnahmen von Mai und Juni 1891, lösten zahlreiche Zeitungs- und Zeitschriftenartikel aus. Parallel mit dem weiteren Verlauf der Entwicklung von Edisons System wurde dann auch über andere Beispiele bewegter Bilder mehr oder weniger ausführlich berichtet. Doch der ›Zauberer‹ Edison und seine Erfindungen hatten immer einen hohen Nachrichtenwert, was sich später als eine wichtige Basis für den Vertrieb seiner Kinetoskop-Filme erweisen sollte. Der berühmte Erfinder achtete sorgfältig darauf, Äußerungen über seine neuesten Entdeckungen mit vertrauten und beruhigenden Stellungnahmen zu Wissenschaft und Kunst zu verbinden. So versprach Edison des öfteren, den Massen zu einem erschwinglichen Preis Opern – die Embleme der Hochkultur – vorzuführen.¹ Die lebenden Bilder, so hieß es, würden bedeutende Shakespeare-Aufführungen der Nachwelt überliefern.² Tatsächlich bestand eine breite Kluft zwischen solchen Versprechungen und der Praxis: Die gewählten Sujets waren im allgemeinen eher populär und kurzlebig. Der Verweis auf die Wissenschaft erlaubte es, diese Kluft zu überbrücken. Als der Schwerathlet Eugen Sandow am 6. März 1894 in der *Black Maria*, Edisons Studio auf dem Laborgelände in West Orange, ›kinetographiert‹ wurde, versicherte man, daß er an einem wissenschaftlichen Experiment teilnehme. Edison, so hieß es, wolle seine Erfindung perfektionieren, »die neueste Errungenschaft von Edisons Genie auf dem Gebiet der Fotografie, an der er die letzten fünf Jahre gearbeitet hat.«³ Die *New York World* und *Harper's Weekly* veröffentlichten Bilderfolgen, in denen nicht nur Sandow auftrat; man sah auch die mehr oder weniger gelungenen Salti eines Amateurturners und Edisons niesenden Ange-

stellten Fred Ott. In den dazugehörigen Analysen in Bildunterschriften und Artikeln äußerten die Kommentatoren die Hoffnung, man möge so zu einem besseren Verständnis von Form und Struktur bestimmter Handlungen kommen. Zwar löste sich die Darstellung einzelner Bewegungsphasen dann bei den bewegten Bildern im Kinetoskop wieder auf, doch die erwähnten Diskurse um Edisons Erfindung postulierten eine wissenschaftliche Dimension, die den Filmen eine gewisse ›Nüchternheit‹ verlieh.⁴

Die interesse- wie zeitlosen Belange von Wissenschaft und Kunst erweisen sich jedoch als reine Fassade, wenn man die tatsächlichen Themen in den über 130 Kinetoskop-Filmen aus der Zeit zwischen 1894 und 1895 betrachtet. Schon zu Beginn der kommerziellen Auswertung am 14. April 1894 waren die Geschäftspartner Edisons sich nur allzu gut bewußt, daß es darum ging, die Kundschaft zu überzeugen, ihr gutes Geld für einen äußerst kurzen Blick auf die bewegten Bilder auszugeben. Der Neuigkeitswert des Kinetoskops war anfangs sicherlich ein Trumpf, doch mußte er mit anderen Elementen angereichert werden, die in der Lage waren, mit der Zeit selbst genügend Anziehungskraft auszuüben. Um ein möglichst großes Publikum zu erreichen, entwickelten Edisons Filmemacher verschiedene Strategien. Eine gesunde Mischung von Sex und Gewalt spielte dabei oft eine entscheidende Rolle, doch auch die Aktualität der Sujets konnte ein Verkaufsargument sein.

Aktualität und gefilmtes Theater

Als am 6. März 1894 mit Eugen Sandows Auftritt in der *Black Maria* die kommerzielle Filmproduktion bei Edison ernsthaft begann, hatte der Nachrichtenwert des Ereignisses ebenso viel mit dem Athleten zu tun wie mit dem Erfinder. Sandow war ein Varieté-Star, der als solcher in den Medien viel Aufmerksamkeit erregte. Seinen ersten Auftritt in den USA hatte er im Juni 1893 im New Yorker Casino Theater. Danach avancierte er mit der Unterstützung seines Managers Florenz Ziegfeld zu einem der Stars auf der *World's Columbian Exposition* 1893 in Chicago.⁵ Im Winter 1893/94 stieg er auf zur Hauptattraktion des bedeutendsten Vaudeville-Theaters Koster & Bial's Music Hall, gelegen an der 34. Straße und Herald Square, nicht weit von dem Ort, an dem wenig später der erste Kinetoskop-Salon seine Türen öffnen sollte.⁶ Kunden, die nicht genügend Zeit oder Geld hatten, um ihn bei Koster & Bial's zu sehen, konnten ihn im Kinetoskop betrachten.

Mit SANDOW begann die kommerzielle Produktion einer neuen Art von Sujets und damit eine Beziehung zwischen der Welt der Showbühne und der des Films, die in verschiedenen Formen bis heute andauert. Wie entschieden Edisons Chefoperateure William Kennedy Laurie Dickson und William Heise, was genau sie filmten? Daß sie einen Ausschnitt aus Sandows Varieté-Nummer wählten, ist wenig überraschend, da sie hier auf eine ausgereifte und

erfolgreiche Darbietung zurückgreifen konnten. Sandows Debüt in New York wurde wie folgt geschildert:

Der Vorhang hob sich, die Bühne war in tiefes Dunkel gehüllt. Dann wurden plötzlich zwei weitere Vorhänge im Hintergrund zur Seite gezogen und der »starke Mann« stand da, in helles Licht getaucht. Der Strahl der elektrischen Lampen brachte seine mächtigen Muskeln eindrucksvoll zur Geltung. Nachdem er zu langsamer Musik und unter viel Schweißvergießen eine Reihe von »tableaux vivants« ausgeführt hatte, verließ Herr Sandow sein Kabinett, die Lichter gingen an und die Show begann wirklich.⁷

Sandow begann den eigentlichen Teil seines Auftritts damit, daß er eine riesige Hantel stemmte. Die großen Kugeln auf beiden Seiten wurden geöffnet, und in jeder von ihnen saß ein eng zusammengekauerter Mann. Nachdem er noch einige weitere Beweise seiner Stärke geliefert hatte, machte er mehrere Salti mit verbundenen Augen und aneinandergefesselten Beinen. Schließlich führte man zwei Pferde auf die Bühne, die auf einem über seine Brust gelegten Brett auf und ab wippten. Obwohl er durchaus die Möglichkeit hatte, diese unterhaltensamen Kraftakte zu filmen, wählte Dickson, wohl in Absprache mit dem Athleten, den Anfang von Sandows Bühnenauftritt. Über die Gründe für diese Entscheidung kann man nur spekulieren. Die Posen erlaubten es Sandow, seinen Körper von allen Seiten und in verschiedenen Haltungen zur Geltung zu bringen, während die Kamera ihn aus relativ großer Nähe aufnahm. Beim Gewichtheben hätte sie mehr Abstand halten müssen. Vielleicht wäre auch die Glaubwürdigkeit des Films als objektives Registrieren eines der Kraftakte beeinträchtigt worden durch die Tatsache, daß der Zuschauer im Unterschied zur Bühne keinerlei Möglichkeit hatte, die Echtheit der Leistung zu überprüfen. So ist SANDOW ein nicht-narrativer Film, der den Schauwert des Körpers betont. Die schnelle Folge der Posen hat keine erkennbare Ordnung, noch gibt es eine Spannung oder einen Höhepunkt wie dies der Fall gewesen wäre, hätte Sandow seine Stärke demonstriert. Die durchaus erotisch geprägte Darstellungsweise in diesem Film ist ein Beispiel für das, was Tom Gunning »das Kino der Attraktionen« nennt – wobei von Kino erst zwei Jahre später die Rede sein konnte.

SANDOW war ein sorgfältig ausgewähltes und inszeniertes Beispiel von »gefilmtem Theater«, eine Sujetwahl, die sowohl für die Kinetoskop-Ära wie für die Zeit danach kennzeichnend wurde. Es handelte sich allerdings um eine besondere Form von gefilmtem Theater. Zwar hingen die Posen mehr oder weniger direkt mit dem Beginn von Sandows Bühnenummer zusammen, doch konnte dieser sein Kabinett nicht mitbringen. In diesem Fall war es der dunkle Hintergrund in der *Black Maria*, der alle Aufmerksamkeit auf den Körper des Stars konzentrierte und so die Aufgabe des Kabinetts auf der Bühne übernahm. Für diese Aufnahme und für viele, die ihr folgten, verzichteten

Dickson und Heise auf Dekors und Kulissen, um den Blick der Zuschauer voll und ganz auf die Bewegung und die Darbietung zu lenken.

Gefilmtes Theater (genauer gesagt: gefilmte Darbietungen) war nur ein erster Schritt bei der Entwicklung einer vielschichtigen Beziehung zwischen dem Showgeschäft und dem Film in dieser Zeit. SANDOW eröffnete eine eindrucksvolle Serie, die geradezu als ein Katalog der amerikanischen Unterhaltungskultur der Saison von 1893/94 betrachtet werden kann. Dort fand sich so ziemlich alles, von Charles Hoyts musikalischer Posse »A Milk White Flag« zu afro-amerikanischen *Buck and Wing*-Tänzern in »The South Before the War«, von Buffalo Bills Wildwest-Show und Barnum & Baileys Zirkus bis hin zum Boxen, Frauenringkampf oder einem tanzenden Hund im Rock. Diesen Schwerpunkt darf man allerdings nicht als einen Mangel an Ideen hinsichtlich der filmbaren Sujets verstehen. Dickson hatte hier vielmehr ein reiches Reservoir an Material gefunden, dessen Ausbeutung einer eigenen Logik folgte. Hauptsächlich ging es um das potentielle Interesse der Kundschaft an derartigen Darbietungen. In der kinetographischen Praxis präsentierte man – meist aktuelle – populäre Unterhaltung und verwendete sie somit als Rohmaterial für eine Form populärer Unterhaltung, welche die kinetographische Technologie voraussetzte. Auch wenn diese Redundanz scheinbar von mangelnder »Originalität« und einer gewissen Beschränkung zeugt, war die soziale und kulturelle Bedeutung dieser Herangehensweise enorm.

Von Anfang an kommerziell korrupt...

Man sollte diese frühen Aufnahmen nicht fälschlicherweise als einfaches Registrieren von Darbietungen durch eine naive und heterogene Gruppe Filmemacher verstehen. In welchem Grad diese frühesten Filme bewußt zu Werbe- und Reklamezwecken verwendet wurden, ist bislang noch nicht wirklich verstanden. Man mag darüber streiten, ob dies das beherrschende kommerzielle Merkmal der Kinetoskop-Ära und der folgenden Jahre war, doch eine solche Behauptung wäre sicherlich nicht völlig falsch. Den Unterhaltungswert eines Films, seine Fähigkeit, einen Kunden dazu zu verleiten, fünf Cents für einen kurzen Blick auszugeben, könnte man auch als die notwendige Voraussetzung für jene tieferliegende Absicht ansehen. Die Demonstrationsfilme halfen dabei, die Aufmerksamkeit auf Edisons neueste Technologie zu lenken und so für sie zu werben. Doch SANDOW bedeutete mehr. Die Aufnahmen von Eugen Sandow in Edisons Laboratorium waren nicht mehr und nicht weniger als ein sorgfältig inszeniertes Medienereignis. Alle wichtigen Zeitungen New Yorks berichteten davon. Sie entsandten entweder selbst Reporter oder griffen das auf, was davon nach außen drang. So hieß es im *New York Herald*:

Der stärkste Mann der Welt, um die Programmzettel zu zitieren, und der größte Erfinder unserer Zeit trafen sich gestern in Menlo Park [sic!; Edisons Laboratorium befand sich damals bereits in West Orange; der Journalist hat dem Ereignis wohl kaum beigewohnt; C.M.], New Jersey. Das Treffen war interessant, der Gigant des Gehirns und der Gigant der Muskeln fanden vielerlei aneinander zu bewundern. Sandow bestaunte Edisons Erfindungen und der Zauberer bewunderte lange und neidisch die ungeheuren Muskeln des starken Mannes.⁸

Dem *Herald* zufolge begrüßte Edison Sandow am Bahnhof. Das war zwar völlig erfunden, doch es verlieh dem Bericht zusätzliche Würze. Die beiderseitige Bewunderung, die der Artikel immer wieder betont, deutet darauf hin, daß das Ereignis inszeniert wurde, um beiden Seiten durch die wechselseitige Bestätigung zu nützen. Ganz sicherlich verschaffte es Edisons neuer kommerzieller Unternehmung Aufmerksamkeit: dem Kinetoskop, das etwa einen Monat später sein Debüt geben sollte. So stimulierte man die Nachfrage nach den Maschinen und weckte das Interesse potentieller Betrachter. Gleichzeitig war das Treffen Teil von Sandows Anstrengungen, für sich zu werben: nicht nur für seine Karriere auf der Bühne, sondern auch für ein Buch über körperliche Fitness mit dem Titel *Sandow on Physical Training*, das nur ein oder zwei Wochen später erschien.⁹ Elf Tage nach dem Bericht über Sandows Auftritt in der *Black Maria* veröffentlichte der *New York Herald* eine lange, begeisterte Besprechung des Buchs. Der Unterstützter durch Edison folgte somit eine weitere. Der Rezensent schrieb: »Schon viele Bücher haben dieses Thema behandelt, doch keines kommt diesem an Verständlichkeit gleich.«¹⁰ Als zusätzlicher Werbeschub erschien am selben Tag in der *New York World* ein Artikel über den Kinetographen mit Fotogrammen aus den Aufnahmen von Sandow.¹¹ Dieses Presseecho half, sowohl Bücher als auch Kinetoskope zu verkaufen – und es nützte nicht zuletzt auch dem Mythos Edison zu einem Zeitpunkt, als dieser vor finanziellen wie juristischen Schwierigkeiten stand. Welche Ängste Edison insgeheim auch empfunden haben mag – in der Öffentlichkeit erschien er selbstbewußt, entspannt und sorgenfrei.¹²

Mußte Edison um seine Patente kämpfen, so blieb Sandow im Rampenlicht, weil sein Anspruch, der »stärkste Mann der Welt« zu sein, ihm Herausforderungen von Louis Cyr und anderen Athleten eintrug.¹³ Die Verbindung mit Edison verlieh Sandows Meistertiteln, mit denen er sich aus Gründen der Werbung und Vermarktung schmückte, eine Aura der Glaubwürdigkeit. Außerdem begründete dieses Medienereignis eine Beziehung zwischen Presse und Film, auf die man in diesem ersten Jahr kommerzieller Produktion noch mehrfach zurückgriff.¹⁴ Der Besuch des Schwergewichtmeisters James J. Corbett in der *Black Maria* verursachte ein noch größeres Echo in der Presse. Edison war möglicherweise anwesend, mußte sich aber im Hintergrund halten, weil der arrangierte Boxkampf zwischen Corbett und Peter Courtney illegal war.¹⁵ Doch die Verwandtschaft zwischen dem Weltmeister im Ring und

dem Erfinder-Weltmeister war auch hier ein potentieller Subtext des Ereignisses.¹⁶ Im Vorgriff auf eine im 20. Jahrhundert durchaus übliche Praxis wurde regelmäßig über Dreharbeiten berichtet (was den Verkauf von Zeitungen förderte) und damit für Stars und Produzenten geworben (was dem Erfolg der Filme wie der Schauspieler nützte).

Der Werbeeffect war ein wichtiger Grund dafür, warum so viele Vaudeville-Künstler vor Edisons Kinetograph auftreten wollten. Auch der Standort des ersten Kinetoskop-Salons war nicht zufällig gewählt. Wenn die Betrachter am Broadway Nr. 1155 in die Maschinen schauten, dann sahen sie auf den kleinen Bildern die Stars, die nur wenige Ecken weiter auf der Bühne standen. Wenn der kurze Blick auf die Darbietung sie nicht gleich zum Besuch des Theaters animierte, dann gingen sie vielleicht etwas später dorthin, um die Vorführung »in echt« zu erleben. Und entsprechend konnten die Besucher von Koster & Bial's ihre Erinnerung an eine Abendvorstellung durch die winzigen, lebens-echten Bilder auffrischen. Da die Aufnahmen zudem landesweit vertrieben wurden, warben sie für die Darbietungen und veranlaßten die Betrachter vielleicht bei späteren Besuchen in New York dazu, sich die Künstler in Fleisch und Blut anzuschauen. Oder, wie dies bei einigen Musicals und Theaterstücken der Fall war, darauf zu warten, daß sie auf ihrer Tournee in die eigene Stadt kamen. Bei genauerer Durchsicht der Kurznachrichten in der Fachpresse finden sich Hinweise, daß die Geschäftsleute aus der Unterhaltungsbranche die Werbewirksamkeit des neuen Mediums durchaus ernst nahmen. So in der *New York Tribune*:

W. D. Mann, der Manager von Hoeys neuer Posse »The Flams«, hat sich für die kommende Saison einen Werbetrick einfallen lassen. Edisons Kinetoskop und sein Phonograph werden miteinander verbunden, um die wichtigsten Gesangs- und Showelemente des neuen Stücks wiederzugeben. Der Apparat wird in den wichtigsten Städten einige Wochen vor der Aufführung zu sehen sein.¹⁷

Diese Werbestrategie war wohl kaum besonders originell. Sie zeigt lediglich, was man sich vom Kinetoskop hinsichtlich des Erfolgs der Show versprach. Wäre Edisons Geschäft mit den bewegten Bildern nicht so offensichtlich erfolgreich gewesen, hätten Raff & Gammon oder Maguire & Baucus den Künstlern wohl kaum solch erhebliche Geldsummen bezahlt, wie das für einen Auftritt vor dem Kinetographen der Fall war. Die Top-Attraktionen, die häufig gefilmt wurden, erfreuten sich langer, erfolgreicher Bühnenkarrieren. Viele der weniger bekannten gewannen an Bedeutung. Natürlich kann man nur spekulieren, inwieweit die Filme zu diesen Erfolgen beitrugen. Robetta und Doretta präsentierten in der Saison 1894/95 eine unter vielen »Fun in a Chinese Laundry«-Nummern. Zwei Jahre später spielten sie noch immer und galten nun als »beliebt« und »die beiden besten Chinesen-Darsteller auf der Bühne«.¹⁸ Welton's Cat Circus schien besser zu laufen, nachdem er vor Edi-

sons Kamera aufgetreten war. Und als die Nummer schließlich abgesetzt wurde, gab es umgekehrt zumindest einen Filmveranstalter, der sie dann einfach Professor Félicien Trewey, dem Varieté-Künstler und Lumière-Konzessionär in England zuschrieb, offenbar um von dessen Bekanntheit zu profitieren.¹⁹ Wilson & Waring sowie Frank Lawton setzten ihre Karriere in England, wo man sie wohl zunächst in Edisons Maschinen sehen konnte, erfolgreich fort. Annabelle Whitfort, die Serpentina-Tänzerin, wurde später das Gibson Girl und ein Star der Ziegfeld Follies. Hadj Tahar trat bis zu seinem Tod im Juli 1926 im bedeutendsten Vaudeville-Theater New Yorks, dem Palace Theatre, auf.²⁰

Homosozialer Raum – Bestätigung und Wandlung

Wenn diese kurzen Filme auch erstaunlich lebensechte und getreue Aufnahmen zeigten, so war die technische Reproduktion doch mehr als eine einfache Wiedergabe des Status quo. Die Kinetoskop-Filme zeugten von einer bemerkenswerten Dynamisierung des politischen Verhältnisses zwischen den Geschlechtern. Die frühesten Edison-Aufnahmen wurden in der männlichen, homosozialen Welt des Laboratoriums fotografiert.²¹ Als Dickson und Heise damit begannen, imaginäre Räume zu inszenieren, die sich zwar auf Edisons Gelände befanden, gleichzeitig aber auch eine Gegenwelt darstellten, wählten sie solche, die rein von Männern bevölkert waren: eine Schmiede und einen Barbierladen. Edisons Labor war eine Bastion der maskulinen Kultur. Wenn Frauen einen Beitrag leisteten, dann handelte es sich um die Ehefrauen der Angestellten, die zu Hause arbeiteten und dann das Resultat vorbeibrachten (so fertigte z.B. Fred Devonalds Frau eine Leinwand und Edmund Kuhns Frau kolorierte Kinetoskop-Filme). Wenn die Männer mit einem Projekt beschäftigt waren, so erwartete man von ihnen, daß sie Überstunden leisteten, vielleicht sogar, daß sie wie ihr Chef im Labor schliefen, anstatt nach Hause zu gehen. Edisons Werkstätten wurden zur Ergänzung der Familie, wenn nicht gar zu einer Alternative. Man kann nicht sagen, daß die Frauen von den ersten Edison-Filmen ausgeschlossen waren: Sie gehörten ganz einfach nicht zu der Welt, aus der sich die Darsteller rekrutierten.

Dickson, Heise und ihre Kollegen drehten 1894/95 eine Vielzahl von Filmen, die dieser Kultur der rauen Männlichkeit entsprachen: Kurz nach den Aufnahmen für SANDOW besuchte der Leichtgewicht-Boxweltmeister Jack McAuliffe die *Black Maria* (BOXING).²² Obwohl er als Heißsporn bekannt war, der auch außerhalb des Rings leicht handgreiflich wurde, wollte McAuliffe sich in dem engen Studio nicht auf einen ernsthaften Schlagabtausch einlassen. »Mike« Leonhard und Jack Cushing hatten weniger Bedenken und boxten sechs verkürzte Runden im Juni (LEONARD-CUSHING FIGHT).²³ Weitere Begegnungen folgten. Auch andere Kämpfe Mann gegen Mann wurden gefilmt:

MEXICAN KNIFE DUEL und GLADIATORIAL COMBAT. Dazu kamen noch Filme mit Tieren wie COCK FIGHT, RAT KILLING, in dem ein Terrier sechs Ratten totbeißt, sowie DOGS FIGHTING.

Auch Frauen standen schon bald vor der Kamera, obwohl die Umgebung weitgehend homosozial blieb, von Männern organisiert und verwaltet. Die erste Darstellerin in einem Edison-Film war vermutlich die spanische Tänzerin Carmencita, die Mitte März 1894 in die *Black Maria* kam, etwa zwei Wochen nach Sandow. Sie hatte ihr Bühnendebüt 1889 in New York, wo sie spanische Tänze in den Pausen zwischen den Akten eines Musicals präsentierte. Unter ihren Managern John Koster und Albert Bial, die sie ab dem 10. Februar 1890 in ihre Music Hall in der 23. Straße holten, wurde sie berühmt. Carmencita hatte eine intensive sexuelle Ausstrahlung, die männliche Reporter dazu brachte, lange, glühende Artikel über ihre Auftritte zu schreiben.

Nach CARMENCITA drehten Dickson und Heise zahlreiche Filme mit Frauen in Darbietungen mit einer erotischen Komponente. Oft wurden sie, nur leicht bekleidet, in aufreizenden Bewegungen und Posen aufgenommen. In TRAPEZE trat eine Trapezartistin auf; BERTOLDI (TABLE CONTORTION) präsentierte die Schlangenfrau Ena Bertoldi, die ihren Körper so zur Schau stellte, daß dies tatsächlich männliche Phantasien von sexueller Bereitschaft auslösen konnte. Der erotisch explizite *danse du ventre* und der etwas dezentere Serpentinanz, den vor allem Annabelle Whitford zwischen 1894 und 1898 mehrmals vor dem Kinetograph vorführte, zählten während dieser gesamten Periode zu den Säulen von Edisons Produktion. Wenn Frauen vor der Kamera auftraten, dann in der Regel, um den männlichen Voyeurismus zu befriedigen: den der Filmenden im Studio und den der Männer am Kinetoskop. Kurz gesagt, die Filme mit Sex und Gewalt gehorchten einem streng wirtschaftlichen Kalkül, wobei die Produzenten dazu neigten, sich ein Publikum vorzustellen, das so war wie sie.

Als Dickson und Heise die kommerzielle Premiere des Kinetoskop vorbereiteten, begriffen sie erst nach einiger Zeit, daß sie ein gemischtes Publikum haben würden. Dazu gehörten eben auch Frauen aus der Mittelklasse, deren Werte in schroffem Gegensatz zu Box-Arenen, Music-Halls und derbem Schauspiel standen. Edisons »wissenschaftliche Experimente« interessierten diese Frauen: So gehörten im Mai 1891 die Vorsitzenden verschiedener Frauencubs zu den ersten Betrachtern von Edisons experimentellem Kinetoskop. Doch welche Art Darbietung war für dieses Publikum geeignet? Als der erste Kinetoskop-Salon in New York eröffnet wurde, gab es in den zehn Maschinen nur einen einzigen Film, der für ein breiteres Publikum gedacht war: HIGHLAND DANCES. Bezeichnenderweise diente er auch als Beispiel in einem Artikel über Edisons neues System in einer Zeitschrift für Jugendliche, *Harper's Young People*.²⁴ Bald entstanden weitere Aufnahmen wie ORGAN GRINDER und TRAINED BEARS, um diesen Mangel auszugleichen. Filme über dressierte Tiere, das Zureiten eines Pferdes und einen Feuerwehreinsatz wandten sich an

ein heterosoziales Publikum, das auch Kinder mit einschloß. Dies war kein unerheblicher Punkt, wie die Tatsache zeigt, daß die Vorführung von Filmen mit Annabelle im Asbury Park und an anderen Orten verboten wurde.²⁵ Doch auch wenn Filme über Brände oder das Zähmen wilder Pferde ein breiteres Publikum ansprachen, entstammten sie doch der im wesentlichen männlichen Welt der Feuerwehr oder der Wild-West-Shows. Dickson und Heise bewegten sich also hin zu einer größeren Diversität, indem sie zuerst Frauen filmten, die in homosozialen Räumen auftraten, dann Unterhaltungs-Szenen mit Frauen, die auf einen weiteren Zuschauerkreis ausgerichtet waren. Doch während der gesamten Kinetoskop-Ära war die Abbildung heterosozialer Räume von eher untergeordneter Bedeutung.

Edisons Filme wirken heute nicht nur roher und oft auch schockierender als z.B. die von Lumière, sie hatten auch damals etwas Unerlaubtes, oft unbeabsichtigterweise. Die Kluft zwischen der halb illegalen, verborgenen Männerwelt der Kampfsportarten und dem heterosozialen Publikum war tief. Doch da nun derartige Darbietungen im Bild gezeigt wurden, konnten Frauen z.B. auch ungehindert Sandows fast nackten Körper oder zwei durchtrainierte Boxer in engen Trikots betrachten. Wie auch Miriam Hansen gezeigt hat, wurde der weibliche Voyeurismus auf einmal innerhalb eines gesellschaftlich anerkannten Rahmens mobilisiert.²⁶ Selbst wenn dies nur in beschränktem Maße möglich war, erhielten Frauen nun Zugang zu einem homosozialen männlichen Universum, von dem sie bis dahin mehr oder weniger ausgeschlossen waren. Die Filme rissen gewissermaßen die Mauer zwischen zwei deutlich voneinander geschiedenen, wenn auch komplementären Welten ein: Es gab bis dahin einerseits die Welt der rauen Männlichkeit, andererseits die des weiblich geprägten Heims. Nun fiel auf einmal der Schleier vor der ersteren, um sie den Blicken der letzteren preiszugeben. Die Kinetoskop-Filme und ihre Vorführung waren Teil des von Kathy Preiss in ihrer erhellenden Studie *Cheap Amusements*²⁷ erörterten Prozesses, in dessen Verlauf eine ältere, homosoziale Kultur zuendeging und Platz machte für eine neue, heterosoziale.

Kultureller Wandel durch die Abwesenheit physischer Präsenz

Da Filme *Wiedergaben* waren, konnten sie dazu beitragen, eine Reihe kultureller Tabus zu brechen oder zu unterlaufen, was gleichzeitig auch ihren Marktwert erhöhte. Die Abwesenheit physischer Präsenz verschaffte den Kinetoskop-Bildern einen gewissen Freiraum.²⁸ In den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wäre ein Hahnenkampf am Herald Square unvorstellbar gewesen und mehr noch, daß Frauen, vielleicht gar ohne Begleitung, einem solchen Geschehen beiwohnten. Obwohl in diesen Jahren durchaus gang und gäbe, war das Preisboxen in jedem Staat der USA ungesetzlich. Kämpfe wurden meist heimlich organisiert und fanden an entlegenen Orten statt. Mit dem

Film gab es nun die Möglichkeit, einem Faustkampf zumindest im Abbild beizuwohnen: Da die Boxer bei der Präsentation nicht körperlich anwesend waren, konnte man Bilder des Kampfs fast überall zeigen. Anlässlich des Treffens zwischen Corbett und Courtney vor dem Kinetographen berief man eine Anklagejury, um festzustellen, ob hierdurch ein Gesetz gebrochen werde. Allen war klar, daß dies der Fall war. Doch die rein männlichen Geschworenen weigerten sich, in dem Kampf mehr als eine Demonstration oder eine Darstellung zu sehen. Somit bewahrten sie die Boxer wie auch Edison vor einer durchaus möglichen Verurteilung.²⁹ Die Filme fanden danach weite Verbreitung und brachten zweifellos mehr Geld ein als jedes andere Sujet während der Kinetoskop-Ära. Der entscheidende Moment kam dann mit dem Kampf Corbett gegen Fitzsimmons im März 1897, nachdem der Staat Nevada das Preisboxen für legal erklärt hatte. Nach diesem juristischen Durchbruch konnten Boxfilme nicht länger als Beweismittel für ungesetzliche Aktivitäten verwendet werden. Der Widerspruch, sprich die Heuchelei, Filme über Boxkämpfe zu tolerieren, das Boxen selbst aber für illegal zu erklären, erwies sich als so stark, daß mehr und mehr Staaten den Sport schließlich zuließen.³⁰

Die Filme über das Boxen und andere Kampfsportarten waren nur ein Aspekt des Tabubruchs. Die Polizei griff fortwährend ein bei Aufführungen des *danse du ventre* (auch »*muscle dance*« oder »*couchee-couchee dance*« genannt, kurzum: der Bauchtanz). Die Frauen wurden oft verhaftet, oder sie durften unter lächerlichen Auflagen hinsichtlich Kleidung und Bewegungen den Tanz fortsetzen.³¹ Die gefilmten Darbietungen waren weit weniger problematisch. Auch hier gab es eine Wechselwirkung zwischen Bühne und Bild. Aufgrund der Abwesenheit des Anwesenden waren die Aufführungen im Film eher akzeptabel, was dann dazu führte, daß es immer schwieriger wurde, die Bühnenfassung nicht auch zu genehmigen. Dies ist ein Aspekt der Dynamik der populären Kultur um die Jahrhundertwende.

Nicht nur bei Darstellungen von Sex und Gewalt konnten lang bestehende Verbote unterlaufen werden. Als drei junge Schwestern – La Regaloncita (Mildred Ewer), La Graciosa (Florence Ewer) und La Preciosa (Lenora Ewer) – in Edward E. Rices Burleske »1492« spielen sollten, versuchte die Gerry Society, den Auftritt dieser Kinder – wie in anderen Fällen auch – zu verhindern. Der Produzent E. E. Rice behauptete dagegen, die Mädchen würden nicht tanzen (also auch nicht spielen), sondern nur posieren. Außerdem seien die Kinder und ihre verwitwete Mutter auf den Verdienst von \$ 100 pro Woche angewiesen. Als Vermittler in dieser Auseinandersetzung trat der als Bürgermeister New Yorks amtierende George B. McClellan jr. auf, der gleichzeitig auch Präsident des Kinderschutzausschusses im Stadtrat war. Die Mädchen kamen in sein Büro, um zu »posieren«. Ein Vertreter der Gerry Society vertrat die Meinung, sie tanzten. Daraufhin forderte E. E. Rice die Mädchen auf, eben das zu tun. »Sehen Sie den Unterschied?«, fragte er den Bürgermeister. Nach einem Kuß und inständigen Bitten von La Regaloncita konnte McClellan tat-

sächlich einen Unterschied sehen, und er teilte schließlich die Meinung von Rice. Die Mädchen konnten auftreten – vorausgesetzt, sie tanzten nicht. Das taten sie aber vor Edisons Kinetograph (in CUPID'S DANCE) und die Zuschauer konnten ihren Auftritt im Kinetoskop-Salon um die Ecke betrachten.¹²

Durch die Abwesenheit physischer Präsenz im Film brachten Dickson und Heise einen Prozeß in Gang, der die Showkultur in den USA schnell veränderte. Vor allem unterliefen sie die bestehenden Grenzen für die Darstellung von Sex und Gewalt. Doch sie brachen nicht nur auf diesen Gebieten die herrschenden Tabus. In einer Zeit der ökonomischen Krise sicherte genau dies ein Maximum an Profit für das neue Produkt. Aufgrund der Stellung des Films in der Zeit vor 1908, also bevor das Kino als Massenunterhaltung einer systematischen Zensur unterworfen war, führte die Präsentation solcher verbotener Darstellungen nicht zum Verbot der Bilder, sondern zu Verwerfungen bei den herrschenden Wahrnehmungsmustern und der sozialen Kontrolle, die Teil eines breiteren sozio-kulturellen Wandels waren.¹³ In dieser Hinsicht war das Medium Film ebenso »aktuell« wie die Sujets, welche Edisons Angestellte aufnahmen. Aktualität war sowohl ein Auslöser wie ein Resultat der transgressiven frühen Praktiken des Films in ihren Auswirkungen auf den kulturellen Kontext. In dieser Hinsicht waren die respekttheisenden Diskurse von Wissenschaft und Kunst irreführend. Es war die Kombination von Technologie und Unterhaltung, nicht die von Wissenschaft und Kunst, welche die Welt des 19. Jahrhunderts veränderte.

(Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 »The Kinetograph«, *New York Sun*, 28.5.1891, S. 1-2.

2 *New York World*, 3.6.1888, S. 16.

3 »Edison Perfects His Kinetoscope«, *New York Herald*, 7.3.1894, S. 9. In nahezu allen Zeitungsberichten konnte man lesen, daß Sandow an einem »Experiment« teilnahm.

4 Vgl. Bill Nichols, *Representing Reality*, University of Indiana Press, Bloomington 1995, wo vom Dokumentarfilm als einem »Diskurs der Nüchternheit« die Rede ist.

5 Zur Karriere Sandows vgl. David L. Chapman, *Sandow the Magnificent*. Eugen

Sandow and the Beginnings of Bodybuilding, University of Illinois Press, Urbana 1994.

6 Gleich mehrere Artisten, die in Edisons Kinetoscope-Filmen zu sehen waren, debütierten in Koster & Bial's Music Hall, bevor sie später in Häusern mit »gemäßigeren Eintrittspreisen« wie Keith's Union Square Theatre oder Proctors 23rd Street Theatre auftraten. Obwohl Terry Ramsaye (*A Million and One Nights*, Simon & Schuster, New York 1926, S. 117) behauptet, daß man zu Beginn der neunziger Jahre noch durchweg von *Variety*-Theatern sprach, kann man Zeitungsartikeln aus dieser Zeit

entnehmen, daß der Begriff »Vaudeville« bereits gängig war. Vgl. z.B. »Variety to Vaudeville«, *New York Herald*, 21.10.1894, S. 4f.

7 »The Strong Man Appears«, *New York Times*, 12.6.1893, S. 5.

8 »Edison Perfects His Kinetoscope«, *New York Herald*, 7.3.1894, S. 9.

9 *Sandow on Physical Training*, J. Selvin Tait & Sons, New York 1894.

10 »Development of a Strong Man«, *New York Herald*, 18.3.1894, S. 8E.

11 »Wizard Edison's Kinetograph«, *New York World*, 18.3.1894, S. 21.

12 Gordon Hendricks hat natürlich recht mit seiner Feststellung, daß Edison die ihn bewundernde Presse geschickt nutzte, um ein Bild zu vermitteln, das der Realität nicht ganz entsprach. Vgl. Gordon Hendricks, *The Edison Motion Picture Myth*, University of California Press, Berkeley 1961, S. 103-118.

13 »The Chance of Sandow's Life«, *New York Herald*, 9.4.1894; »Sandow Would Rather Pose« und »Cyr is the Champion«, *New York Herald*, 11.4.1894, S. 12.

14 Diese Verbindung, die darauf abzielte, Zeitungen zu verkaufen, indem man für das bewegte Bild warb und umgekehrt, ähnelte der zwischen Presse und Sport. Dies war etwas völlig anderes als das, was mit der Redeweise vom Kino als visueller Zeitung gemeint ist.

15 In der Presse wurde die eventuelle Anwesenheit Edisons bei dem Kampf Corbett gegen Courtney nicht erwähnt. Gordon Hendricks fand allerdings in den Erinnerungen Corbetts einen Hinweis, daß der Boxer den Erfinder bei dieser Gelegenheit tatsächlich traf. Vgl. Gordon Hendricks, *The Kinetoscope: America's First Commercially Successful Motion Picture Exhibitor*, The Beginning of the American Film, New York 1966, S. 109.

16 Diese Verwandtschaft zwischen Boxweltmeister und Erfinder-Weltmeister zeigte sich explizit in Corbetts nächstem Bühnenstück, »The Naval Cadet«, in dem er einen Edison nicht unähnlichen jungen Erfinder spielte.

17 »In the Breezy Roof Gardens«, *New York Tribune*, 24.6.1894, S. 11.

18 *Providence Journal*, 18.2.1897; *Cincinnati Commercial Tribune*, 20.12.1896, S. 11.

19 Es handelte sich dabei um den Engländer William T. Rock. Vgl. *New Orleans Picayune*, 25.5.1897, zitiert nach Quinn Beard, *A History of Motion Pictures in New Orleans, 1896-1908*, Magisterarbeit, Louisiana State University, 1951. Veröffentlicht als Microfiche-Beilage in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 15, Nr. 4, Herbst 1995.

20 Vgl. zu Tahar »Acrobat Dies After Act«, *New York Times*, 13.7.1926, S. 19.

21 Der Begriff des homosozialen Raums wurde von Kathy Preiss eingeführt und ausgearbeitet. Vgl. *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn of the Century New York*, Temple University Press, Philadelphia 1986.

22 »Griffo and M'Auliffe fight«, *New York Herald*, 17.5.1894, S. 9.

23 Michael T. Isenberg, *John L. Sullivan and His America*, University of Illinois Press, Urbana 1988 betrachtet die Welt des Boxkampfes im Zusammenhang mit dem »Kult der Männlichkeit«.

24 *Harper's Young People*, 22.5.1894, Vol. XV, S. 500. Ich danke Ray Williams für seinen Hinweis auf diesen Artikel.

25 Vgl. Hendricks, *The Kinetoscope* (wie Anm. 15), S. 78-79.

26 Ich habe diesen Gedanken zuerst in bezug auf den Film über den Corbett-Fitzsimmons-Kampf während des Kongresses der Society for Cinema Studies im Mai 1987 in Montreal diskutiert. In *The Emergence of Cinema*, Scribner's, New York 1990, erörtere ich dieses Phänomen an mehreren Stellen. Seine Bedeutung und Vielfalt läßt sich auch an anderen Beispielen ablesen, wie ich in Studien wie »Passions and the Passion Play: Theater, Film and Religion, 1880-1900« in *Film History*, Vol. 5, Nr. 4, 1993, S. 419-456 zu zeigen versuche. Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge

1991, nimmt bei ihrer theoretischen Erörterung des Gedankens, daß neue Medien im öffentlichen Raum unerwartete Widersprüche erzeugen, bezug auf die Frankfurter Schule.

27 Vgl. Preiss (wie Anm. 21).

28 Die theoretische Diskussion um die Abwesenheit des Anwesenden beim Film hat eine lange Geschichte, an der unter anderem Walter Benjamin, André Bazin und Christian Metz teilhaben.

29 »Charged the Grand Jury«, *Newark Daily Advertiser*, 11.9.1894, S. 1-2; »Not Regarded as a Fight«, *Newark Daily Advertiser*, 12. 9. 1894, S. 1.

30 Vgl. Musser, *The Emergence of Cinema* (wie Anm. 26), S. 193-208. Nachdem um 1908 der Film zu einem Massenunterhaltungsmittel geworden war, kehrte sich der Prozeß langsam um: Boxfilme wurden ungesetzlich, obwohl der Sport legal war. Vgl. Daniel Gene Streible, *A History of the Prize Fight Film*, Dissertation, University of Texas, Austin 1994.

31 Vgl. z.B. »New Danse du Ventre«, *New York Herald*, 14.4.1894, S. 10; oder »Coochee Coochee Stopped at Coney Island«, *New York Herald*, 8.6.1896, S. 11.

32 »She coaxed the Mayor«, *New York Herald*, 25.8.1894, S. 10.

33 Vgl. John Higham, »The Reorientation of American Culture in the 1890s«, in *Writing American History: Essays on Modern Scholarship*, Indiana University Press, Bloomington 1970, S. 73-102 und 187-192; Warren Susman, *Culture as History*, Pantheon, New York 1984, S. 271-285; Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America*, Hill & Wang, New York 1982; T. J. Jackson Lears, »From Salvation to Self-Realization: Advertising and the Therapeutic Roots of the Consumer Culture, 1880-1980«, in Richard Wightman Fox und T. J. Jackson Lears (Hg.), *The Culture of Consumption: Critical Essays in American History 1880-1980*, Pantheon, New York 1983, S. 1-38.

Ce numéro est accompagné d'un supplément théâtral.

L'ILLUSTRATION

Prix de ce Numéro : Un franc.

SAMEDI 3 JANVIER 1903

61^e Année — N^o 3123.



LA PRINCESSE LOUISE DE SAXE ET M. ANDRÉ GIRON

photographies à Genève, le 29 Décembre, par l'envoyé spécial de l'« Illustration ».

Die Flüchtlinge in Genf

Aktualitäten vom sächsischen Königshaus in Belgien (1903)

für Veronika Zimmermann

Die Liebe und der Kinematograph

Das mußte ja geschehen: nach den Bildpostkarten der Kinematograph... Seit zwei Tagen bringt das Bioscope der Scala zwei Aufnahmen zur Vorführung, welche die Prinzessin von Sachsen und Herrn Giron während eines Spaziergangs in den Straßen von Genf zeigen! Im ersten Bild erkennt man das Paar recht gut, im zweiten sieht man jedoch nur wenig mehr als einen Parasol und die Beine: Die beiden Verliebten biegen um eine Ecke, und Herr Giron trägt den geöffneten Parasol der Prinzessin; mit einem Mal senkt sich der Parasol und verdeckt die beiden Köpfe. Der junge Lehrer hatte den Kinematographen gegenüber vom Hotel erspäht und wollte vor diesem seine Züge und die seiner Begleiterin verbergen... Ein vergebliches Unterfangen, denn die erste Aufnahme war durchaus gelungen. Das Pariser Haus, das einen Operateur eigens nach Genf gesandt hatte, ließ es sich nicht nehmen, dieses Bild allen Varieté-Theatern in Europa und Amerika, welche einen Kinematographen besitzen, zu verkaufen! Sie wird ein wenig indiskret, die Kinematographie, und es wird immer wahrscheinlicher, daß die von einem deutschen Vaudevillisten in Hans Hückebein [sic] in Szene gesetzte Geschichte von den Eskapaden eines Berliner Bürgers in Ostende, welche dann seine Frau ganz unschuldig durch einen Jahrmartkinematographen erfährt, Wirklichkeit wird.¹

Die Filme, von denen in der Zeitungsmeldung »Die Liebe und der Kinematograph« die Rede ist, gehören zunächst einmal zu einer beim Publikum ganz allgemein beliebten Gattung, nämlich den Bildern von europäischen Herrscherfamilien. Vom sächsischen Königshaus sind zum Jahreswechsel 1902/1903 einige traditionelle Aufnahmen in Umlauf, wie der EINZUG KÖNIG GEORGS VON SACHSEN IN CHEMNITZ von der Deutschen Bioscope-Gesellschaft mbH.² Diese werden jedoch wohl nicht in Frankreich, Italien oder Belgien gezeigt. Die Filme, von denen die liberale Antwerpener Tageszeitung *Le Matin* berichtet, stoßen auf ein weit größeres Interesse; sie sind dann auch in Europa und anderswo in der Welt zu sehen. Es handelt sich hier um den vielleicht ersten königlichen Skandal, der je auf einem Filmstreifen festgehalten wurde: Vorgeführt wird eine wenig ehrbare Seite der Königsfamilie Sachsens, nämlich ein Ehebruch. Die Ereignisse – eine Art Diana und Charles (Melo-)Drama – werden zu diesem Zeitpunkt vor allem in Deutschland, Belgien, Italien, Frankreich und der Schweiz aus nächster Nähe verfolgt. Der französischen

Zeitschrift *L'Illustration* zufolge sind Journalisten aus ganz Europa und selbst aus den USA dem ehebrecherischen Paar nach Genf gefolgt, um Klatsch und Fakten zu berichten.³ Dank Telefon und Telegraf, Zeitungen und Illustrierten, Postkarten und Filmen verbreiten sich Gerüchte und Neuigkeiten über diese Affäre in Windeseile.

Die Antwerpener Tageszeitung *Le Matin* schildert das Medium Film als Enthüller und Denunziant. Amüsant dabei ist, daß auch das Treiben in dem damals weltberühmten mondänen Seebad Ostende erwähnt wird. Offenbar hat sich die Stadt aufgrund der dort herrschenden etwas lockereren Sitten einen gewissen Ruf erworben. Daß die Aufnahmen in Antwerpen eine solche Aufmerksamkeit erregen, mag mit der deutschen Präsenz in dieser Hafenstadt zusammenhängen.

Der genannte Pathé-Film ist in Deutschland unter dem Titel DIE FLÜCHTLINGE IN GENF vertrieben worden. Herbert Birett beschreibt ihn in seinem Buch *Das Filmangebot in Deutschland* wie folgt: »Sachsen, Prinzessin Luise, Herr Giron: Die beiden gehen ins Hôtel d'Angleterre in Genf. Er hält den Regenschirm als Schutz vor.«⁴ Andere Produktionshäuser, wie die Deutsche Bioscope oder die Internationale Kinematographen-Gesellschaft in Berlin, stürzen sich ebenfalls auf die Gelegenheit, Prinzessin Louise von Sachsen und ihren Französischlehrer André Giron zu filmen.⁵ Die Internationale Kinematographen-Gesellschaft verkauft 1903 eine 15 Meter lange Aufnahme: SÄCHSISCHE KRONPRINZESSIN LOUISE AM ARME DES HERRN GIRON IN GENF VON DER PROMENADE NACH DEM HOTEL ZURÜCKKEHREND. Am 18. März 1903 veröffentlicht die französische Schaustellerzeitschrift *L'Industriel forain* eine Anzeige der Firma Pathé für einen Film, der als »authentisch« bezeichnet wird. Der Titel dieser 15 Meter langen *scène d'actualités* lautet: LES RÉFUGIÉS DE GENÈVE. Henri Bousquet gibt in seinem Katalog die folgende Beschreibung wieder, in der neben dem Inhalt auch die Umstände, unter denen die Aufnahme zustande gekommen ist, erwähnt werden: »Unter allergrößten Schwierigkeiten ist es uns glücklich gelungen, Ihre Hoheit Prinzessin Louise von Sachsen und Herrn Giron in dem Augenblick, in dem sie das Hôtel d'Angleterre in Genf betreten, zu überraschen. Die Eigentümlichkeit dieses Bildes besteht darin, daß Herr Giron, nachdem er zu einem bestimmten Zeitpunkt unseren Operateur erblickt hat, sich und seine Begleiterin mit Hilfe eines Schirms verdeckt.«⁶

In seinen Erinnerungen beschreibt der bekannte sächsische Schriftsteller Ludwig Renn (eigentlich Arnold Vieth von Golssenau, 1889-1979), wie die Flucht der Prinzessin Louise von den Zeitgenossen, in diesem Fall von seiner eigenen Familie, aufgenommen wurde. Wie auch André Giron war Renns Vater als Hauslehrer (für Mathematik) am königlichen Hof angestellt, die Familie gehörte dem sächsischen Adel an.

Die Flucht der Erzherzogin

Das Fest mit dem prinzlichen Paar ging vorüber. Wir Jungen wurden am nächsten Tage zu Erdmannsdorffs hinübergerufen, um den Rest der Mandelmilch auszutrinken und allerhand gute Sachen zu essen, die übriggeblieben waren. Nicht lange danach klingelte es eines Nachmittags an unserer Tür viele Male hintereinander. Alle stürzten hin. Otto kam hereingestürzt, strahlend. »Die Prinzessin ist ausgerissen!« »Was für eine Prinzessin?« »Na, die Erzherzogin, die damals bei uns zu Abend gegessen hat! Sie ist mit dem französischen Lehrer der Prinzen durchgegangen!« »Ich finde das gar nicht so lustig«, sagte meine Mutter. Otto lachte. »Wenn ich mir vorstelle, wie sie da heimlich aus dem Schloß fort ist und sich dann irgendwo mit Herrn Giron getroffen hat! Viktor, weißt du was!? Wenn wir mal wieder Theater spielen, Betrunknentanz und Burenkrieg, dann nehmen wir eine neue Nummer dazu, die Flucht der Erzherzogin!« Mama lächelte. »Da werden aber deine Eltern nicht so ganz einverstanden sein — ich übrigens auch nicht.« »Warum denn nicht?« rief Otto. »Wir spielen dann, wie sie um die Ecke kommt, und Giron gibt ihr einen Kuß, daß es nur so knallt.« [...] Dann erschien ein Buch, in dem die Prinzessin selbst die Gründe für ihre Flucht erklärte. Ihr Haß hatte sich nicht gegen ihren Mann, sondern gegen den Minister von Metzsch gerichtet, der auch im Volke sehr unbeliebt war, und gegen ihren Schwiegervater, den König Georg, einen steifen Mann, der sich nicht die geringste Mühe gab, seine Verachtung für alle Welt zu verbergen. Er hatte lange auf den Thron gewartet. Endlich war sein Bruder, der König Albert, gestorben, dessen Frau die gewaltige Königin gewesen war, die so gern ihre Armbänder verschenkte. Prinz Georg kam auf den Thron und verzichtete nicht zugunsten seines Sohnes Friedrich August. Das war von seinem Standpunkt auch verständlich. Der Prinz nämlich und seine Erzherzogin Louise von Toscana hatten sehr wenig Sinn für die Steifheit des Hofes und das altspanische Zeremoniell, das da noch herrschte. Er wollte die Krone nicht an einen Prinzen ausliefern, der sich so benahm.⁷

Die Filmaufnahmen stoßen aus verschiedenen Gründen auf allgemeines, besser: ganz besonderes Interesse bei den Belgiern. Zunächst einmal, weil das belgische Königshaus Sachsen-Coburg mit dem von Sachsen eng verwandt ist; Nachrichten aus der königlich-sächsischen Familie gelangen dann natürlich sehr schnell nach Belgien. So meldet die Presse auch im Oktober 1904, daß König Georg von Sachsen verstorben ist und der belgische Prinz Albert von Sachsen-Coburg zum Begräbnis reist.⁸ Auch eine Reihe späterer Aktualitätensbilder, die in Belgien gezeigt werden, drehen sich um das sächsische Königshaus. So enthält das ECLAIR-JOURNAL vom 26. September 1913 Aufnahmen von Heeresmanövern, die in Anwesenheit des deutschen Kaisers abgehalten werden und in denen ausdrücklich erwähnt wird, daß auch der König von Sachsen zugegen ist.⁹ Einige Monate später bringt das ECLAIR-JOURNAL vom 21. Februar 1914 sogar die Meldung, der sächsische König habe die Sternwarte der Universität München besucht.¹⁰

Der Mann, der mit Prinzessin Louise in Genf gesehen wird, ist der dreißigjährige Lehrer André Giron aus Brüssel, ein Neffe von Aimé Gi-

ron, einem stadtbekannten Rechtsgelehrten. Dies allein ist schon Grund genug, daß die belgische und vor allem die Brüsseler Presse in den ersten Januarwochen 1903 dem Skandal täglich ihre Aufmerksamkeit schenken. Auch die italienische Presse ist überaus rührig. Die Prinzessin ist ja italienischer Herkunft, und darüber hinaus erscheint auch ihr ältester Bruder Leopold Ferdinand von Toscana, begleitet von einer nicht-adeligen Dame (Gerüchten zufolge handelt es sich um eine Schauspielerin), in einem Hotel in Genf.

Die Spaziergänge und Ausflüge von Louise und André in Genf spielen in dieser Affäre eine wichtige Rolle. Die Filmaufnahmen und Pressefotografien zeigen der Welt aus nächster Nähe, was man sonst vielleicht als Gerücht oder gar Zeitungsente abgetan hätte!

Von politisch-kirchlichen Intrigen zur bloßen Liebesaffäre

Was war geschehen? Am 14. Dezember 1902 verschwindet plötzlich Prinzessin Louise, die am 2. September 1870 geborene Gemahlin von Kronprinz Friedrich August von Sachsen. Zwei Wochen später wird sie in Begleitung von André Giron im Hôtel d'Angleterre am Genfer See gesichtet. *Le Petit Bleu*, das Brüsseler Blatt für das liberale Bürgertum, gehört zu den besser informierten Zeitungen im Land. Es veröffentlicht ein Gespräch mit Louise, in dem diese erklären soll, sie sehe sich nicht als »Heldin in einem Boulevard-Drama«¹¹, sondern einfach als eine Frau, welche die Gattin von André Giron werden wolle. Ihr Traum, nun endlich als die »einfache, kleine Bürgersfrau, die ich von Geburt an sein wollte« leben zu können, solle so in Erfüllung gehen.¹² Hierauf wird immer wieder hingewiesen, wobei man vor allem betont, daß es sich um eine Flucht aus dem Adelsleben in die Freiheit und Ruhe einer »bürgerlichen Existenz« handelt.¹³ Die nicht-katholische Presse findet nichts dabei, daß Louise ihren Mann verläßt, zumal die Heirat arrangiert und die Braut noch sehr jung (minderjährig) war; auch ist der stark religiös geprägte Charakter des Kronprinzen der ehelichen Bindung nicht sehr förderlich. Das heimliche Verhältnis mit dem Hauslehrer sei durch eine Baronesse am Hof, »einer Feindin der Jugend und des Lachens, einer streng auf Sitten und Traditionen achtenden Spitzelseele, einer jesuitischen Eifererin« dazu benutzt worden, die Prinzessin zu manipulieren.¹⁴

In dem angeblichen Tagebuch, das einige Jahre später veröffentlicht wird, schreibt Louise, daß ihre Ehe das Resultat einer diplomatischen Übereinkunft ist und sie für ihren Mann nur Abneigung empfindet.¹⁵ Sie sei überaus einsam gewesen und habe sich zudem nicht mit ihrem Schwiegervater verstanden. In aller Offenheit berichtet sie von ihren Romanzen am Hof und behauptet sogar, eines ihrer Kinder stamme nicht von ihrem gesetzlichen Ehegatten.¹⁶

Dramatisch wird die Flucht, als man erfährt, daß die Prinzessin schon geraume Zeit mit ihrem sechsten Kind schwanger ist, und der Hof wissen läßt,

der Kronprinz betrachte sich als den Vater, bis das Gegenteil erwiesen sei. Die katholischen Blätter, die, wie man *Le Petit Bleu* entnehmen kann¹⁷, auf der Seite der königlichen Familie stehen, sehen in der Schwangerschaft den Grund dafür, daß die Prinzessin hysterisch geworden und geflohen sei. Man deutet an, nach der Geburt des Kindes könne Louise wieder ganz normal am Hofleben teilnehmen. Über den psychischen Zustand der Prinzessin sollen laufend Berichte in die ganze Welt versandt werden. Deren Eltern wiederum machen Giron für die Flucht verantwortlich. Für einen Moment geht das Gerücht in der Presse, er habe sie hypnotisiert.¹⁸ Kurz, Giron soll Louise angeblich verführt haben.¹⁹ Obwohl auch an eine Scheidung gedacht wird, ist sicher, daß die kirchliche Ehe des Kronprinzen mit der Prinzessin nicht aufgehoben werden soll. Die katholische Kirche habe beschlossen, sich dem zu widersetzen. Eine anti-katholische Zeitung bemerkt dann auch feinsinnig, daß die Prinzessin, wenn sie denn Giron heiraten wolle, vom Katholizismus abfallen müsse.²⁰

Noch dramatischer wird es natürlich, als man erfährt, daß König Georg von Sachsen zum Jahreswechsel 1902/1903 ernstlich erkrankt ist und sein Zustand sich durch die familiären Ereignisse verschlechtert habe. Das bedeutet nämlich, daß Louise, sollte er sterben, als Gattin des Thronfolgers Königin würde, wodurch sich die Situation noch verwickelter darstellt. Der Hof unternimmt juristische Schritte, um die öffentliche Scheidung so schnell wie möglich zu vollziehen. Die Prinzessin müßte dies beantragen, damit aber gleichzeitig auf ihre Stellung bei Hof verzichten und den Kontakt zu ihren minderjährigen Kindern abbrechen. Hinsichtlich des noch ungeborenen Kindes würde ein eigenes Verfahren stattfinden.²¹ Gemäß dem in Genf praktizierten Recht ist Ehebruch nicht strafbar, so daß der Hof in diesem Punkt keinen Druck ausüben kann. Man sorgt jedoch dafür, daß die Prinzessin keinerlei Nachrichten von ihren Kindern erhält.

Nun beginnt die Gerüchteküche erst richtig zu brodeln, wobei, je nach der politischen Tendenz der Zeitungen, verschiedene negative Geschichten aus dem Leben Louises ans Licht gebracht werden. Für die anti-katholische Presse ist die Scheidung keine verwerfliche (sündhafte!) Angelegenheit, und so wird dieser Aspekt entsprechend ausgemalt. Der Kronprinz von Sachsen sei sogar bereit, den Wunsch des Vatikan, sich nicht scheiden zu lassen, zu mißachten, und die Prinzessin wolle ihrem katholischen Glauben entsagen.²² Weiterhin wird behauptet, die Prinzessin sei gerade durch kirchliche Intrigen in die Flucht getrieben worden. Den konservativen Katholiken sei sie zu liberal gewesen. Es geht sogar das Gerücht, Giron sei eigens von den Jesuiten an den Hof geschickt worden, um die Prinzessin auszuschalten. Auch die Spannungen zwischen der katholischen Herrscherfamilie und der protestantischen sächsischen Bevölkerung werden als Grund für die Flucht angeführt.²³ Und tatsächlich ist die Lage zu dieser Zeit angespannt. Um die Jahrhundertwende wächst der Einfluß des Fabrikproletariats und der marxistisch orientierten Sozialdemokratie in Sachsen ungemein. Bei den Reichstagswahlen 1903 errei-

chen die Sozialdemokraten eine überwältigende Mehrheit (nur ein einziger Wahlkreis stimmt nicht sozialdemokratisch). Der Ruf nach Reformen wird immer lauter, und der Unmut über das konservative Königshaus nimmt zu.

Die liberale Brüsseler Zeitung *Le Petit Bleu* geht allerdings nicht auf diese politischen Zusammenhänge ein. Im Gegensatz zur liberalen Presse in Sachsen handelt es sich für dieses Blatt einfach um eine Liebesaffäre ohne politische (religiöse oder finanzielle) Hintergründe. Das Brüsseler Blatt sucht sogar nach Argumenten, um der negativen Berichterstattung über den Mitbürger André Giron zu begegnen. Von dessen Familie erfährt die Zeitung, daß er Mitte November 1902, nach über zehn Dienstmonaten, vom Hofmarschall aufgefordert wurde, Dresden zu verlassen. Daraufhin ist er nach Brüssel gereist und hat dort all sein Hab und Gut verkauft. Mit seinem Vermögen von 50 000 Franken macht er sich auf, die inzwischen geflüchtete Prinzessin zu treffen. Von diesem Geld leben sie zu diesem Zeitpunkt in Genf.²⁴

André Giron (geboren 1879 in Gent) hat zunächst eine nicht-katholische Lehranstalt in Brüssel-Elsene besucht, um danach in Lüttich an der Ecole des Mines eine technische Ausbildung zu absolvieren. Nichts deutet darauf hin, daß er je Beziehungen zu den Jesuiten unterhielt; er hat sich lediglich in der Abtei Maredsous in Methoden für den Französischunterricht ausbilden lassen.

Die Beweiskraft von Bildern im Journalismus

Mitte Januar 1903 reisen die Verliebten nach Menton ab. Doch schon bald verlassen sie die Stadt an der Mittelmeerküste und kehren nach Genf zurück. Gerüchten zufolge soll die sensationelle Geschichte in eine Theaterrevue (*comédie bouffe*) in Wien eingebaut werden. Dabei soll der Nachdruck nicht auf der Prinzessin, sondern auf Giron liegen, um keine Schwierigkeiten mit der deutschen Zensur zu bekommen.²⁵ Giron verkündet zwei Tage später, daß er jeden, der seinen guten Namen in den Schmutz ziehe, gerichtlich verfolgen werde.²⁶ Einige Wochen danach, Anfang Februar 1903, endet die Geschichte mit der nächtlichen Rückkehr der Prinzessin an den sächsischen Hof in Dresden zu ihren Kindern, von denen einige erkrankt sind. Dies soll sogar den Anlaß zu Demonstrationen für Louise und gegen die königliche Familie gegeben haben. André Giron reist seinerseits nach Brüssel und erklärt am 7. Februar in einem Zeitungsinterview, daß er jeglichen Kontakt zu ihr abbreche und keinesfalls die Absicht gehabt habe, die Familie ins Gerede zu bringen.²⁷ Er teilt der Presse mit, er werde gerichtliche Schritte gegen jeden unternehmen, der Fotos verbreite, in denen ein Verhältnis zwischen ihm und Louise suggeriert werde! Zu diesem Zeitpunkt laufen im übrigen mehrere Prozesse gegen die Verbreitung indiskreter fotografischer Aufnahmen.²⁸

Der Presse dankt man es nicht, daß sie über den Skandal so ausführlich berichtet hat. Sogar die verwendeten Darstellungen werden in Zweifel gezo-

gen: Es handle sich dabei um gestellte Aufnahmen. Allerdings wird auch festgestellt, daß die im Rahmen dieser Affäre verbreiteten Bilder (und das galt offenbar sowohl für Fotografien als auch für Filme) einen nicht zu entkräftenden Beweis für die Berichte erbringen: »(...) unzweifelhaft authentisch (...) in *flagranti* festgehalten«. ²⁹ Für einige Menschen, die es angeblich gut mit der Gesellschaft meinen, sei es gerade dieser unwiderlegbare Journalismus, der »somit dazu beiträgt, das Irreparable festzuschreiben und jeden Ansatz zur Reue bei der Flüchtigen unmöglich zu machen, da er jeglicher Verteidigung mit dem überzeugendsten Argument begegnet«. ³⁰ Die Presse wehrt sich gegen diese Unterstellung, indem sie feststellt, daß sie die Ereignisse nicht schaffe, sondern diese nur wiedergebe: »Die Zeitungen sind heute nur »Registratoren« der aktuellen Fakten und Dokumente.« ³¹ Die Verbreitung der Tatsachen und auch der Bilder dieses königlichen Liebesdramas werde von *L'Illustration* nach bestem Wissen und Gewissen ausgeführt, da die Öffentlichkeit das Recht habe, daß ihr Interesse und ihre Neugier befriedigt werden. Daß dies keine einfache Aufgabe sei, dessen sei sich das Blatt nur allzu bewußt. ³²

Schlußbemerkung

Was ist nun das Besondere an diesen wenigen Metern Film aus dem Jahr 1902? Ein königlicher Skandal – das Privatleben einer Prinzessin – wird auf die Leinwand gebracht. Es ist sicher interessant festzuhalten, daß das »Bild« eine sehr wichtige Rolle in dieser »Affäre« gespielt hat. Ihm wird eine größere Beweiskraft zuerkannt als den schriftlichen Berichten. Dies erklärt zweifellos auch den großen Erfolg solcher »Aktualitätenbilder« in den damaligen Filmprogrammen. Darüber hinaus wird das Festhalten der Tatsachen (auf einem Filmstreifen) als eine große journalistische Leistung gesehen.

Hinsichtlich der Aufnahmen selbst ist festzustellen, daß selbst ein Film von nur wenigen Sekunden einer Vielzahl von Haltungen und Gefühlen Resonanz verleihen kann: beim Bürgertum, das sich gestärkt fühlt durch eine Prinzessin, die nicht mehr dem Adel angehören will – kurz, das junge, dynamische zwanzigste Jahrhundert, welches das verkrustete, konservative neunzehnte Jahrhundert hinter sich lassen will; bei den Katholiken (und Nicht-Katholiken), die sich mit dem Problem der Ehescheidung auseinandersetzen; bei den aufkommenden Feministinnen, die in Louise eine Frau ihrer Zeit sehen; bei den Männern, die (unter Einfluß von Freud?) meinen, daß Frauen, auch adelige, hysterische Wesen sind; in Hinblick auf die Hypnose – zu diesem Zeitpunkt in Belgien verboten und im übrigen Europa auch von Gutwilligen mit Mißtrauen betrachtet –, die man als gefährlich erachtet, da sie Menschen manipulierbar macht; bei den Katholiken, die hinter der Affäre ein Komplott vermuten; bei den Italienern, die mit »ihrer« Prinzessin mitfühlen – oder auch nicht; bei den Belgiern, die Giron bewundern – oder auch nicht; bei den Schweizern,

die mit Interesse verfolgen, was sich bei ihnen abspielt; bei der protestantischen Bevölkerung Sachsens, die sich vielleicht Fragen stellt über ihr Königshaus oder die Vorkommnisse als Vorwand benutzt, ihren Unmut über den katholischen Fürsten zu äußern; bei Franzosen und Amerikanern, die ein interessantes melodramatisches Geschehen verfolgen, wobei die Wirklichkeit jede Fiktion noch übertrifft... Der Versuch, Aktualitätenfilme in ihrem historischen Zusammenhang zu verstehen, ist Anlaß für komplexe, aber außerordentlich fesselnde Untersuchungen.

(Aus dem Niederländischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

- 1 *Le Matin* (Antwerpen), 1.2.1903.
- 2 *Der Komet*, Nr. 929, 1903.
- 3 *L'Illustration* (Paris), 3.1.1903, S. 4.
- 4 Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland*, Winterberg, München 1991, S. 202 (Nr. 4317, Pathé-Film, 15m).
- 5 Birett, S. 202 (Nr. 4316) und S. 562 (Nr. 12249).
- 6 Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896-1914. I: 1896 à 1906*, Selbstverlag, o.O. [Bures-sur-Yvette] 1996, S. 883. Pathé-Film Nr. 931, angezeigt im Pathé-Katalog vom Mai 1903.
- 7 Ludwig Renn, *Adel im Untergang*, Aufbau-Verlag, Berlin 1992, S. 13-15.
- 8 *La Reforme* (Brüssel), 19.10.1904. König Georg war seinem Bruder Albrecht, der von 1873-1903 Regent war, auf den Thron gefolgt. Begreiflicherweise führte das zu Spannungen am Hof zwischen dem Sohn Friedrich August und dem (kränklichen) Vater. Friedrich August III ist von 1904-1918 der letzte regierende König von Sachsen.
- 9 *Revue Belge du Cinéma*, No. 39, 27.9.1913, S. 27.
- 10 »Munich – Le roi de Saxe visite l'Observatoire de l'université« in den belgischen ACTUALITÉS ECLAIR (no. 7, 2ème édition), *Revue Belge du Cinéma*, no. 8, 21.2.1914, S. 12.
- 11 Mehrere zeitgenössische und spätere Quellen spielen darauf an, daß die ganze Affäre zu diesem Zeitpunkt als eine Posse oder als (Boulevard-)Melodram betrachtet wird.
- 12 *Le Petit Bleu* (Brüssel), 2.1.1903.
- 13 *Le Petit Bleu*, 24.12.1902.
- 14 Ebenda.
- 15 *Confidences d'une princesse. Journal authentique de la Princesse de Saxe*, aus dem Deutschen übersetzt von Jules Houke, Société d'édition et de publications/Librairie Félix Juven, Paris 1906, S. 130.
- 16 Ebenda, S. 114 und 150.
- 17 Vgl. *Le Petit Bleu*, 2.1.1903.
- 18 Vgl. *Le Petit Bleu*, 12.1.1903.
- 19 In den *Confidences* (S. 114) deutet Louise allerdings an, daß die Initiative zu den romantischen Eskapaden bei ihr gelegen habe.
- 20 *Le Petit Bleu*, 1.1.1903.
- 21 *Le Petit Bleu*, 2./3.1.1903.
- 22 Ebenda.
- 23 *Le Petit Bleu*, 9.1.1903.
- 24 *Le Petit Bleu*, 5.1.1903.
- 25 *Le Petit Bleu*, 15.1.1903.
- 26 *Le Petit Bleu*, 17.1.1903.
- 27 *Le Petit Bleu*, 7.2.1903.
- 28 *Le Petit Bleu*, 20.2.1903. So hat ein Fräulein Ida de Frate gegen den italienischen Fotograf Ricci prozessiert.
- 29 *L'Illustration*, 17.1.1903, S. 35.
- 30 Ebenda.
- 31 Ebenda.
- 32 Ebenda.

MICHAEL PUNT

Die Panorama-Ansichten in EXECUTION OF CZOLGOSZ

Eine Neubetrachtung

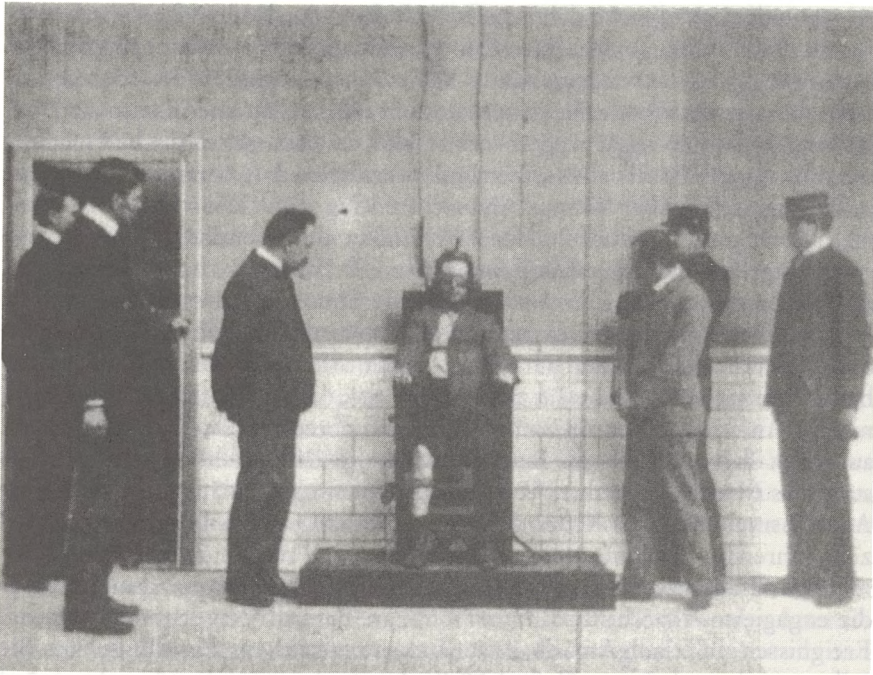
Im November 1901 drehen Edwin S. Porter und George S. Fleming einen Film, der im Katalog der Firma Edison unter dem Titel EXECUTION OF CZOLGOSZ WITH PANORAMA OF AUBURN PRISON aufgeführt wird. Leon Czolgosz hatte am 6. September 1901 im Temple of Music der panamerikanischen Ausstellung den amtierenden Präsidenten William McKinley ermordet. Im Zuge der darauf folgenden anti-anarchistischen Aufwallung war Czolgosz schon am 29. Oktober auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet worden. Der Film zeigt in dokumentarischen Aufnahmen und zwei nachgestellten Tableaus das Ende des Attentäters. Im Katalog wird der Film wie folgt beschrieben:

ELECTROCUTION OF CZOLGOSZ. A detailed reproduction of the execution of the assassin of President McKinley faithfully carried out from the description of an eye witness. The picture is in three scenes. First: Panoramic view of Auburn Prison taken the morning of the electrocution. The picture then dissolves into the corridor of murderer's row. The keepers are seen taking Czolgosz from his cell to the death chamber, and shows State Electrician, Wardens and Doctors making final test of the chair. Czolgosz is then brought in by the guard and is quickly strapped into the chair. The current is turned on at a signal from the Warden, and the assassin heaves heavily as though the straps would break. He drops prone after the current is turned off. The doctors examine the body and report to the warden that he is dead, and he in turn officially announces the death to the witness.¹

Für den heutigen Zuschauer erscheint der Film zunächst wohl einigermaßen befremdlich, da die Panorama-Aufnahmen ja dokumentarisches Material sind, während die Hinrichtung selbst nachgestellt wird. Das Publikum der Frühzeit war dagegen vertraut mit Programmen, in denen eine Vielzahl kurzer Filme mit sehr verschiedenen Repräsentationsweisen aufeinanderfolgten, so daß EXECUTION OF CZOLGOSZ damals wohl weniger unzusammenhängend wirkte, als das heute der Fall ist. Charles Musser erklärt die stilistische Diskrepanz bei diesem Titel, der im Katalog ja als Einheit präsentiert wird, als Ausdruck des 1901 noch andauernden Kampfs zwischen Produzenten und Auswertern um die Kontrolle über das Produkt.² Genau wie zahlreiche andere Filme der Jahrhundertwende konnte man auch Edisons EXECUTION OF CZOLGOSZ in verschiedenen Fassungen kaufen, d.h. mit oder ohne einleitende Panorama-Ansichten. Musser weist darauf hin, daß die Ästhetik der Inszenierung und die

frontale Sicht auf den Tod des Attentäters den Zuschauer zum Zeugen werden lassen.³ Im Wesen handelte es sich also sowohl um ein Produkt der gehobenen Klasse, das bei den etablierteren Theatern auf Interesse hoffen konnte, als auch um eine schaurige Attraktion für die übrigen Auswerter, die eher auf sensationelles Material aus waren. In dieser Sichtweise kommt den formalen Qualitäten des Films eine entscheidende Rolle zu. Dies ist jedoch nur schwer aufrecht zu erhalten angesichts der deutlichen stilistischen Unterschiede bei den Innen- und Außenaufnahmen, wenn man nicht einfach behaupten will, daß das damalige Publikum im allgemeinen wenig erfahren im Umgang mit Filmen war. Gesteht man den Zuschauern um 1900 aber genügend ästhetisches Urteilsvermögen zu, daß ihnen die Art und Weise, wie die beiden Teile miteinander verbunden werden, nicht gleichgültig war, dann wirft Mussers Argumentation eine wichtige Frage auf: Wenn der Film tatsächlich als Produkt der gehobenen Klasse gedacht war, welche Kontinuität konnte es dann zwischen der dokumentarischen Aufnahme und der Inszenierung geben, um den offensichtlichen formalen Bruch zwischen beiden zu glätten? Welche Bedeutungselemente sind beiden gemeinsam? Zwingt uns diese Frage dazu, in den Panorama-Ansichten auf die gleiche Weise nach einer Mitteilung zu suchen wie in den gestellten Szenen? Besitzt das scheinbar einfach denotative Material mehr konnotatives Potential als man gemeinhin annimmt? Ich möchte im folgenden zeigen, wie eine Interpretation des Films vor dem Hintergrund der politischen Situation 1901 Mussers Sichtweise stützen kann, derzufolge der Film symptomatisch ist für die ökonomischen Bedingungen in der Filmindustrie.

In gewisser Weise markiert EXECUTION OF CZOLGOSZ WITH PANORAMA OF AUBURN PRISON das Ende einer Präsidentschaft, die von Anfang an im Zeichen des aufkommenden Kinos stand. In der Paper Print Collection der Library of Congress befinden sich zumindest 17 Filme, die sich direkt auf McKinley und seine Amtszeit beziehen.⁴ Dazu gehören Aufnahmen von offiziellen Anlässen, ein Film von der Menge vor dem Temple of Music am Tag des Attentats und ein allegorisches Tableau seiner Apotheose in THE MARTYRED PRESIDENTS. Während seiner ersten Wahlkampagne, die der Industrielle Mark Hanna aus Ohio leitete, benutzte er die Attraktion der bewegten Bilder, um für sich zu werben. Manchmal erschien er mit seinen Anhängern sogar während einer Vorführung auf der Bühne. Nach seiner Wahl zeigten zahlreiche Filme seine öffentlichen Auftritte als Präsident. Darüber hinaus halfen ihm nachgestellte Filmaufnahmen entscheidender Ereignisse des Spanisch-Amerikanischen Kriegs, Unterstützung für seine interventionistische Politik zu finden, mit der er deutlich von den traditionellen Positionen Amerikas abwich. Die Art und Weise, wie McKinley neue Technologien wie das Kino in seine politische Strategie einband, war symptomatisch für die Schnellebigkeit der Zeit, aber auch dafür, wie er sich nach seiner Wahl zu einem republikanischen Radikalen wandelte.



EXECUTION OF CZOLGOSZ, Bild 4.

Als Mitglied des Kongresses und als Präsidentschaftskandidat war McKinley ein protektionistischer Konservativer, der danach strebte, Amerika vom Rest der Welt (insbesondere von Europa) zu isolieren. Im November 1897 konnten er und seine Mannschaft mit einem Erdrutschsieg die harsche Schlappe der Republikaner bei den Kongreßwahlen 1890 wieder wettmachen. Gewählt wurde er schließlich mit der Unterstützung sowohl der Industriellen als auch der landwirtschaftlichen Lobby sowie der Arbeiterschaft. Dennoch entpuppte sich der 25. Präsident der Vereinigten Staaten als ein Radikaler. Seine hauptsächliche Leistung bestand darin, eine reife Außenpolitik zu entwickeln und dem Amt in einer Periode starren internationalen Isolationismus und weitverbreiteter Korruption wieder zu einem gewissen Prestige zu verhelfen. Der Spanisch-Amerikanische Krieg von 1898 war für seine erste Amtszeit von besonderer Bedeutung, denn er stellte eine Herausforderung dar für die überkommenen Vorstellungen von Außenpolitik. McKinley verstand es geschickt, die öffentliche Meinung für ein militärisches Engagement der USA gegen die rücksichtslosen spanischen Regimes in Kuba, Puerto Rico und auf den Philippinen zu gewinnen. Dieser Erfolg sorgte für eine so deutliche Abkehr von der republikanischen Politik des Isolationismus, daß McKinley die Regierung auch dazu bringen konnte, eine Eingreiftruppe von 2500 Soldaten nach China

zu entsenden, um die von den Boxern bedrohten Ausländer zu retten. Er war 1900 auf dem Höhepunkt seines Erfolgs und wurde mit einer noch größeren Mehrheit als zuvor wiedergewählt. Seine zweite Amtszeit war nur gerade sechs Monate alt, als er es bei einem Besuch auf der Panamerikanischen Ausstellung in Buffalo sogar wagen konnte, sich deutlich gegen die herrschende republikanische Politik abzusetzen und zu erklären, daß Amerika nicht länger isolationistisch bleiben könnte. Am nächsten Tag schoß Leon Czolgosz zweimal aus nächster Nähe auf Präsident McKinley, als dieser die Menge während eines Empfangs im Musical Building grüßte. McKinley starb acht Tage später, am 14. September, und Edisons Kameralente filmten sein Begräbnis.

Die Motive Czolgosz' blieben unklar. Es wurde nicht einmal deutlich, ob das Attentat etwas mit der Initiative zu einer offeneren Außenpolitik zu tun hatte. Dennoch löste seine Tat tiefe Ängste aus, daß die Aufgabe des Isolationismus Amerika mit europäischen Ideen infizieren würde. Zeitungsberichte aus jenen Tagen spiegeln die Befürchtungen der Öffentlichkeit wider: Für sie stand das Attentat in direkter Verbindung mit dem gewalttätigen europäischen Anarchismus eines Petr Kropotkin, dessen Anhänger in den vorangegangenen zehn Jahren für die Ermordung von Staatseheften in Frankreich, Spanien, Österreich und Italien verantwortlich gewesen waren.⁵ Die Polizei behauptete, daß die engagierte Anarchistin Emma Goldman, deren Ideen ebenfalls von den Ereignissen außerhalb Amerikas geprägt waren, Czolgosz beeinflusst habe. Sie selbst wurde verhaftet, während McKinley noch im Sterben lag, dann aber gegen eine Kaution von \$20.000 wieder auf freien Fuß gesetzt. Daß sie im Oktober 1901 in einer Erklärung ihre Sympathie für Czolgosz bekundete, war nicht dazu angetan, die Ängste der Öffentlichkeit zu beruhigen. In *The Psychology of Political Violence* (1917 veröffentlicht) betonte sie allerdings, daß Czolgosz niemals für sich behauptet habe, Anarchist zu sein, und daß er in keiner Weise mit der Bewegung verbunden sei.⁶ Darüber hinaus stellte sie fest, daß er kein Ausländer gewesen sei, sondern ein Amerikaner, dessen soziales Bewußtsein, wie sie es nannte, bei ihm eine Illusion von Freiheit in der Demokratie geweckt hätte. Dennoch war Czolgosz mit der politischen Instabilität in Europa verbunden. Goldman mußte untertauchen, und Czolgosz wurde am 29. Oktober hingerichtet, nur wenige Wochen nach dem Tod des Präsidenten. Die allgemeine Entrüstung über die Ereignisse in Buffalo sanktionierte eine drakonische Gesetzgebung. Im Mai 1902 beschloß der Staat New York einen *Criminal Anarchy Act*, und innerhalb eines Jahres verabschiedete der Kongreß anti-anarchistische Einwanderungsgesetze, um Amerika vor der europäischen Malaise zu beschützen.

Angesichts der Heftigkeit der anti-anarchistischen und anti-europäischen Gefühle mochte es nur allzu angemessen erscheinen, daß Czolgosz auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet wurde. Diese Form der Todesstrafe war spezifisch amerikanisch, und Roger Neustadter zufolge wurde sie als eine zivilisierte Art, Verbrecher zu töten, eingeführt.⁷ Die frühen Befürworter sahen darin

nicht nur eine Erweiterung der industriellen Anwendungsmöglichkeiten der Elektrizität, sondern zudem noch einen weiteren bedeutungsvollen Bruch mit europäischen Gepflogenheiten. In den Diskussionen um den elektrischen Stuhl wurden in den 1880er Jahren verschiedene Methoden miteinander verglichen. Die in Großbritannien übliche Praxis des Hängens betrachtete man als besonders grausam und fehleranfällig, weil der Strick häufig riß oder der Tod nicht unmittelbar eintrat. Mit erstaunlich großer Zustimmung aus verschiedenen Lagern wurde der elektrische Stuhl zur Vollstreckung der Todesstrafe am 1. Januar 1889 gesetzlich anerkannt. Nach einem Prozeß, der mehrfach in die Berufung ging, wurde William Kenner am 6. August 1890 als erster Mensch auf diese Weise hingerichtet. Man benutzte einen Stromstoß von 1000 Volt. Der Tod des Delinquenten war ein derartig grauenvoller Anblick, daß die Zeugen und die Presse konsterniert waren. Die Technik wurde daraufhin verbessert. Czolgosz erhielt offenbar drei Stromstöße von 18.000 Volt und war sofort tot.⁸ In dem Film *Edisons* wird der Stuhl sogar wissenschaftlich getestet. In der filmischen Darstellung soll die Hinrichtung offenbar human, schnell und mit klinischer Effizienz unter der Aufsicht zivilisierter Männer ablaufen.

Aufgrund der außergewöhnlich starken öffentlichen Reaktion auf den Anschlag produzierte Edison den Film über die letzten Minuten des Attentäters innerhalb von zwei Wochen nach der Vollstreckung des Todesurteils und ließ ihn am 9. November 1901 durch die Hinterlegung eines *paper print* urheberrechtlich schützen. Wie Musser bemerkt, erlaubte die nachgestellte Hinrichtung dem Publikum, beim letzten Akt einer überaus ereignisreichen Präsidentschaft gewissermaßen als ›Zeugen‹ dabei zu sein. Man sah nicht nur, wie der Mörder zu Tode gebracht wurde, sondern gleichzeitig auch noch eine eindrucksvolle Zurschaustellung der jüngsten amerikanischen Technologie, welche auch das industrielle Wachstum der Nation zustande gebracht hatte. Indem man den mutmaßlichen Anarchisten auf diese Weise hinrichtete, zeigte man auch, daß die Gefahr der in Europa weitverbreiteten politischen Instabilität, der man sich durch eine interventionistische Außenpolitik ebenfalls aussetzen drohte, durch die Überlegenheit amerikanischer Technologie gebannt werden konnte.

Die Thematik der technologischen Kontrolle über die zerstörerischen Kräfte der Natur (und der europäischen Kultur) ist auch den dokumentarischen Aufnahmen eingeschrieben, die aus zwei Panorama-Einstellungen bestehen. Im Katalog einfach als »Panoramic view of Auburn Prison taken in the morning of the electrocution« beschrieben, zeigen sie gewissermaßen, was alles für Amerika auf dem Spiel steht. Der erste Teil der Ansicht ist voll von Bildern des Wohlstands und der Ordnung als Früchten des technologischen Fortschritts. Die Kamera fährt über einen Güterbahnhof mit rauchenden Fabrikschlotten im Hintergrund. Eine fahrende Lokomotive mit einer langen Reihe von Frachtwaggons kommt ins Bild, und die Kamera folgt dem Zug.

Auf den Nebengleisen werden im Vorüberfahren noch mehr Güter sichtbar. Nach einem *jump-cut* folgt ein erneuter Schwenk, nun von einem anderen Standpunkt aufgenommen. Jetzt sehen wir die Fassade des Gefängnisses, wo Czolgosz auf sein Ende wartet und wo eine neue Hinrichtungsart zum ersten Mal eingesetzt worden war, um einen weiteren Schritt hin zur ideologischen Unabhängigkeit von Großbritannien und Europa anzukündigen. In der vollständigen Fassung des Films konnotieren die Panorama-Ansichten dieselben republikanischen Werte wie die (nachgestellten) Ereignisse im Innern des Gefängnisses. Gemeinsam zeugen die beiden Teile des Films vom grenzenlosen Glauben an den technologischen Fortschritt als Antwort auf die gewalttätige Natur. Die Technologie brachte Zuschauermassen nicht nur zu Veranstaltungen wie der panamerikanischen Ausstellung in Buffalo, sondern eben auch ins Kino.

Bis zu welchem Grad dieser politische Subtext in *EXECUTION OF CZOLGOSZ* von Porter und Fleming beabsichtigt war, mag fraglich sein, doch die Präsidentschaft McKinleys war zweifellos eine politisch aufregende Periode. Ein neuer Republikanismus entstand auf der Grundlage von zwei erdrutschartigen Wahlsiegen und unternahm eine radikale Wende in der Außenpolitik. Dies kündigte eine bis dahin ungekannte expansionistische Phase amerikanischer Politik an. Mit dem neugewonnenen Einfluß und dem Wohlstand wuchs aber auch die Gefahr, von der europäischen Instabilität angesteckt zu werden. Das Szenario war in gewisser Weise eine Neuauflage der Eroberung des amerikanischen Westens, der schließlich mit Hilfe technischer Errungenschaften wie landwirtschaftlichen Maschinen, Eisenbahn und Telegraf »gezähmt« wurde. McKinleys Politik, die bei der großen Mehrheit der Amerikaner Unterstützung fand, versprach, diese Erfahrungen auf den Rest der Welt anzuwenden.

Edisons Männer mögen diese Sichtweise geteilt haben oder auch nicht, doch erwartungsgemäß konnten Filme gerade dieser Produktionsgesellschaft gar nicht anders, als der Überzeugung Ausdruck verleihen, daß die Technologie letztlich die Widerspenstigen zur Raison bringen werde. Porter und Fleming verwendeten dokumentarisches Material, das auf indexikale Weise auf bestimmte Orte verweist, gleichzeitig aber auch die zivilisierende Wirkung der auf technischem Fortschritt beruhenden ökonomischen Entwicklung veranschaulicht. Ihre Darstellung der Hinrichtung in Kombination mit den Panorama-Ansichten koppelt das Ende von McKinleys Präsidentschaft mit einer ganz anderen Botschaft als der rührselige Film *THE MARTYRED PRESIDENTS*, der nur einen Monat zuvor gedreht worden war.⁹

Unter den Marktbedingungen von 1901 war dies eine intelligente ökonomische Strategie. Als eine nachgestellte Szene in zwei Einstellungen bietet der Film ein mehr oder weniger makaberes Schauspiel. Doch die lange Fassung von *EXECUTION OF CZOLGOSZ WITH PANORAMA OF AUBURN PRISON* (d.h. einschließlich des dokumentarischen Materials) ist gleichzeitig eine polemische politische Stellungnahme und ein in sich geschlossenes Produkt für die Aus-

werter. In einer Reihe von offenbar absichtsvollen Elementen bekräftigt der Film die Ablehnung europäischer kultureller Werte seitens der Republikaner und die Begeisterung für den auf technischem Fortschritt beruhenden Wohlstand. Die vollständige Version ist ein komplexes Plädoyer für einen radikalen Republikanismus, der sich auf das Ideal des technologischen Determinismus beruft. Hier werden all die Werte beschworen, die sich in McKinleys Amtszeit herausgebildet hatten und die ein dynamisches Publikum aus der Mittelklasse teilte. Dies deutet darauf hin, daß das dokumentarische Material tatsächlich aus ökonomischem Kalkül hinzugefügt wurde, um den wichtigsten Theaterbesitzern ein Produkt der gehobenen Klasse anbieten zu können. Gerade diese Gruppe wehrte sich, wie Musser ausführt, besonders stark dagegen, die Kontrolle über das Produkt aufzugeben. Diese Tatsache wiederum belegt, daß eine Analyse von Aktualitäten-Filmen, die sich auf eine Vielzahl historischer Perspektivierungen stützt, aufzeigen kann, daß sich deren Bedeutung nicht in ihrer mimetischen oder realistischen Qualität erschöpft.

(Aus dem Englischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 Die vorliegende Untersuchung stützt sich zu weiten Teilen auf Quellen, die im Internet zur Verfügung gestellt werden. Die hier analysierte Fassung des Films und die Katalogbeschreibung wurden von der Early Motion Pictures Home Page der Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, Library of Congress kopiert (<http://lcweb2.loc.gov/papr/mpix-home.html>).

2 Vgl. Charles Musser, *The Emergence of Cinema*, Macmillan, New York 1990, S. 320. Vgl. auch ders., »Die Nickelodeon-Ära beginnt« in *KINtop* 5, 1996, S. 13-35.

3 Musser, *The Emergence of Cinema*, S. 320.

4 Diese Filme können von der McKinley Homepage (<http://lcweb2.loc.gov/papr/mckhome.html>) kopiert werden.

5 Zur anarchistischen Bewegung in Europa vgl. Edward Tannenbaum, 1900. *The Generation Before the Great War*, Anchor Press/Doubleday, New York 1976, S. 268-310.

6 Eine vollständige Fassung von Emma Goldmans polemischem Werk *The Psychology of Political Violence* sowie Informationen zu ihrer Arbeit und ihrem Einfluß auf die amerikanische Politik findet man unter <http://sunsite.berkeley.edu/Goldman/Writings/Essays/violence.html>.

7 Vgl. Roger Neustadter, »The ›Deadly Current‹: The Death Penalty in the Industrial Age«, *The Journal of American Culture*, vol. 12, no. 3, Fall 1989, S. 79-87.

8 Vgl. das »Searchlight Theatre Programme, Christmas Week 1901«, abgedruckt in Musser, *The Emergence of Cinema*, S. 302.

9 Dieser auf den 7. Oktober 1901 datierte Film ist ein allegorisches Tableau in neoklassischem Stil, das die Apotheose von Abraham Lincoln, James A. Garfield und William McKinley darstellt. Diese erscheinen in einer chronologischen Reihe von Vignetten; es folgt eine Überblendung zum Bild eines Mörders vor dem Thron der Justiz.

Die Trennung der Siamesischen Zwillinge Doodica und Radica durch Dr. Doyen

Sonntag, den 9. Februar 1902. Im großen Operationssaal seiner Privatklinik in der rue Piccini in Paris führt Doktor Eugène-Louis Doyen die Trennung der an der Brust zusammengewachsenen Schwestern Doodica und Radica Neik durch.¹ Dem berühmten Chirurgen steht ein erweitertes Operationsteam zur Seite. Es besteht aus fünf Assistenten, den Doktoren Thévenard, Podevin, Warden, Toupet und Tissier sowie drei katholischen Schwestern. Auch die Frau und der älteste Sohn des Chirurgen, Dr. J.-A. Fort, Professor für Anatomie an der Ecole de Médecine, der Bildhauer Bernstamm sowie der Kameramann Clément Maurice, ein ehemaliger Mitarbeiter der Firma Lumière, befinden sich im Saal.

Der chirurgische Eingriff wird alles in allem ungefähr zehn Minuten dauern. In dieser Zeitspanne darf dem Aufnahmeapparat des Kameramanns auch nicht das geringste Detail des Ereignisses entgehen.

Sehr ruhig, beherrscht wie bei jeder seiner Operationen, dreht sich [Doyen] mehrfach zu dem mit dem Kinematographen beschäftigten Operateur um, der die Filmbänder abrollt; nur deren hartes Vibrationsgeräusch unterbricht die Stille im Operationssaal. Der Professor [sic] hat eine seitliche Position eingenommen, steht also nicht im Mittelpunkt; der Aufnahmeapparat registriert fast alle seine Bewegungen. Zweimal scheint der Chirurg beunruhigt über die Zeit, die während des Zusammennehmens verstreicht; er schaut zum Kinematographen und fragt mit halblauter Stimme:

– Wieviel Zeit bleibt mir noch?

– Fünf Minuten... Zwei Minuten...²

Ob nun Tatsachenbericht oder journalistische Spekulation, diese Quelle ist auf alle Fälle faszinierend: Sie zeigt den Chirurgen unter dem Druck des *Timing*, das ihm die begrenzte Länge des Filmbandes aufzwingt. Es kommt für Doyen nicht in Frage, auch nur ein Detail dieser historischen Operation zu verlieren. Der Film muß alles in einem Zug, ohne den geringsten Bildanschluß aufnehmen und darf vor allem nicht zu Kritik Anlaß geben. Die präzise Wiedergabe der Realität ist gefordert!³

Eine ›gerechte‹ Empörung

Als sich die Neuigkeit von der Operation verbreitet, wird heftig polemisiert. Lucien Vrily, Journalist des *Petit Parisien*, beklagt die »beschämende Spekula-

tion, die umso zynischer ist, als ihre Urheber das bevorstehende Ende des ›Phänomens‹ befürchteten und die armen Schwesterchen nicht ohne Profit zu Grabe tragen wollten«. ⁴

Die Hauptangeklagte ist Frau Coleman, der Vormund von Doodica und Radica. Diese begnügte sich nicht damit, die Deformierung der Schwestern auszubeuten, indem sie gegen gute Bezahlung ihre Ausstellung in der Galerie der menschlichen Abnormitäten des Zirkus Barnum und Bailey erlaubte. ⁵ Sie hatte die Zwillinge auch aus dem Hospital Trousseau, wo man sie gegen Tuberkulose behandelte, wieder abgeholt und sie ohne weitere Erklärung in die Obhut Dr. Doyens gegeben. Glaubt man Vrily, so waren die Motive dieser ›Entführung‹ schlicht niederer Natur: ›Man‹ habe Frau Coleman Geld geboten, um »einen Kinematographen laufen zu lassen und Gäste mitzubringen«. ⁶ Hinter dem ›man‹ Dr. Doyen zu erkennen, fällt nicht schwer.

Man muß dazu wissen, daß die schwere Tuberkulose die Trennung der Zwillinge lebensnotwendig machte. Doodica wäre mittags gegen halb ein Uhr fast an der Krankheit gestorben, und Radicas Temperatur war plötzlich auf 39 Grad hochgeschneilt, wobei sie über heftige Schmerzen im Unterbauch klagte. Doyen mußte handeln, denn Doodicas Tod hätte umgehend auch Radica das Leben gekostet. ⁷

Man verstehe bitte gut. Die Fotografen sollten die verschiedenen koordinierten Einsätze des Skalpells aufnehmen. Der Kinematograph sollte den makabren Spaziergang des Instruments reproduzieren, wie es die Fleischmasse trennt, die die kleinen Mädchen verbindet. Kein Zusammenzucken der beiden, kein Verkrampfen, keine anrührende Geste der zwei chloroformierten Wesen durfte verloren gehen... Verloren für wen? Für Frau Coolmans [sic] und ihren würdigen Verbündeten, irgendeinen Impresario, um den Kinematographen mit den schaurigen Szenen in allen fünf Erdteilen vorzuführen. Statt einem harmlosen Angriffs der *Roosevelt Volunteers* in Kuba zuzusehen, wären die gelassenen *Yankees*, welche die wilde Neugier zivilisierter Raubtiere besitzen, immer wieder mit den Bildern der schmerzlichen Ängste, der unkoordinierten und unbewußten Bewegungen der Zwillinge konfrontiert worden. Man hätte diese Bilderserie ›Die Leberbrücke‹ nennen können, nach dem berühmten Gewebe, das die kleinen Körper verband. Da Doodica im Sterben lag, hätte man Radica noch alleine ausstellen können, und zwar direkt neben dem Kinematographen. Es hätte nicht des Todes bedurft, um den Einnahmen ein Ende zu bereiten, die die Verunstaltung der unglücklichen kleinen Mädchen deren ›Besitzerin‹ und ihrem Teilhaber einbrachte. ⁸

Diese Beschuldigungen sind umso schändlicher, als es tatsächlich Dr. Doyen war, der die Operation filmen ließ, *so wie er es gewohnt war*, würde ich hinzufügen. ⁹ Vrily's Unterstellungen beruhen auf böser Absicht und willentlicher Desinformation. Doyen, der sich offenbar mit seinen Partnern verschworen hatte, um sich die Exklusivität dieser ungewöhnlichen Operation zu sichern, wird hier mit einer Intrige konfrontiert, deren Ursprung vermutlich im Trousseau-Krankenhaus zu suchen ist.

Wie dem auch sei: Mit derart gravierenden Anschuldigungen konfrontiert, sah sich der Chirurg genötigt, so schnell wie möglich die Angelegenheit klarzustellen. Dies geschah am 13. Februar in der Tageszeitung *L'Intransigeant*:

Wie wir bereits meldeten, wurde die Operation am Sonntag für die persönliche Dokumentation von Dr. Doyen gefilmt, der der Besitzer der Aufnahmen bleibt. In nächster Zeit wird Dr. Doyen mit Hilfe des Kinematographen die Operationsszene in seinem Haus wiedergeben und diejenigen seiner Kollegen dazu einladen, die ihr Interesse bekunden.¹⁰

Doktor Fort, der bei der Operation assistierte, unterstützte seinen Kollegen:

Die von Dr. Doyen ausgeführte Operation wird nur sehr selten vorgenommen [...]. Die Rarität dieser Operation begründete die Anwesenheit des Kinematographen. Ist es nicht interessant zu erfahren, wie unser Kollege hier vorgegangen ist? Historisch betrachtet mangelt es der kinematographischen Reproduktion nicht an Interesse. Die Ärzte zukünftiger Jahrhunderte werden wohl kaum unglücklich darüber sein zu erfahren, wie diese Operation durchgeführt wurde.¹¹

Der durch die Tuberkulose herbeigeführte Tod von Doodica am 16. Februar und ihre hastige Beerdigung zwei Tage später lassen die Polemik wieder aufflackern. Diesmal stößt ein anonymen Journalist von *Le Matin*, einem Banderillero gleich, den neuen Widerhaken:

Die arme kleine Doudica [sic] wurde gestern beerdigt: Herr Dr. Doyen wird sie nicht mehr ausstellen... In der Frühe des traurigen grauen Tages brach sie zu ihrer letzten Ruhestätte auf. Auf ihrem zarten Sarg lagen zwei Blumensträuße, und da kein Kinematograph anwesend war, kam nur ein einziger Mann, um einige Tropfen Weihwasser auf ihr Grab fallen zu lassen; danach warf man den nun unbrauchbaren Körper, der niemandem mehr Geld und Reklame bringen wird, schnell in das Massengrab eines Vorortfriedhofs...¹²

Reaktionen auf den Film

Doyen hielt Wort. Der Film wurde von ihm tatsächlich nur für eine Reihe wissenschaftlicher Vorträge herangezogen. Der erste Auftritt fand auf dem Chirurgenkongress in Berlin Anfang April 1902 statt. Die *Revue critique de médecine et de chirurgie* veröffentlichte den wissenschaftlich einwandfreien Text vollständig.¹³

Und doch, am 8. April 1902, einen Tag nach einem Vortrag Doyens vor der Pariser Académie de médecine, bei dem der Operationsfilm nicht gezeigt wurde, brach die Polemik wieder los: Dr. Legrain, Wortführer Frankreichs im Kampf gegen den Alkohol, schickte einen flammenden Brief an den Chefredakteur von *La Tribune médicale*; dieser veröffentlichte ihn originalgetreu. In seinem Schreiben erwähnte Legrain eine angebliche Verbreitung des Doyen-

Films in einer Kinobude auf der Foire aux pains d'épices, einer Kirmes auf der Place de la Nation in Paris.

Der Name eines Arztes, eine chirurgische Operation, die Praxis unseres ehrenwerten Berufsstandes, all dies herabgesetzt auf das Niveau eines dummen August, von Clowns und verschwiegene Kabinetten, in die man nur gelangt, wenn man einen Bart trägt; dort sind wir gelandet.¹⁴

Gezwungen, seine Behauptung zu widerrufen (die bewußte Jahrmarktsbude – das Musée Auzoux – war nur ein einfaches Wachsfigurenkabinett), bekannte sich Legrain in einem Leserbrief vom 18. April schließlich zu seinem Irrtum:

In einem Artikel, den ich am 9. April in *La Tribune médicale* über Mediziner auf der Foire des pains d'épices veröffentlichte, behauptete ich, nach einem Besuch des Jahrmarkts, über Ihre mit dem Kinematographen aufgenommenen Operationen einen Fakt, den ich in der Zwischenzeit als Irrtum erkannte. Dieser Irrtum beruhte auf einem Plakat an der Tür des Jahrmarktsmuseums, auf dem zu lesen stand: »Doodica in ihrem Bett nach der Operation bei Dr. Doyen.« Es tut mir leid, daß meine Behauptungen über die medizinische Würde, die ungewollt eine giftige, gegen Sie gerichtete Stimmung ausdrückten, die Ehre erfuhren, gedruckt zu werden; ich nehme hiermit die gegen Sie gerichteten Worte meines Artikels zurück und bitte Sie um Entschuldigung.¹⁵

Doyen hatte also recht: Keine Kopie des Films war aus seiner Klinik gelangt. Er verwahrte die Filme in seinem Tresor. Allerdings vertraute er am 26. April 1902 eine Kopie einem gewissen L. Chagrin, seines Zeichens Impresario aus Wien, an, damit dieser sie vor österreichischen Ärzten zeige. Obwohl Chagrin sich schriftlich verpflichtete, »keinen von [seinen, d.Aut.] chirurgischen Operationen aufgenommenen Film außerhalb wissenschaftlicher Kreise und ohne vorherige polizeiliche Erlaubnis zu zeigen«,¹⁶ wurde der Film kopiert und weiterverkauft, unter anderem an die Compagnie générale des phonographes, cinématographes et appareils de précision der Brüder Pathé.¹⁷ Da dies unter der Hand geschah, finden sich keine Spuren des Films in den Katalogen.

Durch alle vom Film provozierten Debatten hindurch zieht sich die Frage des »sadistischen Voyeurismus« (Léon Schwarzenberg), die bereits damals gestellt wird, wie als Vorspiel eines Phänomens, das heute keine Grenzen mehr kennt. Die medizinische Wissenschaft kann nur um den Preis der Schmach an den ersten besten ausgeliefert werden.

(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)

Anmerkungen

1 Vgl. hierzu: Thierry Lefebvre, »Le cas étrange du Dr. Doyen, 1859-1916«, *Archives* (Toulouse), Nr. 29, Februar 1990; derselbe, »Le docteur Doyen, un précurseur«, in: Alexis Martinet (Hg.), *Le Cinéma et la Science*, CNRS Editions, Paris 1994, S. 70-77; derselbe, »Les débuts du cinéma médical«, *La Revue du praticien*, Nr. 8, 1996, S. 1932-1935.

2 »Les sœurs hindoues«, *Le Petit Parisien*, 11. Februar 1902, S. 1.

3 Eine Kopie des Films LA SÉPARATION DES SOEURS SIAMOISES XIPHOPAGES DOODICA ET RADICA befindet sich beim Centre National pour la Recherche Scientifique (CNRS Image-Média) in Paris.

4 Lucien Vrily, »Les sœurs hindoues«, *Le Petit Parisien*, 9.2.1902, S. 2.

5 Auch in Deutschland hatte man die Schwestern vermutlich ausgestellt. Eine Anzeige in den *Bremer Nachrichten* (die wir Deac Rossell verdanken) vom 28.10.1896 meldet: »Neumann's wissenschaftlich. Museum. Wunder über Wunder: Radica und Doodica, das zusammengewachsene Zwillingsspaar aus Indien, zwei wunderhübsche Mädchen, 7 1/2 Jahre alt, welche zeitlebens mit einander (sic) verbunden sind [...]« (d.Übers.)

6 Vrily (wie Anm. 4).

7 vgl. N. Vaschide/Cl. Vurpas, *Essai sur la psycho-physiologie des monstres humains – Un anencéphale – Un xiphopage. Suivi de l'observation du Dr. Doyen sur le xiphopage indien opéré*, Radica et Doodica, De Ru-deval, Paris 1903, zitiert nach Lefebvre (Le cas étrange, wie Anm. 1), S. 4.

8 Vrily (wie Anm. 4).

9 Dr. Doyen filmte seit 1898 erfolgreich seine Operationen. Siehe hierzu Thierry

Lefebvre (Le cas étrange, wie Anm. 1), S. 3. Eine Liste seiner von Gaumont herausgebrachten Filme findet sich auf Seite 10. In Deutschland lief 1900 eine Kompilation verschiedener Eingriffe unter dem Titel CHIRURGISCHE OPERATIONEN DES PROFESSOR DOYEN IN PARIS (siehe Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München 1991, Nr. 2326.)

10 »Radica et Doodica«, *L'Intransigeant*, 13.2.1902, S. 2.

11 »Radica et Doodica«, *Le Temps*, 11.2.1902, S. 3.

12 »La dernière exhibition«, *Le Matin*, 19.2.1902, S. 1. Radica lebte noch fast zwei Jahre. Sie starb am 15. November 1903 an Tuberkulose.

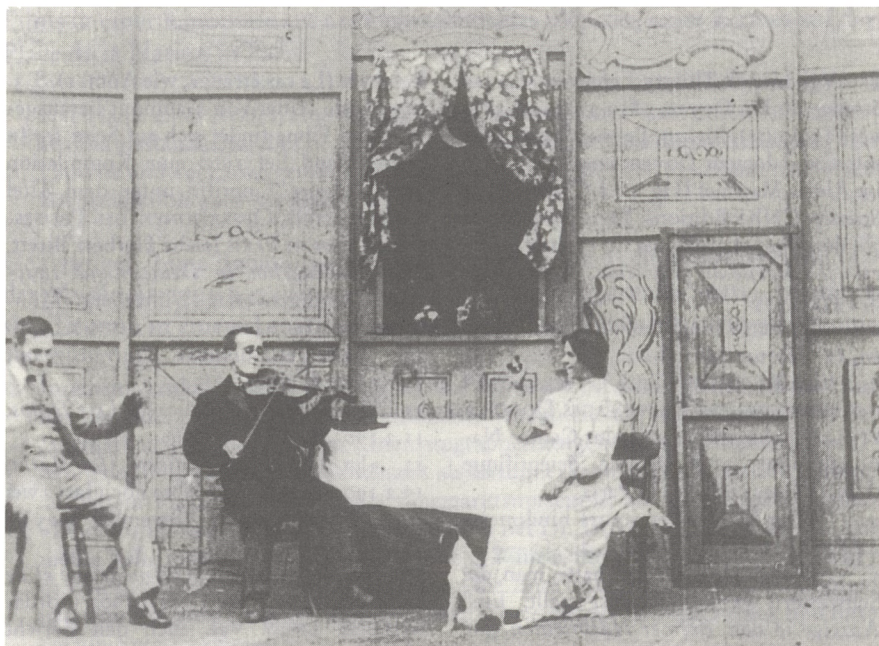
13 Vgl. *Revue critique de médecine et de chirurgie*, 4. Jg., Nr. 3, 31.3.1902 (vordatiert), S. 27-39. Vgl. auch den Bericht »XXXI. Deutscher Chirurgen-Kongress«, *Vossische Zeitung*, Nr. 154, 3.4.1902, Abend-Ausgabe. Ihm ist zu entnehmen, daß der Film auf dem Medizinertreffen gezeigt wurde.

14 *Revue critique* (wie Anm. 13), S. 40.

15 Ebenda, S. 41. Die Zwillinge waren zur Demonstration ihrer erfolgreichen Trennung von Clément Maurice vier Tage nach der Operation tatsächlich in ihrem Bett gefilmt worden.

16 Brief von L. Chagrin an Eugène-Louis Doyen vom 26. April 1902, aus der privaten Sammlung von Jean Doyen, dem Enkel des Mediziners.

17 Vgl. Thierry Lefebvre, »La collection des films du Dr. Doyen«, 1895, Nr. 17, Dezember 1994, S. 100-114.



LIFE OF CHARLES PEACE: *»Peace at Dyson's House«.*



LIFE OF CHARLES PEACE: *»Struggle in the Railway Carriage«.*

Charles Peace – der Fall und die Filme

Charles Peace, alias John Ward, war ein notorischer Dieb und Mörder, der 1879 hingerichtet wurde. Die außergewöhnliche Geschichte seines Lebens und Sterbens war in England monatelang in den Nachrichten. Die *Times* widmete dem Prozeßverlauf wiederholt mehrere Kolumnen. Die Zeitung berichtete über die Hintergründe, wobei man ganze Passagen als »wortwörtliche« Wiedergabe der Zeugenaussagen präsentierte. Doch auch Spekulationen, Empörung und Dramatik, welche die Affäre Peace in Hülle und Fülle bot, scheute man keineswegs.

Charles Peace wurde am 10. Oktober 1878 für einen Diebstahl in Blackheath verhaftet, doch schon bald brachte man ihn auch mit dem Mord an einem Mr. Dyson in Banner Cross in Verbindung. »Der Fall hat im ganzen Land großes Interesse hervorgerufen, nicht nur, weil der Mörder entkommen ist, sondern wegen der zahlreichen dreisten Diebstähle, die er in verschiedenen Teilen des Königreichs seit 1876 begangen hat. Der für lange Zeit geheimnisumwitterte Mord hat in Sheffield große Aufmerksamkeit erregt.«¹ Eben dort fand auch der Prozeß statt. Aus Äußerungen von Zeugen wie auch der Polizei läßt sich entnehmen, daß Peace nicht nur ein berüchtigter Dieb, sondern auch ein kluger Kopf war, der, wenn es ihm nützte, als eine durchaus einnehmende Persönlichkeit auftreten konnte. Mehrere Male saß er im Gefängnis, doch ebenso oft gelang es ihm, sich dem Arm des Gesetzes zu entziehen. Peace war ein Verkleidungskünstler und verfügte über große Überredungskraft. Im Verlauf des Prozesses kam sogar eine undurchsichtige Beziehung zwischen dem Mörder und der Witwe ans Licht. Mrs. Dyson, die einzige Zeugin des Verbrechens, leugnete jegliche Verbindung. Peace dagegen nannte sie eine Lügnerin und behauptete eine auf Gegenseitigkeit beruhende Liebesaffäre.

Charles Peace hatte durch eine Reihe von Verfolgungsjagden notorische Berühmtheit erlangt, wobei er mehr als einmal erst nach einem gewalttätigen Handgemenge mit der Polizei entkommen konnte. Nach seiner Verhaftung 1878 unternahm Peace am 22. Januar 1879 erneut einen spektakulären Fluchtversuch. Auf dem Weg von seiner Zelle in Pentonville, London, zum Gericht in Sheffield versuchte Peace seinen Bewachern zu entfliehen, indem er aus dem fahrenden Zug sprang. Dieses Mal war es jedoch vergebens, er stürzte unglücklich: »Die Wächter rannten zurück und fanden Peace an der Stelle liegen, an der er gefallen war. Der Schnee um ihn herum war von Blut getränkt, das aus einer schweren Kopfwunde strömte. Peace war ohne Bewußtsein, kam jedoch bald wieder zu sich und sagte: »Mir ist kalt, gebt mir eine Decke.«²

Einen Monat später wollte Peace noch ein letztes Mal die Aufmerksamkeit auf sich ziehen: »Warten Sie einen Augenblick, warten Sie! Ich will etwas sagen.«³ Doch der Henker wartete nicht. Am 25. Februar wurde Charles Peace für seine Verbrechen hingerichtet. Fröhlich versammelten sich einige hundert Menschen vor dem Gefängnistor und warteten gespannt auf das Zeichen seines Endes: das Hissen einer schwarzen Fahne. Bis zum letzten Moment erwies sich Peace als ein Meister in der Inszenierung seines eigenen dramatischen Nachrichtenwerts. Aus seiner Zelle schickte er seiner Familie eine selbstentworfenen Todesanzeige: »In Erinnerung an Charles Peace, hingerichtet im Alter von 47 Jahren am Dienstag, den 25. Februar 1879 im Armley-Gefängnis für das, was ich getan, aber nie gewollt habe.«⁴

Die Affäre Peace machte 1878/79 Schlagzeilen, seine Taten waren in aller Munde. Der berühmte Kriminelle zog das Interesse der Presse und der ganzen Nation auf sich. Rund 25 Jahre später sorgte der Fall in einem anderen Medium – dem Film – erneut für Aufsehen. Das Publikum konnte 1905 gleich zwei Filme über das Leben des Charles Peace sehen: *THE LIFE OF CHARLES PEACE*, eine Produktion des in Wales umherreisenden Wanderkino-Unternehmens Haggard & Sons unter Regie von William Haggard senior, und *THE LIFE OF CHARLES PEACE, THE NOTORIOUS BURGLAR* der Sheffield Photo Company, inszeniert von Frank Mottershaw. Der letztgenannte Film ist bis heute verschollen, so daß ein genauer Vergleich beider nicht möglich ist. Allerdings werden seine 12 Szenen in *The Sheffield Photo Co. Catalogue* (Nr. 171) von 1906 beschrieben.

Die Version von William Haggard besteht aus 26 Einstellungen und hat eine Länge von etwa 13 Minuten. In Form und Gestaltung erscheint der Film als eine Kombination von traditionellen und innovativen Momenten. Bei den Aufnahmen handelt es sich abwechselnd um statische Tableaus und dynamische Verfolgungsjagden. Erstere sind bühnenhaft aufgebaut: Die Kamera steht frontal zur Spielfläche, deren Hintergrund eine bemalte Leinwand bildet. Das Szenenbild besteht deutlich sichtbar aus Pappkarton und die Handlung spielt sich in einem »theatralischen« Rahmen ab. Die Darsteller sind in der Tradition des volkstümlichen Melodrams geschminkt, wie man es von der *music hall* und den einfachen Theatern her kennt. Mimik und Gestik sind stark betont, Handlungen und Empfindungen werden in stereotyper Weise ausgedrückt. Erklärende Gebärden, die sich an den Zuschauer richten, gehören ebenfalls zu diesem Darstellungsstil. Die Bilder erinnern an Inszenierungen für die *life model*-Serien der Laterna magica und für das populäre Theater. Die Haggards sind eine Artistenfamilie, die dem Publikum außer Filmen auch Projektionsbilder präsentiert und dazu auch als Theatertruppe auftritt. Diese Erfahrungen haben wahrscheinlich auch ihre Filmproduktion beeinflusst.

Andere Szenen enthalten dagegen innovative kinematographische Darstellungsweisen und Effekte. Die Verfolgungsjagden in den Außenaufnahmen bestehen aus mehreren Einstellungen. Der Blickpunkt ist dabei immer so ge-

wählt, daß die Aktion gut verfolgt werden kann. In einem Fall läuft Peace nach einem Kampf mit der Polizei auf die Kamera zu und verschwindet links aus dem Bild. Die nächste Einstellung zeigt eine Straßenecke mit einer Mauer, vor der zwei Polizisten stehen. Peace klettert über die Mauer und erscheint von oben im Bild. Die überraschten Gesetzeshüter eilen dem Fliehenden nach, der sich von der Kamera weg bewegt. In der folgenden Einstellung rennt Peace wieder auf den Apparat zu, immer noch von der Polizei verfolgt. Statt der Abgänge links und rechts »in die Kulissen« benutzt man hier die Tiefe des Bildraums.

Die aus fünf Einstellungen bestehende Sequenz mit dem Fluchtversuch aus dem fahrenden Zug erscheint in Hinblick auf Handlung und Effekt besonders innovativ:

1. Peace wird von zwei Bewachern zum Zug geführt. Dieser befindet sich links im Bild, die drei Personen bewegen sich auf die Kamera zu. Peace versucht sich loszuwinden.
2. Die Kamera zeigt frontal den Waggon, in der Mitte die Abteiltür mit Fenster. Peace klettert aus dem Fenster und hängt mit halbem Körper bereits draußen.
3. Die Kamera befindet sich nun auf dem fahrenden Zug, Peace befindet sich in derselben Haltung und kämpft mit einem der Bewacher, der ihn festhalten will. Der Einstellungswechsel geschieht durch einen »unsichtbaren« Schnitt!
4. Gleiche Einstellung, Peace wird wieder in das Innere gezerrt. Er (nun eine Puppe) springt aus dem Fenster. Ein Bewacher schaut ihm hinterher, hin zur Kamera.
5. Die Kamera steht auf den Gleisen, Peace läuft frontal auf sie zu, verfolgt von den Beamten. Kurz bevor er die Kamera erreicht, strauchelt er und wird von seinen Bewachern überwältigt. Schließlich wird er rechts entlang der Kamera aus dem Bild geführt (Abb. S. 102).

Damit schließt sich der Kreis. Der »Stunt« wirkt überraschend echt, diese dynamische Sequenz könnte auch nicht auf einer Bühne dargestellt werden. Die »Vergegenwärtigung« des Geschehens reißt den Zuschauer mit: »Ich habe alles mit eigenen Augen gesehen.«

Die einzelnen Episoden aus dem Leben von Charles Peace werden in Haggars Film durch insgesamt elf Titel angekündigt:

1. »*Peace's First Burglary*«. Charles Peace und ein Komplize werden auf frischer Tat ertappt. Es folgt eine Schießerei, worauf Peace die Flucht ergreift.
2. »*Peace at Dyson's House*«. (Abb. S. 102) Der Dieb spielt Geige für die Dysons. Als Mr. Dyson den Raum kurz verläßt, flirtet Peace mit dessen Frau. Dyson kehrt plötzlich zurück, und es kommt zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung.
3. »*The Murder of Mr. Dyson*«. Peace hinterlegt einen Brief in Dysons Garten. Die Frau liest ihn und versucht, ihn vor ihrem Mann zu verbergen, der

- ihn ihr aber entreißt. Dyson entdeckt Peace hinter einem Gebüsch. Sie kämpfen, und Peace erschießt Dyson.
4. »*Chas Peace at Home*«. Peace spielt Geige für seine Familie. Als die Polizei kommt, versteckt er sich als Frau verkleidet im Bett. Die Polizei erkennt ihn nicht, doch Peace erhebt sich vorschnell. Er schießt vom Dach auf die Beamten. Sie kämpfen miteinander, doch Peace kann entkommen.
 5. »*Burglary at Blackheath*«. Wieder wird er bei einem Diebstahl überrascht. Die Polizei ergreift ihn, doch er reißt sich los. Die Polizisten versuchen, ihn festzunehmen, und eine Verfolgungsjagd beginnt.
 6. »*Peace, the Parson and the Police*«. Peace hat sich als Priester verkleidet und schickt die Polizisten in die Irre.
 7. »*Peace Captured by P. C. Robinson*«. Nach einem langen Kampf auf der Heide wird Peace schließlich festgenommen.
 8. »*Peace being taken to Sheffield for Trial*«. Peace in Sträflingskleidung wird unter einigem Hin und Her zum Zug geführt.
 9. »*Struggle in the Railway Carriage*«. Peace versucht der Polizei erneut durch seinen berühmt gewordenen Sprung aus dem fahrenden Zug zu entkommen (Abb. S. 102).
 10. »*Chas Peace in Prison*«. Frau Dyson identifiziert Peace als Mörder.
 11. »*The Execution*«. In einer Prozession wird Peace zum Schafott geführt. Man verhüllt seinen Kopf mit einer Kapuze, legt die Schlinge um seinen Hals und zieht an dem Hebel, der die Falltür öffnet.⁵

Der Film der Sheffield Photo Company ist laut Katalogbeschreibung auf ähnliche Weise inszeniert, wobei hier die nachts sich abspielenden Szenen blau eingefärbt sind. In zwölf Szenen, denen jeweils ein Titel vorausgeht, wird das Leben von Peace nachgezeichnet. Auch hier finden wir Peace' Liebe zum Geigenspiel, die Verführung von Mrs. Dyson und den Mord an ihrem Mann, verschiedene Einbrüche, die Verkleidung, wodurch die Polizei auf eine falsche Fährte gelenkt wird, die Verhaftung durch P. C. Robinson sowie den spektakulären Sprung aus dem fahrenden Zug. Die meisten Ereignisse sind bis in kleinste Einzelheiten in den Artikeln der *Times* aus den Jahren 1878 und 1879 geschildert.

Der Film von Haggart ist für ein heutiges Publikum, das mit dem Fall nicht mehr vertraut ist, wohl etwas mühsam zu verstehen. Zwar werden die Figuren durch die Titel eingeführt, doch Bezüge, Motive und Hintergründe bleiben undeutlich. Es gibt einige Zeitsprünge, und auch die Inszenierungsweise liefert oft wenig Aufschlüsse. Der Film erscheint in erster Linie als eine lose Folge von Episoden, in denen der Antiheld Peace die Staatsgewalt foppt und in eine Reihe von Auseinandersetzungen verwickelt wird. Für den zeitgenössischen Zuschauer wird dies allerdings kaum Verständnisprobleme verursacht haben. Verfolgungsjagden waren eine populäre Gattung, und das Publikum war mit dieser Art elliptischer Erzählstrukturen, bei denen der Akzent nicht auf der narrativen Kontinuität, sondern auf Effekten und *Action* lag, vertraut.

Auch dürfte der Fall Peace vielen noch bekannt gewesen sein. Der Prozeß hatte für großes Aufsehen gesorgt und das draufgängerisch-verwegene Leben von Peace starken Eindruck gemacht. Die Lebensläufe solch legendärer Krimineller fanden als Fortsetzungsgeschichten in Zeitungen und Zeitschriften oder *Penny Dreadful*-Romanen als »*Crime Fantasies*« oder »Tatsachenberichte« weite Verbreitung. Überhaupt übten Geschichten um Morde eine morbide Faszination auf das Publikum aus. Auch die um die Jahrhundertwende sehr populären Wachsfigurenkabinette kamen ohne die Kapitalverbrecher nicht aus:

Jedermann im Wachsfiguren-Geschäft weiß, daß eine Schau ohne den neuesten schrecklichen Mord vom Ruin bedroht wäre. Wenn eine Schau wiederholt zu einem Jahrmarkt kommt, dann kennen die Besucher die alten Figuren mit der Zeit, so daß ein neuer Mörder immer eine attraktive Neuheit darstellt. Ein Mord ist immer anziehend und offenbar bei jedermann beliebt. Wenn wir den Mörder nicht als Wachsfigur sehen können, wie das bei der hiesigen Schau der Fall ist, dann wollen wir zumindest in der Zeitung etwas über ihn lesen.⁶

Auch die Tradition mündlicher Überlieferung derartiger Ereignisse war noch lebendig. Fehlendes Vorwissen bei einem Teil der Zuschauer konnte durch entsprechende Werbeinformationen vor bzw. Erklärungen während der Vorstellung leicht wettgemacht werden. In kleinen Theatern und Wanderkinos war der Erklärer oder Rezitator eine vertraute Erscheinung: Mit ein paar Worten konnte also der Fall Peace, wo nötig, noch verdeutlicht werden.

Werden als »aktuell« Ereignisse verstanden, die nur Stunden oder Tage zurückliegen, dann handelt es sich bei den Filmen über Charles Peace nicht um Aktualitätenfilme. Zwischen dem tatsächlichen Geschehen und seiner filmischen Nacherzählung ist zu viel Zeit vergangen. Und doch scheinen die Filme ihren Gegenstand zu »aktualisieren«: Etwas, das sich tatsächlich ereignet hat, wird dargestellt, als ob es »gerade in diesem Moment« stattfindet. Die filmische Wirklichkeit (eine konstruierte Welt) verbindet sich hier mit dokumentarischen Aspekten und dramatischen Stilelementen, die den Fall Peace für die Dauer der Vorführung gewissermaßen wieder als Jetzt erlebbar machen. Man könnte vielleicht von erinnerter Aktualität reden, von einem gesellschaftlichen Zeugnis, das im kinematographischen Medium »vergegenwärtigt« wird. Die persönliche Geschichte des populären Antihelden Charles Peace erscheint in einem legendenhaften »Hier und Jetzt«. Die Filme gehören weder der biographischen Gattung noch der des Historienfilms an: Peace ist ein »kleiner Mann«, keine Figur der Geschichte; genauso wenig wird in der Form des »Es war einmal...« sein Leben »von der Wiege bis ins Grab« erzählt. Peace steht vielmehr als ein Individuum in einer langen Reihe von Kriminellen, die 1879 oder 1905, aber auch 1997, unter ihrem Namen Schlagzeilen machen. In diesem Sinn ist der Kriminelle zeitlos und deshalb immer aktuell. Die Verletzung

von Recht und Ordnung, aber auch die von Gesetz und Moral geforderten Strafen sind allzeit Nachrichten. Die *Times* berichtete 1905 fünfzehn Mal von geplanten oder vollstreckten Hinrichtungen, 1904 war die Todesstrafe dreißig Mal Gegenstand von Zeitungsberichten. Bei den Filmen über Peace handelt es sich jedoch nicht um symbolhafte Verallgemeinerungen eines aufsehenerregenden Themas wie z.B. *LIFE OF AN AMERICAN POLICEMAN* (Edwin S. Porter, Edison 1905), wo verschiedene Polizisten in ihrer Rolle als »Freund und Helfer« oder »Diener des Gesetzes« gezeigt werden.⁷ *THE LIFE OF CHARLES PEACE* bezieht sich dagegen äußerst exakt auf Personen und Ereignisse. Die Sheffield Photo Company behauptet dies ausdrücklich in ihrem Katalog: »Alles wurde versucht, um diesen Film in allen Details so exakt wie möglich zu machen. Der Banner Cross Mord, am tatsächlichen Schauplatz gefilmt [*taken on the actual spot*], der sensationelle Sprung aus dem Zug, am tatsächlichen Schauplatz gefilmt.«⁸ Die Zwischentitel haben nicht nur eine erklärende Funktion, sondern sie verleihen dem Geschehen Aktualität: Sie sind im Stil einer Schlagzeile oder eines Flugblatts abgefaßt. Der Film von Mottershaw zeigt keine Bilder der Exekution: »Es wurde beschlossen, die Hinrichtungsszene *nicht* wiederzugeben, denn wir halten sie für zu entsetzlich und abstoßend.«⁹ Die Redensart »es ist ja nur ein Film« kann hier ganz offensichtlich nicht angeführt werden. Man führt dem Publikum »wahre Ereignisse« vor, die auch 25 Jahre später noch als grausige Aktualität wirken. Der Film von Haggard suggeriert dies gleichfalls, gerade indem er die Hinrichtung zeigt. Obwohl die Kulissen gemalt sind, hinterläßt diese Szene einen detailgenau-authentischen Eindruck. Der Zuschauer wird zum Augenzeugen. Jede Einzelheit wird sorgfältig gezeigt: das Zusammenbinden der Fußgelenke, damit der Delinquent beim Fall nicht die Beine spreizen kann, das Anlegen der Schlinge und das Überziehen der Hinrichtungskapuze.

Der Fall Peace bietet Spannung und Sensation im Überfluß. Die Filme konzentrieren sich vor allem auf einige speziell ausgewählte Episoden, in denen Peace als berüchtigter Einbrecher, Mörder und Schläger auftritt. Das authentische Geschehen zeigen sie als dramatische Inszenierung. Manche Ereignisse werden ausgesponnen oder übertrieben. Die Fassung von Haggard besteht zu weiten Teilen aus Verfolgungsjagden und gewalttätigen Auseinandersetzungen. Andere Tatsachen sind verzeichnet wiedergegeben oder schlichtweg erfunden. So wird einfach angenommen, daß Mrs. Dyson sich willig auf die Liebesbezeugungen von Peace einließ, ja diesen sogar noch ermutigte. Im Prozeß erwies sich, daß Dyson ohne jeden vorhergegangenen Kampf niedergeschossen wurde, im Film dagegen findet eine Schlägerei statt. Den berühmten Fluchtversuch aus dem fahrenden Zug versieht der Film mit einem zusätzlichen Schuß an spektakulärer Dynamik. Während Peace in Wirklichkeit nach seinem Sturz bewußtlos auf den Schienen liegen blieb, zeigt die Haggard-Produktion, wie er humpelnd auf die Kamera zuläuft, in einem verzweifelten Versuch, seinen Bewachern doch noch zu entkommen.

Es bleibt die Frage, warum der Fall Peace aus dem Jahr 1879 dann 1905, also rund 25 Jahre später, gleich in zwei Filmen behandelt wird. Eine mögliche Hypothese wäre die folgende: Sowohl Haggart & Sons als auch The Sheffield Photo Company produzierten kurz zuvor jeweils einen Film, der in Inhalt und Form einige Übereinstimmung mit den Darstellungen der Peace-Affäre aufweist: *A DESPERATE POACHING AFFAIR* (William Haggart, 1903, Haggart [Gaumont Ltd.]) und *A DARING DAYLIGHT BURGLARY* (Frank Mottershaw, 1903, Sheffield Photo Company). Beide hatten weltweit großen Erfolg. In Amerika machten die Filme als eine neues englisches Genre Furore, nämlich als *violent crime stories*. In beiden Fällen geht es um eine Reihe von Auseinandersetzungen zwischen der Polizei und Wilderern bzw. Einbrechern, wobei sowohl die Verfolgungsjagd als auch Handgemenge und Schießereien zu sehen sind. So gesehen verwundert es kaum, daß beide Produktionsfirmen nach einem neuen Gegenstand suchten, mit dem sie den früheren Erfolg wiederholen konnten. Die Geschichte von Charles Peace erwies sich dabei als ein weiterer Volltreffer: Erfolg und Profit sind im Filmgeschäft letztlich immer *aktuell* geblieben.

(Aus dem Niederländischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 *The Times*, 18.1.1879.

2 *The Times*, 23.1.1879.

3 *The Times*, 26.2.1879.

4 Ebenda.

5 Michael Chanan, *The Dream that Kicks. The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*, Routledge & Kegan Paul, London/Boston/Henley 1980, S. 298-303.

6 Bill Smith, *Joe Smith & His Wax-works*, London 1896, S. 111.

7 Vgl. André Gaudreault (Hg.), *Cinema 1900-1906. Vol. II: Filmography/Filmographie*, FIAF, Brüssel 1982, S. 240.

8 *Sheffield Photo Co. Catalogue*, 1906, Nr. 171.

9 Ebenda.



Fotos von Garnier (links) und Valet (rechts) aus CAPTURE DES BANDITS GARNIER & VALET A NOGENT-SUR-MARNE.



TOUTES LES PHASES DE LA CAPTURE TRAGIQUE DES BANDITS BONNOT ET DUBOIS: *»On descend les pièces à conviction.«*

Das Ende eines Banditen oder Wie Gaumont Aktualitäten präsentierte

Eine brandheiße Aktualität

Seit ihren Anfängen führen die Kinematographen Aktualitäten im Programm. Um 1909/10 beginnt die Filmindustrie mit der Schaffung der Wochenschau, systematisch dieses Genre als Verdienstquelle zu nutzen. Pathé bringt am 31. März 1909 PATHÉ FAITS-DIVERS auf den Markt. Andere Firmen wie Eclipse und Eclair folgen, allen voran im Oktober 1910 Gaumont mit seinem Wochenmagazin, den GAUMONT ACTUALITÉS. »Dem Journalismus näher stehend als dem Film, entwickelt sich die kinematographische Reportage in die Breite. Das Publikum findet hier eine Authentizität, die nicht einmal unsere besten Presseberichte liefern können...«, schreibt Marcel Petiot in seinen Memoiren.¹

Die jeweils für die Woche ausgesuchten Themen werden Léon Gaumont am Montagabend präsentiert. Im Halbdunkel des Projektionsraums hört man das Urteil des Chefs: »Sehr gut, diese Parade, 20 Meter! Viel zu lange, dieses Leichenbegängnis, auf 10 Meter zu kürzen!«² Um 1912 hat Gaumont also Routine auf diesem Gebiet. In der Cinémathèque Royale de Belgique (Brüssel) befindet sich eine Filmspule mit dem Titel: CAPTURE DU BANDIT BONNOT. ACTUALITÉS GAUMONT (Länge: 214,3m). Dieses Nitrofragment, das 1955 in die Kollektion der Kinemathek aufgenommen wurde, ist eine Kompilation aus drei Filmen, deren Originaltitel zum Verständnis der Ereignisse, vor allem aber zu ihrer Identifikation³ beitragen:

1. TOUTES LES PHASES DE LA CAPTURE TRAGIQUE DES BANDITS BONNOT ET DUBOIS (150m).
2. CAPTURE DES BANDITS GARNIERS ET VALET (NUIT DU 14 MAI 1912) – VUE PRISE À 4H DU MATIN (46m).
3. OBSÈQUES DE M. JOUIN, SOUS-CHEF DE LA SURËTÉ TUÉ PAR BONNOT AU PETIT-IVRY (18,3m).

Der Terrorismus zur Zeit der Belle Epoque

In den letzten zwanzig Jahren des ausgehenden 19. sowie zu Beginn dieses Jahrhunderts mehrten sich Streiks, Unruhen und Aufstände. Die Aufrechterhaltung der Ordnung wird zur Priorität sowohl in Paris wie auch in den Provinzen. Darüber hinaus verbreiten die Attentate der Anarchisten zur selben

Zeit Panik in der französischen Hauptstadt und im übrigen Europa. Zum ersten Mal ist die Polizei mit einem neuen Phänomen konfrontiert, dem internationalen Terrorismus. Er zielt auf die Personen, welche die Republik repräsentieren: Vaillant läßt im Dezember 1893 eine Bombe in der Deputiertenkammer hochgehen, Präsident Sadi Carnot wird vom italienischen Anarchisten Caserio am 24.6.1894 ermordet, ein Attentat wird 1905 auf Präsident Emile Loubet unternommen. Auch die Richter und Polizisten, die Menge auf den großen Boulevards und die Kunden der Restaurants *en vogue* (wie der Terminus Saint-Lazare oder das Foyot, in denen Bomben explodieren) werden zur Zielscheibe im Kampf gegen Staat und Gesellschaft. Die Angst vor *Apachen*⁴ und dem internationalen Terrorismus führt dazu, daß Polizeipräfekt Louis Lépine mehrere Spezialeinheiten zusammenstellt und Präsident Georges Clémenceau 1907 die »Brigades du Tigre« gründet.

Im einem Artikel wird Pierre Joseph Proudhon⁵ zitiert, der das Wort Anarchie mit »Herrschaftslosigkeit« übersetzt und erklärt: »Gott ist das Böse« und »Eigentum ist Diebstahl«. Zwei Säulen der damaligen Gesellschaft werden also direkt an der Basis ausgehöhlt. Proudhon meint kategorisch: »Es ist ganz gleich, ob uns nun ein Säbel regiert, ein Weihwedel oder ein Regenschirm! Es bleibt doch immer ein Stock.«⁶

Die Anarchisten stellen das Prinzip der Autorität in Frage. Für sie gilt:

Natürlich gibt es kein Credo, keinen libertären Katechismus [...] aber der gemeinsame Punkt ist die Verneinung des Prinzips der Autorität in der gesellschaftlichen Organisation und der Haß auf alle Zwänge, die von den Institutionen ausgeübt werden, die auf diesem Prinzip beruhen [...]. *So verneinen alle die Autorität und der Kampf ist anarchistisch* [...]. Die Autorität hüllt sich in drei Hauptprinzipien, die drei Gruppen von Zwängen hervorrufen: 1. die politische Form: der Staat; 2. die ökonomische Form: das Kapital; 3. die moralische Form: die Religion.⁷

Die anarchistische Theorie entwickelt sich im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts vor allem in Frankreich. Sie wird durch den Beitrag russischer Theoretiker bereichert sowie durch die Unterstützung von Intellektuellen, für welche die Gesellschaft am Absterben ist und die sich von ihr individuell zurückholen wollen, was diese als Ausbeuterin sich genommen hat. Zudem begehen einige unter ihnen Attentate, da es für sie »Propaganda durch die Tat« ist, ein Element des Kampfs »in diesem unbarmherzigen Krieg, den wir der bürgerlichen Gesellschaft erklärt haben«, wie der Terrorist Emile Henry meint.⁸ Aber hinter diesen theoretischen Formeln der anarchistischen Intellektuellen stecken Außenseiter. Denn die Wahl der Illegalität, möglicherweise anfangs als Konsequenz einer Analyse der politischen Lage gedacht, wird schnell zum Weg ins Verbrechen, und die Theorie vom »individuellen Sich-Zurückholen« zum Vorwand für Einbruch und Mord. So erging es gegen Ende des letzten Jahrhunderts Ravachol⁹ und 1912 der Bonnot-Bande. Doch muß man dazu

sagen, daß Frankreich vor der Kriminalisierung des Anarchismus von einer Welle terroristischer Morde erfaßt wurde. Die Fackel des Terrors brannte jedoch im Grunde nur einige Monate, vom März 1892 bis Juli 1894.

In der Geschichte der anarchistischen Bewegung Frankreichs erscheint die »Propaganda durch die Tat« wie eine Randepisode. Der Terrorismus der neunziger Jahre der 19. Jahrhunderts stellt die »Kinderkrankheit des Anarchismus« dar, wie Jean Maïtron betont.¹⁰ Doch es ist vor allem auch eine Reaktion auf die »Krankheit« des Sozialsystems. Man kann die Legende von Ravachol, dem Märtyrer der Unterdrückten nicht verstehen, wenn man sie nicht an der Unzufriedenheit und der Gewalt mißt, die in der Arbeitswelt herrschten. Nach mehreren Jahrzehnten sozialer Immobilität und patronaler Unterdrückung, nach der Krise von 1882,¹¹ war die Republik nicht mehr glaubwürdig. Es erstaunt daher nicht, daß ein Teil der Arbeiterjugend in völliger Hoffnungslosigkeit versank.

So wenden sich zur Jahrhundertwende die neuen Außenseiter der Anarchie eher dem »Illegalismus« zu, wie sie Clément Duval, Chef der Gruppe »La Panthère des Batignolles« und auf Einbrüche in Villen spezialisiert, in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts propagiert. Für die in der Illegalität lebenden Anarchisten bedeutet Diebstahl einfach die Zurückgabe dessen, was sich die Reichen angeeignet haben. Sébastien Faure¹² selbst zeigt ihnen die Richtung: »Wir bekämpfen den Ausbeuter und Parasiten«, schreibt er 1892, »doch zum Dieb stehen wir.«¹³ Daher beruft sich der berühmte Alexandre Jacob – Vorbild für Maurice Leblancs Romangestalt Arsène Lupin – auf die Anarchie, als er 1905 verurteilt wird, nachdem er mit seiner Bande mehr als 600 Beutezüge durchgeführt hatte: »Sie ist das revolutionäre Werkzeug zur Bekämpfung der ungerechtesten unter allen Arten des Diebstahls: des Eigentums«, erklärt der Gentleman-Einbrecher seinen Richtern.¹⁴

In diesem Klima nehmen die immer stärker organisierten und kämpferischen Gewerkschaftsbewegungen wie auch die sozialistischen und anarchistischen Parteien in Europa an Bedeutung zu und konsolidieren sich. Die Romane des Naturalismus, besonders jene von Emile Zola, schildern in leidenschaftlichen Plädoyers zu Gunsten der Arbeiterschaft die Spannungen und gewalttätigen Konflikte, die durch die industrielle Revolution verursacht wurden, jene Umwälzung, die eine neue Gesellschaft entstehen ließ, in der der Fortschritt wie eine Illusion erscheint. In diesem Klima tauchen auch die »tragischen Banditen« auf.

Die »tragischen Banditen«

Prozeßakten, Polizei, Justiz und anarchistische Zeugenaussagen deuten darauf hin, daß Jules Bonnot nie wirklich Autorität als Chef bei seinen Genossen hatte. Man kann jedoch annehmen, daß die Phantasie durch die wilde Verteidigung und den spektakulären Tod des Lyoner Terroristen in einem der finstersten Pariser Vororte genügend angeregt war, um ihn als den Kopf der Bande zu sehen.¹⁵

Die Bande wird von den Massenblättern der Belle Epoque als Vertreter des Straßenräubertums angesehen, denn »am Vorabend des Ersten Weltkriegs ist die anarchistische Romantik aus der Mode. Bonnot und die Seinen bedeuten nichts mehr für die anarchistische Bewegung, die seit langem im gewerkschaftlichen und revolutionären Kampf aufgegangen ist.«¹⁶

Mit seinen Komplizen organisiert Bonnot am 21. Dezember 1911 den ersten vom Auto (einem dafür gestohlenen Delauney-Belleville) aus durchgeführten Überfall. Ein ganzes Jahr lang hält er die Zeitungen in Atem. Jules Bonnot, ehemaliger Mechaniker und ausgezeichnete Arbeiter, der zudem früher als Chauffeur für Conan Doyle tätig gewesen war,¹⁷ ist fünfzehn Jahre älter als seine wichtigsten Mittäter, die alle noch sehr jung sind: Octave Garnier (den man später als wahren Chef der Bande identifiziert), Valet, Dieudonné, Carouy, Monnier genannt Simentoff, André Soudy und Callemin (der intellektuelle Kopf der Bande, genannt Raymond-la-Science). Sie haben mit der Gesellschaft gebrochen und sind mehr oder minder mit dem anarchistischen Milieu in Kontakt. Die Theorie, die die Ablehnung der Hierarchie propagiert, dient als Alibi für ein Unternehmen, das auf Straßenraub und Verbrechen beruht.

Unermüdlich fordert die Bande die Polizei heraus und schickt ihr sogar Drohbriefe. Die Öffentlichkeit wartet ungeduldig auf ein Ende des Versteckspiels und der Verfolgungsjagden, die lange Zeit von der Bande gewonnen werden. Diese verfügt über Verstecke, Komplizen und schnelle Autos, während ihren Verfolgern nur Pferde und Fahrräder zur Verfügung stehen... Schließlich kann die Polizei Soudy in Beck-Plage verhaften und Raymond-la-Science in Paris. Weitere Bandenmitglieder werden festgenommen. Man spürt Bonnot in Petit-Ivry auf, doch es gelingt ihm zu entkommen, wobei er den stellvertretenden Direktor der Kriminalpolizei, Louis Jouin, tötet. In einer Garage in Choisy-le-Roi wird er schließlich gestellt und am 28. April 1912 während der Erstürmung seines Verstecks niedergeschossen. Die letzten noch freien Mitglieder der Gruppe, Garnier und Valet kommen am 15. Mai bei der Belagerung ihres Verstecks in einem Haus in Nogent-sur-Marne um. Am Donnerstag, den 16. Februar 1913, nach 18stündiger Beratung verurteilt die Cour d'assises de la Seine (Schwurgericht) Callemin, Monnier, Soudy und Dieudonné zum Tode, die anderen Angeklagten erhalten Gefängnis- oder Zuchthausstrafen. Dieudonné wird begnadigt und nach Cayenne geschickt, von wo er nach 14 Jahren flüchtet.¹⁸

L'Illustration schreibt unter der Überschrift »Das Ende eines Banditen«:

Noch bevor der unglückliche, heldenhafte Vizedirektor der Kriminalpolizei, Herr Jouin, neben den anderen im Dienste umgekommenen Opfer begraben werden konnte, wurde sein Mörder, Bonnot, überrascht und getötet und zwar nach einer Belagerung von vier Stunden in einer abseits gelegenen Garage in Choisy-le-Roi, wo er bei dem Anarchisten Dubois Unterschlupf gefunden hatte. [...] Es genügt uns, hier eine Idee der beeindruckendsten Szenen dieses unbarmherzigen und am Ende siegreichen Kampfes des Polizei mit den Banditen zu geben. Mit bewundernswertem Mut legte Leutnant Fontan von der Republikanischen Garde drei Mal Dynamitkartuschen an der Wand ab, hinter der sich Bonnot befand, jedesmal gedeckt durch einen mit Stroh und Matratzen bedeckten Karren, der von einem rückwärts laufenden Pferd geschoben wurde, das sein Besitzer, Herr Puche, dirigierte. Nach der dritten, entscheidenden Explosion, drangen Leutnant Fontan, der Chef der Kriminalpolizei, Herr Xavier Guichard, sein Bruder, Herr Paul Guichard, sowie mehrere Polizisten, immer noch von Matratzen geschützt, in das Haus ein, wo sie unter den Anarchisten Dubois tot auffanden, oben den verletzten, zwischen zwei Matratzen versteckten Bonnot, der ein letzten Mal das Feuer eröffnete, weshalb man ihn mit Revolverschüssen niederstrecken mußte. Der Übeltäter, zuckend, mit vier Kugeln im Kopf, aber noch lebend, wurde über die äußere Treppe nach unten geschafft und schnell ins Hospital Hôtel-Dieu transportiert, wo er endlich verschied.¹⁹

Mehrere Fotos begleiten den Artikel: Man sieht, wie das Dynamit im Schutz des Viehwagens plaziert wird, wie Herr Guichard und seine Inspektoren nach der Explosion die Garage untersuchen und man sieht die Außentreppe.

Die Filme

Der Vergleich der Fotos in *L'Illustration* mit der Nitrokopie der belgischen Kinemathek ergibt: Die berichteten Umstände und die Fotos bilden einen Teil der Szenen, die gezeigt werden.

Erster Film: Dem Titel TOUTES LES PHASES DE LA CAPTURE TRAGIQUE DES BANDITS BONNOT ET DUBOIS. LA CAPTURE À CHOISY-LE-ROI (28 AVRIL 1912) [Die Gefangennahme in C.I.R.] folgen zwei weitere Zwischentitel:

– *Enfin! Après un siège en règle où les balles, la dynamite et le feu ont joué les premiers rôles, Bonnot et son complice Dubois sont capturés...* [Endlich! Nach einer regelrechten Belagerung, bei der Kugeln, Dynamit und Feuer die Hauptrollen spielten, werden Bonnot und sein Komplize Dubois gefangen genommen...]

– *Le repaire des bandits.* [Das Versteck der Banditen]

Auf diese Einleitung folgen die ersten Bilder, die die Örtlichkeiten zeigen. Darauf folgt ein weiterer Zwischentitel: *L'auto de la police* [das Auto der Po-

lizei]. Ein Schwenk zeigt die nebeneinander stehenden Wagen, eine Allee und die polizeilichen Vorbereitungen für die Belagerung des Gebäudes.

– *A la tête de leurs agents, M. Lépine et Guichard dirigent les préparatifs de l'attaque.* [An der Spitze ihrer Männer leiten die Herren Lépine und Guichard die Vorbereitungen für den Angriff.]

Auf den Bildern sind die Männer erst von hinten zu sehen, während sie ein Gebäude beobachten, dann drehen sie sich zur Kamera. Einer von ihnen trägt eine Schärpe um den Bauch.

– *M. Rendu, maire de Choisy-le-Roi, et son adjoint, M. Logerot, font eux-mêmes le coup de jeu.* [Der Bürgermeister von Choisy-le-Roi, Herr Rendu, und sein Vize, Herr Logerot, geben selbst das Signal.] Zwei Männer, einer mit Melone, der zweite mit einem breitkrempigen Hut, tragen beide ein Gewehr. Sie sehen zur Kamera, drehen sich um ... und schauen nochmals hin.

– *Sous les balles qui sifflent, le lieutenant de la garde Fontan, abrité par une voiture de paille dirigée à reculons, fait, après 3 essais, sauter le garage à la dynamite.* [Im Kugelhagel sprengt Gardeleutnant Fontan im Schutz eines Strohagens nach drei Versuchen die Garage mit Dynamit hoch.] Die Aufnahmen geben die Aktion durch einen Schwenk wieder und benutzen den Schnitt für die drei Versuche, dann folgt in der Ferne eine Explosion und Rauch.

– *Après l'explosion M. Guichard et ses inspecteurs, revolver au poing, fouillent les décombres et recherchent les bandits.* [Nach der Explosion durchsuchen Herr Guichard und seiner Beamte mit dem Revolver in der Hand die Ruinen nach den Banditen.] In zwei Einstellungen nähert sich die Kamera nun endlich der Garage; die zweite Aufnahme zeigt durch einen Schwenk einige rennende Menschen.

– *Dubois est mort, Bonnot mortellement blessé. A cette nouvelle, la foule rompt les barrages.* [Dubois ist tot, Bonnot tödlich verletzt. Auf diese Nachricht hin durchbricht die Menge die Absperrung.] Ein weiterer Schwenk zeigt die Ansammlung der Schaulustigen, dann den Strohagen.

– *On descend les pièces à conviction.* [Die Beweisstücke werden heruntergebracht.] Die Treppe gleicht der auf dem Foto in *L'Illustration*. Viele Menschen befinden sich dort. Man stellt die Aktion nach (vgl. Abb. S. 110).

– *Placé dans un automobile et poursuivi par les cris de mort de la foule, Bonnot est transporté agonisant à l'Hôtel-Dieu.* [Von den Todesverwünschungen der Menge im Auto verfolgt wird der in den letzten Zügen liegende Bonnot ins Hospital gebracht.] In einer Totalen sieht man die Menge und einen Wagen, der vorbeifährt.

– *Le garage achève de brûler.* [Die Garage ist niedergebrannt.] Die zerstörte Garage ist aus mehreren Blickwinkeln zu sehen.

Wie auch dem Protokoll von Kommissar Guichard²⁰ zu entnehmen ist, gibt der Film offensichtlich die Umstände wieder und nicht die Aktion, einmal abgesehen von der Explosion, die man vielleicht später wiederholt hat. Die ge-

filmten Männer scheinen weder gespannt noch aufgeregt zu sein, sondern sich eher in Pose zu stellen wie auf einem für die Nachwelt gedachten Foto. Kann man demnach von einer ›frischen‹ Aktualität sprechen oder sollte man besser Reportage bzw. Rekonstruktion wählen?

Vielleicht kann der zweite Teil der Kompilation bei der Bestimmung helfen. Bei CAPTURE DES BANDITS GARNIER & VALET À NOGENT-SUR-MARNE (NUIT DU 14 MAI 1912). VUE PRISE À 4H DU MATIN stimmen die Umstände offenbar recht genau, auch wenn nur die Örtlichkeiten, die Polizei und die Fotos der Verbrecher gezeigt werden.

– *Après un siège de 8 heures au cours duquel 4 agents et un zouave ont été blessés, la police a pris d'assaut le repaire des fameux bandits qui ont été capturés agonisants et lynchés par la foule.* [Nach einer achtstündigen Belagerung, während der vier Beamte und ein Zouave verletzt wurden, erstürmte die Polizei das Versteck der bekannten Banditen, die halbtot und von der Menge mißhandelt gefangen genommen wurden.]

– *Garnier, chef de la bande tragique.* [Garnier, Chef der tragischen Bande.] Es folgt das Foto eines frontal zur Kamera aufgenommenen Männerkopfs.

– *Valet, son fidèle lieutenant.* [Valet, sein treuer Leutnant.] Nun folgt ein ähnliches Porträtfoto von Valet (Abb. S.110).

– *Une victime du devoir: le brigadier Fleury qui a été blessé grièvement pendant la fusillade.* [Ein Opfer der Pflicht: Brigadier Fleury wurde während des Schußwechsels schwer verletzt.] Eine weitere Portraitaufnahme, diesmal im Profil, die jedoch eher an ein Andenkenfoto denken läßt und nicht wie die anderen an ein Bild aus den Gerichtsakten.

– *La villa ›Bonhours‹ après le siège.* [Die Villa ›Bonhours‹ nach der Belagerung.] Eine Ecke des Hauses läßt deutlich Spuren von Kugeln erkennen. Verschiedene Einstellungen zeigen das Dach und die anwesende Polizei.

Für den dritten Film OBSEQUES DE M. JOUIN, SOUS-CHEF DE LA SURÉTÉ TUÉ PAR BONNOT AU PETIT-IVRY. [Beerdigung des Vizedirektors der Kriminalpolizei, Herrn Jouin, der von Bonnot in Petit-Ivry getötet wurde.] wurden die Menschenmenge, der Leichenzug und die Blumen aufgenommen.

Die Fotos eines Artikels in *L'Illustration*²¹ zeigen unter dem Titel »Deux nouvelles victimes du bandit Bonnot« den ermordeten Vizechef Jouin und den verletzten Hauptinspektor der Kriminalpolizei, Louis Colmar.

Die zwei ersten Filme können kaum als ›Direkt‹-Reportage gewertet werden, sondern stellen eher eine Präsentation oder Rekonstruktion der gesamten Umstände dar. Außer auf Fotos erscheint niemand. Nur die Vertreter der Staatsgewalt werden gezeigt, was eventuell den Erfolg erklärt, der dem Film beschieden ist: Am 24. Mai 1912 berichtet das Wochenblatt *Cinéma*, Polizei-

präfekt Louis Lépine habe sich den Film über die Gefangennahmen zum privaten Gebrauch zugelegt.²²

Allein der letzte Abschnitt der Kompilation wurde offensichtlich während der Beerdigung gedreht. Die vorausgehenden Zwischentitel dokumentieren ausführlich und führen uns durch die Geschichte. Sie funktionieren wie Kapitelüberschriften. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Menschenmenge, die die Örtlichkeiten überschwemmt und Zeugnis ablegt von einem Voyeurismus, der in allen drei Filmen präsent ist. Gaumont bedient die Schaulust der Zuschauer, die erst auf Seiten der Banditen stehen, solange diese die Autoritäten – den Staat, das Kapital und die Religion als die drei höchsten Mächte der bürgerlichen Gesellschaft – zum Narren halten. Als es dann blutiger Ernst wird, schlägt die Stimmung um.

Der beschriebene Film kann auf mehreren Ebenen als Zeuge seiner Epoche gesehen werden, auch wenn kaum Aktionen vor der Kamera stattfanden und ein Teil der vor Ort gefilmten Szenen nicht das wiedergibt, was die Zwischentitel behaupten, d.h. die Rezeption der Bilder bewußt durch die vorausgehenden Zwischentitel gelenkt werden. Doch zeigt *TOUTES LES PHASES DE LA CAPTURE TRAGIQUE DES BANDITS BONNOT ET DUBOIS* die Umstände so, wie die Menschen sie damals erwarteten. Das Kino ist schon sehr früh empfänglich für soziale Realitäten und liefert Bilder von der Misere der neuen industriellen Gesellschaft, doch auf konservative, konformistische Weise und die vorherrschenden moralischen Ideen der bürgerlichen Presse respektierend. Ferdinand Zecca produziert beispielsweise mit *LES VICTIMES DE L'ALCOOLISME* (1902, Pathé) eine reine Moralpredigt.²³ Die Aktualitäten bilden hiervon offensichtlich keine Ausnahme.

Die Untersuchung anderer Zeitungen der Zeit wie des *Patriote illustré*, der sich als Familienzeitung sieht und in Belgien wie der Ausdruck dieser »gutbürgerlichen« Gesellschaft erscheint, bestätigt diesen Eindruck von der moralischen Instanz Film. In der Ausgabe vom 31. März 1912 berichtet ein Artikel unter dem Titel »Le banditisme en automobile« von »[...] gewagten Überfällen in der Nähe von Paris. Ein getöteter Chauffeur, eine ausgeraubte Bank, deren Angestellte mit Revolverschüssen niedergestreckt wurden«. Die Umstände werden genau dargelegt und Fotos, beispielsweise vom Ort des Attentats oder von der Leiche des Chauffeurs, illustrieren den ganzseitigen Artikel. Am 14. April 1912 präsentiert die Zeitung, die mit den »tragischen Ereignissen in Peking« aufmacht, nun einen ganz anderen Ton in einem Beitrag, der ebenfalls den Titel »Le banditisme en Automobile« trägt. Offensichtlich kennt man den Zusammenhang noch nicht zwischen den arretierten Männern und den Überfällen vom 25. März, denn im Anschluß an die Festnahme von Soudy, Carouy und Callemin heißt es dort: »Es werden noch einige Tage vergehen, bis man Klarheit über diesen Punkt haben wird. Was uns vor allem interessiert, ist die moralische Bedeutung der gewagten Aktionen, die ihren Ursprung in der zu verurteilenden Kriminalliteratur haben, die derart von Men-

schen ohne Glaube und Gesetz geschätzt wird, daß sie daraus gewissermaßen ihr Gesetzbuch machen.«

In der Woche vom 5. Mai 1912 eröffnet der *Patriote illustré*²⁴ mit der Überschrift »Das Banditentum in Paris und das Drama von Choisy-le-Roi« und sechs Fotos des Sturmangriffs. Man findet Teile des Films wieder, mit Ausnahme der Beamten und Bauern, die auf das Haus schießen; wie der Film folgt auch der Bericht den Tatsachen. Man sieht ebenfalls die Beerdigung von Jouin. Die letzte Episode erscheint am 26. Mai 1912 unter dem Titel »Die Tragödien des Pariser Gangstertums«.²⁵ Ein Foto geht in die gleiche Richtung wie das des Films: Kriminalpolizeichef Guichard erklärt den Honoratioren die Wirkung der Bomben. Zwei andere Abbildungen zeigen die Beamten und Zouaven, wie sie auf die Verbrecher schießen. Es handelt sich also um die Villa, in der Garnier und Valet Zuflucht gefunden hatten, und zwar nach ihrer Erstürmung. Folgender Kommentar begleitet die Illustrationen:

Ist der Tod von Valet und Garnier, der sich unter denselben Umständen abspielte wie der von Bonnot und Dubois, der letzte Akt einer langen Tragödie, die allein durch den Verlust des Glaubens erklärt werden kann? Man muß es hoffen. Man muß hoffen, daß die französische Regierung auf einen übertriebenen Humanismus (wie ihn der Polizeipräfekt des Seine-Departements nannte) verzichtet und bis zu den Wurzeln des Übels vordringt, und daß sie in Zukunft die Überzeugungen derjenigen respektiert, die das gute Funktionieren der Gesellschaft in der christlichen Lehre suchen. Ohne sie gibt es keine Rettung, keinen wohlverstandenen Humanismus, keine Ordnung und keine Ruhe.²⁶

Bei der Betrachtung der Aktualitätenfilme und der Presseberichte fällt auf, daß Gaumont die Gedanken dieser Zeit, vor allem die einer gewissen Gesellschaftsschicht klar wiedergibt. Ein Artikel in der belgischen Zeitung *Le Soir* von 1912 mit dem Titel »Exit Bonnot, feu sa bande!« [Das Aus für Bonnot und seine Bande] ergänzt diese Vision und liefert uns die angeblich letzten Worte des Verbrechers:

Ich bin ein berühmter Mann. Das Renommee läßt meinen Namen überall auf der Welt erklingen. Die Werbung der Presse für meine schlichte Person muß all die neidisch machen, die sich umsonst anstrengen, ebenfalls zum Gesprächsthema zu werden. Ich habe das Recht zu leben. Jeder hat das Recht zu leben, und da unsere einfältige und kriminelle Gesellschaft mir dies nicht zugestehen will, nun, dann eben Pech für sie, Pech für Euch alle...²⁷

(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)

Anmerkungen

- 1 Marcel Petiot, *Souvenirs d'un reporter cinématographique*, zitiert in François Garçon, *Gaumont un siècle de cinéma*, Gallimard, Paris 1992, S. 109.
- 2 Ebenda, S. 25.
- 3 TOUTES LES PHASES DE LA CAPTURE TRAGIQUE DES BANDITS BONNOT ET DUBOIS, zitiert in *Chronique de cinéma*, Ed. Legrand S.A.-Chronique, Bassillac 1992, S. 130 (Datum vom 12.5.1912).
- 4 Französische Bezeichnung für einen Gauner aus der Unterwelt (d.Übers.).
- 5 Pierre Joseph Proudhon (1809-1865), Schriftsteller und Mitbegründer der anarchistischen Bewegung (d.Übers.).
- 6 Proudhon zitiert nach Marcel Jullian, »Les anarchistes«, in: *Histoire du XXe siècle*, 2. Band, Ed. Jules Tallendier, Paris 1969/70, S. 290-295.
- 7 Sébastien Faure, *L'encyclopédie anarchiste*, 1. Band, S. Faure, Paris ohne Jahr.
- 8 Emile Henry zitiert nach Max Gallo, *Les clés de l'histoire contemporaine*, Laffont, Paris 1989, S. 355.
- 9 François Koenigstein genannt Ravachol (1859-1892), Urheber mehrerer anarchistischer Attentate in Paris (d.Übers.).
- 10 Jean Maïtron, *Le mouvement anarchiste en France*, 1. Band, Maspero, Paris 1975, S. 259.
- 11 Die internationale Wirtschaftskrise betrifft ab 1882 auch Frankreich (d.Übers.).
- 12 Sébastien Faure (1858-1942), Anarchist, Journalist und Pädagoge (d.Übers.).
- 13 Faure in *Almanach anarchiste pour 1892*, S. 88.
- 14 Jean-Marc Bertlière, »Alexandre Jacob, Gentleman cambrioleur«, *L'Histoire*, Nr. 127, S. 28.
- 15 André Salomon, *La terreur noire*, 2. Band, UGE, Paris 1959, S. 205.
- 16 Jean Garrigues, »Les anars contre la République«, *L'Histoire*, Nr. 191, September 1995.
- 17 Es wäre interessant, die Rolle des Roman-»Helden« in der sozialen, besonders aber der anarchistischen Bewegung zu Anfang des Jahrhunderts genauer zu untersu-

- chen. Man kennt den Einfluß Emile Zolas und seiner Werke wie *Germinal* auf die für Pathé arbeitenden Regisseure, siehe AU PAYS NOIR (Ferdinand Zecca, 1905) und GERMINAL (Albert Capellani, 1913).
- 18 Serge Zeyons, *La belle époque*, Larousse, Paris 1990, S. 140f.
 - 19 »La fin d'un bandit«, in *L'Illustration*, 4.5.1912, S. 390.
 - 20 Guichard zitiert nach Jean Maïtron (*Ravachol et les anarchistes*, Julliard, Paris 1964, S. 169-173), der die Prozeßakten abdruckt. Guichard erwähnt noch seinen Direktorenkollegen Legrand, Inspektor Eugène, den stellvertr. Staatsanwalt Sautereau und den Untersuchungsrichter Gilbert, die ebenfalls anwesend sind. Eugène wird von Bonnot durch eine Kugel verletzt.
 - 21 »La police contre le crime«, in *L'Illustration*, 27.4.1912. Dem ist zu entnehmen, daß Jouin die treibende Kraft bei der Verfolgung der Bonnot-Bande war. Bonnot tötet ihn bei einem Handgemenge und verletzt Colmar schwer.
 - 22 Vgl. *Chronique de cinéma* (wie Anm. 3), S. 130.
- Bereits einige Zeit vorher, am 13.4.1912 bringt Eclair die Serie LES BANDITS EN AUTOMOBILE heraus, die auf den Verbrechen der Bande aufbaut. Die in zwei Teilen (L'AUTO GRISE und HORS LA LOI) »nachgestellten Aktualitäten« werden in mehreren Städten Frankreichs wegen »Verbrechensverherrlichung« verboten. Vgl. Vincent Pinel, *Le siècle de cinéma*, Bordas, Paris 1994, S. 70f.
- 23 *Le cinéma social et politique*, 4. Band, Grammont, Lausanne 1980, S. 150.
 - 24 »Le banditisme à Paris et le drame de Choisy-le-Roi«, in *Le Patriote illustré*, 5.5.1912, S. 253 und 260f.
 - 25 »Les tragédies du banditisme parisiens«, *Le Patriote illustré*, 26.5.1912, S. 308.
 - 26 »Les tragédies du banditisme parisiens«, ebenda.
 - 27 *Le Soir, un siècle d'actualité*, Le Soir, Bruxelles 1987, S. 115.

Die Aktualitätenfilme der Kinematographengesellschaft »Le Lion«

Die Compagnie des Cinématographes »Le Lion« gehört zu den kleinen Produktionsfirmen Frankreichs; ihr ist nur eine kurze Lebensdauer (1908-1913) beschieden.¹ Während ihrer aktiven Zeit, d.h. zwischen 1908 und 1911 produzierte die Firma mehr als 300 Filme. Daß sich darunter nur wenige Aktualitäten finden, läßt sich wohl zum Teil damit erklären, daß man heutzutage auf den Filmlisten die dokumentarischen Filme nur schwer von den ereignisbezogenen Aufnahmen unterscheiden kann und daß auch nicht alle Informationen zur Produktion der Firma überliefert sind. Zudem war es damals schwierig, immer gerade Reporter an dem Ort zu haben, an dem sich die Ereignisse abspielten.

Die Compagnie des Cinématographes »Le Lion« bezeichnete jeden nicht-fiktionalen Film mit *plein air*.² Bei der Betrachtung der Filmographie erscheinen Filme wie PROCESSION A COLOGNE (Prozession in Köln), GRANDE CORRIDA A ORAN (STIERGEFECHTE IN ORAN, 1909)³, MANOEUVRES FRANCO-ALLEMANDES (Deutsch-französische Manöver), REVUE DE FRANCFORT (Bilder aus Frankfurt) unterschiedslos mal als Nachrichtenfilm, mal als Dokumentaraufnahme. Betrachtet man die Programme der ersten GAUMONT-ACTUALITÉS und des ECLAIR-JOURNAL, wird bewußt, wieviele Filme heute, d.h. mit zeitlichem Abstand, als Dokumentarfilme angesehen werden. Vor dem Ersten Weltkrieg gab es noch keine klare Definition der Aktualitäten. Eglantine Monsaingeon hat in ihrem Vortrag auf dem Domitor-Kongreß im Dezember 1996 in Paris die Definition von Charles Pathé in Erinnerung gerufen, der 1904 schreibt: »Wir verstehen hierunter Szenen von allgemeinem und internationalem Interesse, denen es gelingt, durch ihre Bedeutung die Massen zu begeistern.«⁴

Der Begriff »kinematographische Aktualität« ist anfangs also recht vage. Er wird sich aber mehr und mehr, erst durch die tägliche Praxis des PATHÉ-JOURNAL, dann durch die anderen Wochenschauen, herauskristallisieren.

Die Vermarktung von Sensationsaufnahmen

Liest man die Filmliste⁵ der Filmgesellschaft Le Lion mit der heutigen Konnotation des Wortes Aktualität im Kopf, gehören nur drei Filme zweifelsfrei zu dieser Gruppe. Bei allen drei handelt es sich um Filmaufnahmen von Katastrophen: MESSINE (Messina), AU PAYS D'ÉPOUVANTE (IM SCHRECKENSLANDE, 1909) und LES INONDATIONS DE PARIS (Die Überschwemmungen von Paris)⁶.

MESSINE und AU PAYS D'ÉPOUVANTE zeigen Bilder vom Erdbeben, das am 28. Dezember 1908 die Städte Messina und Reggio erschütterte und fast 100.000 Opfer forderte. Mehrere Filmgesellschaften entsandten Kameramänner: Raleigh & Roberts, Itala, Cines, Eclipse, Gaumont, Pathé und auch Le Lion.⁷ Hierbei erstaunt vor allem die diese Filme begleitende übertriebene Werbung. Konkurrenz verpflichtet: Die Filmfirmen wurden zu wahren »Aposteln des Horrors«, indem sie makabere Einzelheiten wiedergaben, die, da sie mit kommerziellen Anzeigen vermischt wurden, heute vollkommen deplaziert und häßlich erscheinen. Pathé Frères wählt beispielsweise einen Titel, der sehr an ein sportliches Ereignis denken läßt: LA PLUS GRANDE CATASTROPHE DU MONDE.⁸ Raleigh & Roberts lassen ihrem Filmtitel die Worte folgen: »Absolut wundervoll, Szenen des Schreckens und der Rettung der Familie Stradi, die sieben Tage verschüttet war.«⁹

Le Lion organisierte um das Ereignis eine Pressekampagne ohnegleichen. Ab November 1908 wirbt die Gesellschaft auf der Titelseite von *Ciné-Journal*. Bis dahin waren ihre Filme noch kein »Ereignis« gewesen. Aus Anlaß des Erdbebens lanciert Le Lion nun eine neue Werbestrategie, die auf der spektakulären Wirkung der Tragödie beruht: Auf dem Deckblatt der Nummern 21 bis 23 von *Ciné-Journal* verbreitet Le Lion seine Schreckensbilder im Kampf gegen die Konkurrenz.

Elf verschiedene Filme werden in Frankreich den Filmhändlern angeboten. Von Le Lion findet sich dazu folgender Werbetext: »Das Erdbeben von Sizilien, 200.000 Tote, 350.000 Verletzte; der bewegendste Film wird von Le Lion verkauft. 687 verkaufte Kopien in zwei Tagen.«¹⁰ Es konnten keine Kopien der Le Lion-Filme in Archiven nachgewiesen werden. Wir fanden allein einen Hinweis auf die Zwischentitel von AU PAYS D'ÉPOUVANTE: »Messina in Trümmern; nach drei Tagen unter Trümmern; Einschiffen der Verwundeten; Einbrechen der Nacht über die Leichenstätte; der Karren als Totenbahre; das Massengrab.«¹¹

Diese Übertreibungen desinformieren eher, was gerade im Bereich der Aktualitäten paradox erscheint. So verdoppelt die Anzeige die Zahl der Toten und gibt die zehnfache Zahl verkaufter Kopien an. Die Bücher der Gesellschaft beziffern pro Film vertriebenen Kopien: So wurden von den beiden Katastrophenaufnahmen 68 bzw. 47 Exemplare verkauft. Auch wenn hier ein gutes Geschäft gemacht wurde, handelt es sich doch keinesfalls um den »größten Erfolg, der bis heute erzielt wurde«, wie im *Ciné-Journal* verkündet wird.¹²

In den Produktionslisten der Firma wird die Aufnahme der beiden Messina-Bilder Molinari zugeschrieben. Molinari drehte regelmäßig sowohl fiktionale wie auch dokumentarische Szenen für Le Lion, was seinen Aufenthalt auf Sizilien möglich erscheinen läßt. Ein tunesischer Kameramann namens Chikli Samama, der ebenfalls einige Filme für die Gesellschaft drehte, schreibt am 2.2.1909 an Théophile Michault, den technischen Direktor von Le Lion: »Nun bin ich endlich seit einigen Tagen in Tunis und habe mich fast vollständig von

meiner Reise nach Messina erholt.« Es ist durchaus anzunehmen, daß Le Lion eine zweiköpfige Equipe dorthin entsandte, wie dies zu jener Zeit häufig geschah.¹³

Vertriebsbedingungen einer kleinen Firma

Der dritte Aktualitätenfilm, der vermutlich von Le Lion hergestellt wurde, ist eine Aufnahme der großen Pariser Überschwemmung von 1910 (LES INONDATIONS DE PARIS). Die Gesellschaft bringt den Film nicht heraus; er erscheint aber in einigen Registern. Auch hier filmten zahlreiche Konkurrenten das Ereignis, u.a. Gaumont, Eclair, Eclipse, Pathé Frères (zwei Filme) und die Société Parisienne. Zwar erschien der Le Lion-Film nicht in den Kinos, doch er existiert.¹⁴

Einer der Gründer der Gesellschaft, Jules de Froberville, schreibt am 24.1.1910 in sein Notizbuch: »Es gießt immer noch in Strömen. Die Seine hat enorme Ausmaße angenommen. Ich laufe am Nachmittag vom Pont d'Austerlitz zum Châtelet. Die Eisenbahntunnel füllen sich mit Wasser. Anschließend gehe ich ins Büro, wo ich mich mit Grenier über Aufnahmen von der Überschwemmung verständige.«

Grenier besitzt als Kameramann, wie es scheint, eine eigene Ausrüstung. Seine Filme werden bisweilen von der Compagnie des Cinématographes »Le Lion« herausgebracht.¹⁵ Ende Januar 1910 begibt sich Froberville täglich zu Grenier. Zur selben Zeit schließt die in große finanzielle Schwierigkeiten geratene Gesellschaft ihr Labor, wodurch die Anfertigung von Kopien unmöglich wird. Da Grenier kein Geld für Kopierarbeiten zu besitzen scheint, stellt sich folglich die Frage, wer die Kopien hergestellt hat.

Die weitere Lektüre der Aufzeichnungen Jules de Frobervilles zeigt, daß er am 2. Februar 1910 der Société Parisienne einen Besuch abstattet. Wurde Greniers Film von diesem Unternehmen herausgebracht? Da er in der Folge diese Firma noch häufiger besucht, ist dies durchaus möglich.

Ein französischer Sammler fand eine mit englischen Zwischentiteln versehene Kopie der INONDATIONS DE PARIS. Auf den Zwischentiteln erscheint der Markenname Lux. Es ist sehr wohl möglich, daß es sich hier um den Le Lion-Film handelt, hat doch das Produktionshaus Lux nie einen Film über die Überschwemmung in der Branchenpresse angeboten.

Auch hier können uns die Aufzeichnungen Frobervilles Hinweise geben: Am 18. Februar 1910 besucht der Geschäftsmann die Produktionsgesellschaft Lux. Désiré Weiss, der Gründer der bereits erwähnten Société Parisienne, hatte für Gaumont, Eclipse-Radios und andere gearbeitet, bevor er sein eigenes Unternehmen aufmachte. Auch für Lux war Désiré Weiss tätig gewesen. Wir dürfen also annehmen, daß die erst am 22. Januar 1910 gegründete Société Parisienne noch kein eigenes Filmmaterial besitzt und daher möglicherweise von

Greniers Aufnahmen Kopien herstellt, um sie in Frankreich zu vertreiben. Die Firma betreibt jedoch kein ausländisches Vertriebsnetz und ist folglich nicht in England selbst vertreten. Durch die wohl immer noch guten Beziehungen von Weiss zu seinem alten Arbeitgeber gab es eventuell einen Vertrag zwischen der Société Parisienne und der Société des Phonographes et Cinématographes Lux, die in England präsent war.

Natürlich handelt es sich hier nur um Mutmaßungen, denn bisher wurden keine Spuren einer Übereinkunft gefunden. Dagegen sprechen könnte, daß der ausgeprägte Wettbewerb unter den Rivalen auf dem Filmmarkt einem derartigen Industriebündnis wohl wenig Vorschub geleistet hätte. Trotzdem ist zu betonen, daß sich Le Lion immer bemüht hat, in ihrer Geschäftspolitik auf partnerschaftliche Beziehungen zur Konkurrenz zu achten. Zu klein für den Alleinkampf, sucht die Gesellschaft stets Verbündete. Ihr Herantreten an Eclair, Raleigh & Roberts, Lux sowie an verschiedene italienische Unternehmen zeugt von der Offenheit der Firma gegenüber der Konkurrenz. Durch diese Strategie versucht Le Lion, sich auf dem amerikanischen Markt zu etablieren bzw. ihre Filme durch andere in Frankreich herausbringen zu lassen. Gerade die Notwendigkeit der raschen Verbreitung einer Aktualität zwingt die Gesellschaft dazu, schnell arbeitende Vertriebsnetze zu finden, was wiederum für den Geschäftsabschluß mit Lux spricht.

Produktionsumstände von Aktualitätenfilmen

Soweit die Überlegungen zu den Aktualitätenfilmen der Filmfirma Le Lion. Zwei nach der Messina-Katastrophe von Le Lion organisierte Reisen seien jedoch noch erwähnt. Dies erlaubt uns, einen Blick auf die Bedingungen zu werfen, unter denen aktuelle Aufnahmen damals entstanden.

Der Winter 1908/09 bringt die Produktion der jungen Gesellschaft Le Lion in Frankreich zum Stillstand. Vom Erfolg der Fahrt der Kameramänner Molinari und Samama nach Sizilien ermutigt, setzt die Direktion nun auf Filme mit Ereignischarakter. Sie lanciert zwei Unternehmungen: die Entsendung einer großen Expedition nach Äthiopien¹⁶ sowie einer Equipe in die Pyrenäen.

Ob es sich bei den auf der Reise nach Äthiopien aufgenommenen Filmen um Aktualitäten handelt, ist eine Frage der Definition. Nicht zum ersten Mal filmt man Menelik, den Negus von Abessinien. Henri Bousquet verweist in seinem Pathé-Katalog bereits auf die vor 1900 gedrehte Aufnahme MÊNÉLICK ET SA COUR A ANKOBES.¹⁷ Auch das Entsenden eines Teams, um Filmbilder von Abessinien zu erhalten, ist nicht neu. Ein Artikel der *Phono-Ciné-Gazette* aus dem Jahre 1907 berichtet, eine amerikanische Gesellschaft habe einen Forschungsreisenden namens Léon Tieff gebeten, die Bräuche am Hof von Menelik zu filmen. Diese Expedition wird zwar durchgeführt, doch können aus finanziellen Gründen keine Aufnahmen gemacht werden.¹⁸

Wegen der durchaus ruhigen politischen und militärischen Lage des Landes im Jahre 1909, die keine spektakulären Aufnahmen erwarten läßt, ist die Entsendung von Kameramännern eigentlich nicht geboten. Das Ziel der Expedition von Charles Martel und Georges Rémond scheint daher eher ethnographischer Natur gewesen zu sein. Nach seiner Rückkehr hält Martel einen Vortrag vor der Pariser Société de Géographie, in dem er den Auftrag seiner »Mission« bestätigt: Die Sitten und Gebräuche der Völker dieser afrikanischen Region sollten festgehalten werden. Die Tatsache, daß eine bekannte Persönlichkeit wie Menelik selbst gefilmt wird, ist nicht an sich schon eine Aktualität, zumal der Herrscher bereits 1907 abgedankt hatte.

Beim zweiten Unternehmen, in die Pyrenäen, geht es um Filmbilder aus der Region, vor allem aber von der Flugkommission (comité d'aviation), die sich am 18. und 19. Februar in Pau treffen sollte. Die Pyrenäenreise macht deutlich, wie zufällige Widrigkeiten andere Ergebnisse als vorgesehen zeitigten.

Das Flugwesen galt damals als modernes Abenteuer und jedes Auftreten eines Flugpioniers als Ereignis, das der Kinematograph unter allem Umständen seinem Publikum nahebringen wollte. Die Flugkunst hatte etwas Spektakuläres, war sehr visuell und zudem einfach zu filmen. Auch kündigte die Presse die Flüge vorher an, was den Filmgesellschaften die Zeit gab, eine *Crew* vor Ort zu schicken.¹⁹

Im Dezember 1908 führt der berühmte Flugpionier Wilbur Wright Demonstrationsflüge in Le Mans durch. Verschiedene Zeitungen wie z.B. die *Pau-Gazette*²⁰ berichten von seinem bevorstehenden Aufbruch nach Pau. Seine Ankunft am 17. Januar wird zum lokalen Ereignis. Da er zur Schulung dreier Piloten gekommen ist, erscheint, retrospektiv gesehen, der Aufenthalt des Pioniers in der Hauptstadt der französischen Provinz Béarn nicht als nationales Ereignis. Trotzdem gehen Gerüchte um: Bekannte Piloten wie Louis Blériot, Fournier und Hauptmann Ferdinand Ferber könnten mit Wright zusammentreffen; man kündigt auch die mögliche Anreise des spanischen Königs Alphons XIII an.

Hierdurch angeregt, schickt Le Lion ein Kamerateam in die Pyrenäen. Dank einer dem kommerziellen Direktor Jonathan-Jules Bernheim am 12. März übersandten Aufstellung der Reisekosten erfahren wir Genaueres über das Unternehmen: Am 9. Februar 1909 besteigen die Kameramänner Harry Ray und Albert Sabatier den Zug in Richtung Toulouse. Ab dem 10. sind sie in Lourdes. Von 12. bis 14. Februar halten sie sich in Tarbes auf. Am 15. machen sie einen Ausflug nach Bagnères-de-Bigorre. Am nächsten Tag versuchen sie erstmals, ein Gestüt bei Tarbes zu filmen. Ein von Ray an Le Lion geschicktes Telegramm informiert über die schlechten klimatischen Bedingungen, die beide daran hindern, die Pferde zu filmen. Am 17. befinden sie sich in Pau. An den beiden darauffolgenden Tagen verfolgen sie die Aktivitäten der Flugkommission. Für den 19. steht auf der Liste der Ausgaben: »Jour du roi« (gemeint ist der Ankunststag des spanischen Königs). Danach scheinen sie erneut versucht

zu haben, ein Gestüt zu filmen. Handelt es sich um dasselbe, welches bereits in der Abrechnung vom 16. Februar erwähnt wurde? Am 20. sind sie in Bayonne, anschließend drei Tage in Biarritz. Sie verbringen eine Nacht in Dax (24.2.) und treffen am Folgetag in Bordeaux ein, wo sie zwei Tage bleiben. Am 27. Februar kehren sie nach Paris zurück.

Welche Filme entstanden während ihrer Reise? Wenn man die ›offizielle‹ Liste der Produktionsgesellschaft Le Lion betrachtet, in der die Filme nummeriert sind, kommen nur zwei Titel in Betracht: BAGNÈRES-DE-BIGORRE (Nr. 107) und LOURDES (Nr. 104). BAGNÈRES-DE-BIGORRE²¹ wird am 13. März 1909 herausgebracht, d.h. ungefähr ein Monat nach der Aufnahme, die wohl am 15. Februar erfolgte. Von 25 gezogenen Kopien werden 24 verkauft. Diese Aufnahme ist die einzige der Reise, die von Le Lion vertrieben wird, denn die Bilder von Lourdes erscheinen nicht auf dem Markt. Andere Filme der Reise wie PAU, PONTS DU DIABLE A BIARRITZ (Teufelsbrücken von Biarritz) und L'INDUSTRIE DU JAMBON (Die Schinkenindustrie) stehen auf der Liste der belichteten Negative, tauchen jedoch im offiziellen Produktionsregister nicht auf.

Was ist über die merkwürdige Flugkommission zu sagen, die doch das eigentliche Ziel der Reise war? Unser bisheriger Kenntnisstand erlaubt nur Hypothesen. Die wiedergefundenen Dokumente sind: der Ausweis, der den Zugang zum Treffen der Piloten erlaubt, und die Liste der Unkosten von Ray und Sabatier, die sich dort am 18. und 19. Februar aufhalten. Die Lokalzeitung *Pau-Gazette* berichtet von der Ankunft des spanischen Königs am 19. Februar.²² Der schon den ganzen Tag erwartete König trifft erst gegen 18 Uhr in Pau ein. Er begibt sich am nächsten Tag zur Flugkommission, wo er von 9 Uhr 15 bis 10 Uhr 30 bleibt. Die Ausgabenliste, die hier als ›Logbuch‹ dient, erwähnt die Anwesenheit von Ray und Sabatier bei diesem Besuch nicht. Waren sie bereits abgefahren, ohne die Bilder zu drehen, für die sie doch extra angereist waren? Erhielten sie keine Dreherlaubnis? Fielen die Negative schlecht aus? Stimmten die Lichtverhältnisse nicht? Das unerklärliche Fehlen der von Le Lion geplanten Aktualitäten-Aufnahmen gibt Rätsel auf.

Der einzige Film vom Treffen der Piloten trägt den Titel S.M. EDOUARD VII ET L'AÉROPLANE W. WRIGHT A PAU (Seine Majestät Eduard VII. und das Flugzeug von W. Wright in Pau)²³ und wird Mitte April 1909 von der Filmfirma Radios herausgebracht. Die Bilder entstanden wahrscheinlich erst am 17. März 1909, als der König von England das Treffen besuchte; sie wurden also einen Monat später gedreht als die mutmaßlichen Aufnahmen der Kameramänner von Le Lion.

Es muß noch erwähnt werden, daß finanzielle Schwierigkeiten Le Lion einige Zeit später zur Aufgabe der Produktion zwingen. Die Filmstudios in Montsouris werden im Jahre 1912 an die Société des Phonographes et Cinématographes Lux vermietet. Im Frühjahr 1913 präsentiert Lux zwei Titel, die im Licht der Ereignisse von 1909 auffällig erscheinen: LA MER A BIARRITZ (Das

Meer bei Biarritz) und DE PAU A CAUTERET (Von Pau nach Cauteret). Handelt es sich hier um reinen Zufall?

Die Fallstudie der Firma Le Lion und ihrer Aktualitäten zeigt uns, wie schwierig eine Untersuchung nach Genres ist. Zwischen dokumentarischer Aufnahme, Reportage, Reise- und Naturfilm sowie Genrebild situiert, ist die Zuordnung beim Aktualitätenfilm vielleicht zwangsläufig willkürlich. Ein Film ist eine Aktualität, wenn man ihn dazu erklärt, entweder zum Zeitpunkt seines Vertriebs (MESSINE, AU PAYS D'ÉPOUVANTE), oder später, wenn der Historiker sich mit ihm beschäftigt (LES INONDATIONS DE PARIS, die Filme über Abessinien). Der Begriff Aktualität ist somit weniger ein Terminus der Produktion, sondern gehört eher in den Bereich der Nutzung.

(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)

Anmerkungen

1 Mehrere Artikel erschienen bereits zu Le Lion: vgl. Youen Bernard, »L'absence d'organisation industrielle des petites sociétés cinématographiques. L'exemple de la Compagnie des cinématographes Le Lion (1908-1912)«, 1895, Nr. 20, Juli 1996, S. 5-23; derselbe, »Le record du monde cinématographique. L'Abyssinie au temps de Ménéllick (1910)«, 1895, Nr. 18, S. 216-221. Vgl. auch die Arbeit für das Diplom des études approfondies (DEA) (*Les petites maisons de production cinématographique françaises de 1906 à 1914*, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1994). In Deutschland nennt sich die Gesellschaft auch Compagnie des Cinématographes et Films »Le Lion« (d.Übers.).

2 Wörtlich übersetzt bedeutet der Begriff Freiluftaufnahme; in Deutschland bezeichnete man diese Aufnahmen häufig als Natur- oder Reisebilder (d.Übers.).

3 Die hier genannten Filme konnten bis auf den Stierkampf, der laut Herbert Birett (*Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München 1991) unter dem Titel STIERGEFECHTE IN ORAN (FiD Nr. 13547) lief, für Deutschland nicht nachgewiesen werden. Die in Klammern angegebenen weiteren Titel sind Übersetzungen. Wir danken Herbert Birett für seine Hilfe bei der Titelrecherche (d.Übers.).

4 Laut Eglantine Monsaingeon handelt es sich um den Katalog der *Anciens Etablissements Pathé Frères* (Paris) vom August 1904.

5 Fast die gesamte Produktion dieser Gesellschaft gilt derzeit als verschollen. Bis heute sind erst acht Filme als Produktionen der Firma in den Archiven nachgewiesen, darunter allerdings kein Nachrichtenfilm. Der Titel L'ETHIOPIE AU TEMPS DE MENÉLICK (ÄTHIOPIEN ZUR ZEIT VON MENELIK) dürfte vermutlich eine Reportage sein.

6 Bei Herbert Birett läßt sich der Film IM SCHRECKENSLANDE (FiD 6712) für Deutschland eindeutig nachweisen. MESSINE lief wahrscheinlich im Deutschen Reich unter dem Titel DIE KATASTROPHE IN SIZILIEN. MESSINA-REGGIO (FiD 7522).

7 Das Erdbeben ereignete sich am 28. Dezember 1908. In Deutschland wurden laut Birett von folgenden Firmen Titel vertrieben, die damit in Verbindung stehen: 1908: Cines (FiD 3532); Duskes (FiD 3528, FiD 9721); 1909: Croce (FiD 2822, FiD 2823, FiD 12690); Eclipse (FiD 9722, FiD 9723); Gaumont (FiD 13167); Internationale Kinematographen- und Lichtbild-Gesellschaft (FiD 3525, FiD 9723); Martin Dentler (FiD 13168); Nordfilm (FiD 3530); Itala (FiD 3533, FiD 3534); Pathé (FiD 3521, FiD 7523); Raleigh & Roberts (FiD 3522, FiD 3526, FiD 6664).

8 Vermutlich DIE KATASTROPHE VON MESSINA (FiD 7523).

9 *Ciné-Journal*, Nr. 22, 14.1.1909, S. 13; es handelt sich um den Film DAS ERDBEBEN AUF SIZILIEN UND KALABRIEN, Raleigh & Roberts, 1909 (FiD 3522). Vgl. auch die Anzeigen und Artikel in *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 2, 7.1.1909, Nr. 3, 14.1.1909 und Nr. 4, 21.1.1909.

10 Vgl. *Ciné-Journal*, Nr. 22, 14.1.1909 (Umschlaginnenseite). Le Lion wirbt für ihren Film DIE KATASTROPHE IN SIZILIEN. MESSINA-REGGIO auch in Deutschland mit dem Hinweis: »687 Copien in zwei Tagen verkauft. Der kolossalste Erfolg bis auf den heutigen Tag.« Sie unterstreichen auch den Horror, den die Zuschauer beim Anblick der Aufnahmen empfinden werden: »Dieser nur 120 m lange Film versetzt in Schrecken, erregt seltsame bewegende Empfindungen.« Dies garantiere, versichert Le Lion, »doppelte Einnahmen« (vgl. *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 3, 14.1.1909).

11 Der Text wurde einer Anzeige aus der *Ersten Internationalen Film-Zeitung* (Nr. 4, 21.1.1909) entnommen.

12 *Ciné-Journal*, Nr. 22, 14.1.1909 (Umschlagblatt).

13 So erscheinen bei verschiedenen Expeditionen zwei Namen:

George Rogers wird von Josef Rosenthal begleitet, um den russisch-japanischen Krieg aufzunehmen (vgl. Roland Cosandey, »Sur le front du scoop: Urban Co & Rogers, Moukden – La Chaux-de-Fonds, 1904/05/An vorderster Front: Urban Co & Rogers, Moukden – La Chaux-de-Fonds, 1904/05«, *Ciné-Bulletin* (Zürich), Nr. 223, Mai 1994, S. 19–21). Auf seiner Abessinien-Expedition begleitet Charles Martel ein gewisser Georges Rémond (vgl. Bernard (Le record, wie Anm. 1). Wie später noch erwähnt werden wird, nehmen zwei Kameramänner im Februar 1909 an der von Le Lion finanzierten Reise durch die Pyrenäen teil.

14 In Deutschland erschienen laut Herbert Birett u.a. folgende Aufnahmen: FiD 14565 und FiD 14566: DIE ÜBERSCHWEM-

MUNG IN PARIS (I und II) (Eclipse, 1910); FiD 4349: DIE FOLGEN DER HOCHWASSER-KATASTROPHE (Pathé, 1910).

15 Grenier dreht 1909 für Le Lion sechs Spielfilme: LES CONSÉQUENCES D'UN MENSONGE (FiD 4361: DIE FOLGEN EINER LÜGE), LES DEUX FRÈRES (FiD 16886: DIE ZWEI BRÜDER / DIE BEIDEN BRÜDER), L'HÔTEL DU BON REPOS (FiD 4770: DER GASTHOF ZUR GUTEN RUHE), LE MIRACLE DE LA VIERGE (FiD 16553: DIE WUNDERTAT DER JUNG-FRAU), POUR RATTRAPER SON COCHON (FiD 14628: UM SEIN SCHWEIN EINZUHOLEN) und VERS L'IMMORTALITÉ (Zur Unsterblichkeit).

16 Zu dieser Reise vgl. Bernard (Le record, wie Anm. 1).

17 Henri Bousquet/Riccardo Redi, *Pathé Frères. Les films de la production Pathé/I film della produzione Pathé (1896-1914)*, Quaderni di Cinema, Firenze 1992, S. 47.

18 Vgl. den Artikel »Au pays de Ménélick«, *Phono-Ciné-Gazette*, Nr. 44, 15.1.1907, S. 33.

19 Für die Periode 1907–1908 fanden wir zum Thema Flugwesen folgende Filmzahlen: Eclipse: 8 Aufnahmen; Radios: 1; Eclair: 1; Lux: 3; Le Lion: 2; Pathé Frères: 21. Herbert Birett verzeichnet u.a. DER LUFTSCHIFFER DELAGRANGE (Pathé, 1907; FiD 9124), DIE FLUGMASCHINE FARMAN (Raleigh & Roberts, 1907; FiD 4325) sowie WILBUR WRIGHT UND SEINE FLUGMASCHINE (Eclipse, 1908; FiD 16288).

20 »Wilbur Wright à Pau«, *Pau-Gazette*, 3.1.1909, S. 1.

21 Dieser Film wurde der Fachpresse unter dem Titel VOYAGE DANS LES PYRÉNÉES vorgestellt (vgl. *Ciné-Journal*, Nr. 28, 25.2.1909, Umschlagblatt). In Deutschland erschien er unter dem Titel VON BAGNÈRES DE BIGORRE BIS ZUR BASKISCHEN KÜSTE (FiD 15560).

22 Vgl. »La visite du roi d'Espagne à Pau«, *Pau-Gazette*, 21.2.1909, S. 1.

23 Dieser Film unterstreicht die Präsenz des Königs von England beim Wettbewerb. In seinem Brief vom 17.2.1909 verweist Harry Ray aber auf den spanischen König.

Leo Tolstoj und die zeitgenössischen Aktualitätenfilme

Die zahlreichen Aktualitätenfilme über Graf Lev Nikolaevič Tolstoj, die sich in russischen Archiven befinden, sind in dem von Veniamin Višnevskij vor der Revolution erstellten Dokumentarfilmkatalog sehr gut beschrieben und klassifiziert. Zwei Forscher, Nikolaj Izvolov und Galina Malyševa, haben diesen Bestandskatalog vor kurzem aktualisiert und neu herausgegeben.¹ In unserem Beitrag gehen wir deshalb nicht auf alle Aufnahmen von dem großen Schriftsteller ein, die zu seinen Lebzeiten gemacht wurden, sondern konzentrieren uns auf die wichtigsten Filme, die von Vera Chanžonkova (der zweiten Frau und Mitarbeiterin des Produzenten Aleksandr Chanžonkov) montiert wurden, wobei wir unter Zuhilfenahme von Višnevskijs Katalog diese Materialien in ihren historischen und kulturellen Kontext stellen wollen.²

Das 1960 von Vera Chanžonkova unter dem Titel LEV NIKOLAEVIČ TOLSTOJ zusammengestellte Material besteht aus einer Folge von Filmen, die die Produktionsgesellschaften Drankov, Pathé Frères und Chanžonkov zwischen 1908 und 1910 aufnahmen. Eine Art Anthologie der Tolstoj-Aktualitäten bildet das im Gosfilmofond bewahrte Material.

Vera Chanžonkovas Montage beginnt mit den Aufnahmen von Aleksandr Drankov, dem ersten Operateur, dem es gelang, Tolstoj zu filmen, und zwar aus Anlaß seines 80. Geburtstags: Es handelt sich um 144 Meter, die Drankov und der Kinobesitzer V. Vassiliev am 27. und 28. August 1908 auf Jasnaja Poljana, dem Gut Tolstojis, aufgenommen haben. Sie wurden in Sankt Petersburg (am 6.9.1908) und in Moskau (am 7.9.1908) gezeigt.³ Doch auch der später im sowjetischen Kino als Kameramann vielbeschäftigte Ivan Frolov behauptet in seinen Memoiren⁴, von Drankov mit der Kameraführung bei diesen Tolstoj-Aufnahmen beauftragt worden zu sein, ebenso bei weiteren Bildern, die ebenfalls von Drankov und Chanžonkov durchgeführt wurden. Obwohl die Erinnerungen Frolovs von gewissem Interesse sind, kann man ihnen doch wenig vertrauen, denn weder die zeitgenössische Presse noch andere Quellen bezeugen, daß diese Aussage stimmt. Die Ankunft Drankovs und Vassilievs auf dem Gut Tolstojis hingegen gab Anlaß zu zahlreichen z.T. widersprüchlichen Berichten. Die Zeitschrift *Sine-Fono* (*Cine-Phono*) beispielsweise veröffentlichte einen großen Artikel unter der Schlagzeile »L.N. Tolstoj na polotne« (L.N. Tolstoj auf der Leinwand), in dem man u.a. lesen konnte:

Am 27. August traf Vassiliev (vom Kinosaal »Kak v Pariže« [»Wie in Paris«]) mit dem aus Petersburg kommenden Kameramann Drankov in Jasnaja Poljana ein. Der

Sohn von Lev Nikolaevič, der sie empfing, versprach ihnen seine Unterstützung; seine Liebenswürdigkeit und die Mitwirkung der Gräfin bewirkten, daß L.N. seine Zustimmung zu den Dreharbeiten gab. Zuerst verließ der Schriftsteller seinen Sessel auf dem Balkon und man schlug dem Kameramann vor, seinen Apparat unten hinstellen; da man aber aus dieser Position schlecht drehen konnte, bat Herr Vasiliev L.N. um Erlaubnis, die Kamera auf den Balkon zu stellen. Die Zustimmung wurde erteilt und die Dreharbeiten begannen [...]. Darüber hinaus gelang es, weitere Aufnahmen zu drehen, die eine Idee vom Leben auf Jasnaja Poljana geben.⁵

Die Zeitung *Peterburgskij listok* schrieb jedoch: »Die Authentizität gewisser Aufnahmen ist sehr zweifelhaft. Teilweise zeigen sie wahrscheinlich gar nicht Tolstoj, sondern einen auf Tolstoj zurechtgemachten Schauspieler.«⁶ Der Filmhistoriker Lichačev erklärt dies mit dem Neid der Presse angesichts der beispiellosen Sensation, als die man Tolstoj's Auftritt vor der Kamera wohl sehen kann. Die Authentizität der Aufnahmen war durch einen Brief der Frau des Dichters belegt. Sie hatte im übrigen unter anderem gefordert, daß die Bilder ihres Gatten »ausschließlich in wissenschaftlichen und Lehrfilmprogrammen« gezeigt werden dürften.⁷ Chanžonkov berichtet in seinen Memoiren, daß Gerüchte umliefen, Tolstoj sei heimlich durch die Balkontür gefilmt worden.⁸ Obwohl Konkurrent von Drankov, schreibt Chanžonkov selbst, daß diese Vorwürfe unberechtigt waren, denn nach Aussage der damaligen Zeitungen habe Drankov dem Dichter die Aufnahmen gezeigt, worauf jener gesagt habe: »Es ist notwendig, daß das Kino die russische Realität, so wie sie ist, in ihren verschiedensten Formen festhält. Man darf sich nicht auf erfundene Geschichten stürzen.«⁹

Neben der Szene mit Tolstoj auf dem Balkon, die die bekannteste Stelle der ersten Dreharbeiten Drankovs darstellt, findet man in der Kompilation Bilder, die das Leben der Familie Tolstoj auf Jasnaja Poljana zeigen: die Tochter des Autors auf einem Karren, Geschenke für die Kinder der Bauern mit sich führend; Frauen, die Äpfel im Garten pflücken; die Gräfin Tolstoja pflückt Blumen und posiert dabei offensichtlich vor der Kamera. Die inszenatorische Komponente, die fiktiven Elemente sind Teil jener Aufnahmen, die Drankov von Tolstoj machte, auch von denen, die Vera Chanžonkova beim zweiten Abschnitt der Montage verwendete, die sie mit den Titel *Drankov, 1910* versieht. Dieser Abschnitt beginnt mit einem Bild des kurbelnden Kameramanns. Nach den Beschreibungen der Drankovschen Aufnahmen durch die zeitgenössische Branchenpresse¹⁰ darf man annehmen, daß die von ihm eingefangenen Bilder eher aus dem Jahre 1909 (Januar und September 1909) stammen und daß sie auf zwei Landsitzen der Familie Tolstoj (und zwar auf Kočety, im Besitz seiner Tochter, Frau Suchotina, und auf seinem eigenen Gut Jasnaja Poljana) gefilmt wurden. Die berühmteste Sequenz dieser Aufnahmen zeigt Tolstoj mitten im Winter bei einem Ausritt mit seinem Arzt Dr. D. Makovickij¹¹; auf den anderen ist er von seiner Familie umringt oder er verteilt Almosen an die armen Bauern.

Ein anderer Bericht Chanžonkovs über den weiteren Verlauf der Dreharbeiten Drankovs belegt ebenfalls, daß die Familie des Dichters die Filme sehr wohl gesehen hatte. »Als Drankov die Familie Tolstojs um Erlaubnis fragte, seine Arbeit fortsetzen zu können, antwortete die Gräfin Sofia Andreevna: ›Ich wünsche, daß man so viel Aufnahmen wie möglich von Lev Nikolaevič macht. Sie sollen verschiedene Momente seines Lebens darstellen, und ich werde dabei nach Kräften behilflich sein. Aber lassen Sie ihn keine komischen Filme sehen, da er diese nicht erträgt.«¹² Dieses Zeugnis ist umso interessanter, wenn man es mit der Aufregung um den 1912 von Thiemann und Reinhardt produzierten Film *UCHOD VELIKOGO STARCA* (»Der alte Mann geht«; Regie: Jakov Protazanov) vergleicht.¹³ Durch die Intervention der Witwe wurde er in Rußland verboten, und nur die Existenz einiger Kopien im Ausland hat ihn vor dem Verlorengehen bewahrt. Grund hierfür war die für seine Frau wenig schmeichelhafte Darstellung der letzten Tage des Dichters, wobei Protazanov sich auf verschiedene Dokumente und die Aussagen von Freunden Tolstojs gestützt hatte. Es stellt sich die Frage, ob die Fiktion der Wahrheit nicht vielleicht näher kommt als die dokumentarischen Aufnahmen.

Wir besitzen genügend Gründe anzunehmen, daß sich verschiedene Produktionshäuser ihre Tolstoj-Aufnahmen gegenseitig abkauften. So gibt es beispielsweise Zeugen¹⁴, die behaupten, Drankov habe während seines Romaufenthaltes das Negativ sämtlicher Aufnahmen von Tolstoj an die Firma Cines verkauft, die 1911 daraus *LEV NIKOLAEVIČ TOLSTOJ ZU LEBZEITEN* (Alternativtitel *ZUM GEDENKEN AN DAS GENIE*) kompilierte. Beweise für andere Fälle liegen uns nicht vor; man darf aber trotzdem annehmen, daß verschiedene Produktionsgesellschaften wohl Mittel und Wege fanden, sich der Filme der Konkurrenz zu bedienen. So existiert beispielsweise unter den Aufnahmen der Firma Pathé, die in der Zusammenstellung Vera Chanžonkovas auf diejenigen von Drankov folgen, eine Szene, in der Tolstoj Holz sägt. In den Erinnerungen von Professor N. Gussev, dem persönlichen Sekretär Tolstojs, ist eine Episode beschrieben, die sich anlässlich des zweiten Aufenthaltes von Drankov auf Kočevty abgespielt hat: Der Schriftsteller begegnet einem Bauern, der Holz sägt. Dieser bat ihn, ihm eines seiner Bücher zu leihen, worauf Tolstoj ihm entgegnete, er könne seinen Arzt Markovickij, der sich in der Nähe befand, danach fragen. Der Bauer antwortete, er könne aus Angst vor seinem Herrn seinen Platz nicht verlassen. So bot ihm Tolstoj an, für ihn einzuspringen, nahm seine Stelle ein und arbeitete gute zwanzig Minuten. Drankov filmte Tolstoj beim Gespräch mit dem Bauern und wie er das Holz sägt.¹⁵ Offenbar fiel diese Szene irgendwie in die Hände der Vertreter von Pathé.

Nach der Beschreibung des Drankov-Films *POSLEDNIE DNI PREBYVANJA L.N. TOLSTOGO V JASNOJ POLJANE* (»Die letzten Tage von Tolstoj auf Jasnaja Poljana«)¹⁶ war diese Sequenz in den Film integriert ebenso jene, in der man Tolstoj beim Schreiben sieht und die den Zwischentitel trägt »Tolstoj bei seiner literarischen Arbeit«. Letztere erinnert sehr an eine ähnliche Szene im Pa-

thé-Abschnitt, welcher der Zwischentitel vorausgeht: »Tolstoj schreibt seine Autobiographie drei Wochen vor seinem Tode.« Auch sind hier die bekannten Pathé-Szenen von der Ankunft Tolstoj's in Moskau und auf dem Bahnhof von Briansk erwähnt.

Doch die bekanntesten (ebenfalls in die Kompilation Vera Chanžonkovas integrierten) Pathé-Aufnahmen wurden von dem Kameramann Georges Meyer zwischen dem 3. August und dem 10. September 1910 gedreht.¹⁷ Sie zeigen die letzten Lebenstage Tolstoj's, die Ereignisse, die sich in dem kleinen Ort Astapovo abgespielt haben, einer Bahnstation, die in der ganzen Welt als letzte Zuflucht und Sterbeort des großen Dichters berühmt wurde. Man sieht den Bahnhofsvorsteher, den Mediziner Berenheim, der den Schriftsteller auf seinem letzten Gang begleitete, den Arzt Dr. D. Makovickij, der immer bei ihm war, Tolstoj's Kinder und Frau, wie sie zum Ärzterrat gehen, den Autor auf seinem Totenbett sowie den Transport des Leichnams nach Jasnaja Poljana, wo die Beerdigung stattfand. Die Aufnahmen von Pathé enthalten eine große Anzahl sehr langer und detaillierter Zwischentitel, die wahrscheinlich als Vorlage für spätere Übersetzungen in europäische Sprachen bestimmt waren, also für nicht-russische Zuschauer, die zum Verständnis der Ereignisse ausführlichere Erläuterungen nötig hatten. Die Bilder sind sehr ausdrucksvoll, geradezu spektakulär.

Am Ende ihrer Montage benutzte Vera Chanžonkova Aufnahmen aus der Produktion ihres Mannes Aleksandr, der vor allem die Beerdigung filmte.¹⁸ Chanžonkov beschreibt in seinen Memoiren die Geschichte der Dreharbeiten, wobei er dem Leser nicht verbirgt, daß der Schmerz über den großen Verlust für die russische Literatur ihn keinesfalls an seinem Bemühen hindern konnte, wie immer die Konkurrenten im Wettbewerb zu schlagen.

Delegationen aus Moskau, Sankt Petersburg und anderen Städten kamen nach Jasnaja Poljana, um dem großen Schriftsteller die letzte Ehre zu erweisen. Die Korrespondenten verschiedener Tageszeitungen und Magazine sowie Fotografen erschienen ebenfalls, um dieses Ereignis für alle Ewigkeit festzuhalten. In derselben Absicht entsandte ich unseren Buchhalter [sic! Anm.d.A.], Herrn Martynov, als Kameramann nach Jasnaja Poljana, zusammen mit einem gewissen Herrn Aleksandr Ivanov-Gaj, der bereits dort gewesen war.

Sie kamen am Vorabend der Beerdigung an und begannen sofort, alle Lieblingssorte von Lev Nikolaevič zu filmen: den See, einen großen Baum, unter dem der Dichter für gewöhnlich mit den Bauern sprach etc., zudem den für das Grab vorgesehenen Platz.

Erst am anderen Tag trafen die Kameramänner Drankov und Bulla aus Sankt Petersburg und Meyer von der Firma Pathé aus Moskau ein; zusammen mit Martynov drehten alle die Einfahrt des Zuges, der den Sarg mitnimmt und für den Transport des Leichnams nach Hause sorgt [...].

Dank eines glücklichen Verlaufs der Ereignisse konnte unsere Firma den Film vor allen anderen herausbringen. Wir hatten derart viele Vorbestellungen, daß wir 24 Stunden ohne Unterbrechung arbeiten mußten; erst als die russische Nachfrage

befriedigt war, begannen wir, nun ruhiger, die ausländischen Aufträge zu bearbeiten; wir hatten in etwa 300 Kopien zu ziehen.«¹⁹

Diese, fast möchte man sagen: zynische Seite der professionellen Haltung, die der Text Chanžonkovs spüren läßt, klingt auch in seinem Film an. So folgt auf das Bild eines Pferdes der Zwischentitel: »Das Lieblingspferd von Lev Nikolaevič«, wobei unter dem Text das Symbol von Chanžonkovs Studio (ein kleiner Pegasus, d.h. ein geflügeltes Pferd) prangt, was wie ein nicht gerade zufälliger Scherz erscheint. Wie in den bekanntesten von Chanžonkovs Produktionen zeigt sich auch hier eine ausgeprägte melodramatische Neigung, so zum Beispiel in der Szene, in der man den See sieht, erläutert durch den Zwischentitel: »Der See, aus dem man Sofia Andreevna (Tolstoj's Frau) retten mußte am Tag, als Tolstoj das Haus verließ.« Für den russischen Zuschauer liest sich dies fast wie ein Zitat aus der romantischen Novelle *Bednaja Liza* (»Die arme Liza«) von Nikolaj Karamzin.²⁰

Natürlich haben die über Tolstoj hergestellten Aktualitäten je nach Produktionsfirma ihre spezifischen Merkmale. Das Interesse der Filmemacher für den großen Schriftsteller wies eine kommerzielle Seite auf. Die Dinge verhielten sich beinahe genau so, wie Tolstoj es vorausgesehen hatte, als er vom Kino sprach, dem gegenüber er eine zwiespältige Haltung einnahm: »Ein Halunke von Kaufmann hat sich in den Büschen der Kinematographie versteckt, und ein Literatur-Schmetterling fliegt über seinen Kopf. Einen Moment später verschlingt des Kaufmanns Maul die Literatur. Aber nein, damit ist die Literatur keinesfalls tot. Es ist einer der Wege, Leben zu schaffen und wiederzugeben. [...] Die Literatur wird im Kino nicht verderben, aber indem sie von der Gier des Händlers profitiert, wird sie in den Strahlen der Leinwand wiedergeboren.«²¹

(Aus dem Französischen von Sabine Lenk)

Anmerkungen

- 1 Veniamin Višnevskij, *Dokumental'nye filmy dorevolucionnoj Rossii. 1907-1916*, Muzej kino, Moskau 1996
- 2 In Deutschland wurden folgende Filme über Tolstoi vertrieben: BEIM GRAFEN LEO TOLSTOI (Pathé 1910, 110 m; FiD 1415); BESUCH BEIM GRAFEN TOLSTOI (Vertrieb Pagu 1910, 110 m; FiD 1597); DAS LEICHENBEGÄNGNIS DES GRAFEN LEO TOLSTOI (Pathé 1910, 80 m; FiD 8627); LEO TOLSTOI (von Cines erworbene Kopie 1911; FiD 8706); RUSSLAND EHRT SEINEN GROSSEN DICHTERPHILOSOPHEN (Gaumont 1910, 120 m; FiD 12231); TOLSTOI, SEIN LEBEN UND STERBEN (Cines 1911, ca. 300m; FiD 14170); TOLSTOIS BEERDIGUNG (Vertrieb Pagu 1911, 125 m; FiD 14171). Das Sigel FiD bezieht sich auf die Nummer des jeweiligen Titels in Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Winterberg, München 1991. Bei FiD 14171 steht als Genrebezeichnung »Lustspiel« [!]. [d. Übers.]
- 3 Vgl. Nr. 85 im Katalog von Višnevskij.
- 4 Ivan Frolov, »V Jasnoj Poljane« [»In Jasnaja Poljana«], *Iz istorii kino* (Moskau), Nr. 11, 1985, S. 62-78.
- 5 *Sine-Fono* (Moskau), 1908, Nr. 20.
- 6 Boris Lichačev, *Istoria kino v Rossii (1896-1926)*, Band 1: *Materialy k istorii russkogo kino (1896-1913)*, »Academia«, Leningrad 1927, S. 45.
- 7 Ebenda.
- 8 Eine der Quellen ist wohl der bereits erwähnte Artikel aus *Sine-Fono*, dessen Hinweis auf das Drehen durch die Balkontür hindurch dann als »heimliches Filmen« ausgelegt worden sein könnte.
- 9 Aleksandr Chanžonkov, *Pervye gody russkoj kinopromyšlennosti* (»Die ersten Jahre der Kinoproduktion in Rußland«), Manuskriptarchiv des Gosfilmofond, Sammlung Višnevskij, Nr. 25, S. 8(53).
- 10 *Kine-Žurnal*, 1910, Nr. 21, S. 21, Nr. 22, S. 2 und S. 11, Nr. 23, S. 7, Nr. 24, S. 12.
- 11 Vgl. Katalog von Višnevskij, S. 83 (Nr. 620).
- 12 Chanžonkov, S. 8(53)-9(54).
- 13 Für eine Beschreibung des Films und der Affäre vgl. Paolo Cherchi Usai et al. (Hg.), *Silent Witnesses. Russian Films 1908-1919/Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*, BFI/Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1989, S. 160-162.
- 14 Vgl. *Sine-Fono*, 1911, Nr. 8-9.
- 15 N. Gussev, »Ugdannye vozmožnosti« (»Die erratenen Möglichkeiten«), *Iskustvo kino* [sic] (eigentlich *Iskustvo* (Moskau), 1960, Nr. 11, S. 79.
- 16 Vgl. *Kino-Žurnal*, 1910, ebenda.
- 17 Vgl. *Sine-Fono*, 1910, Nr. 5; S. 1; vgl. auch den Katalog von Višnevskij, Nr. 698.
- 18 Vgl. den Katalog von Višnevskij, Nr. 638 und Nr. 718.
- 19 Aleksandr Chanžonkov, ebenda, S. 7(111)-8(112). Die Zahl 300 bezieht sich auf die Aufträge aus dem Ausland.
- 20 Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766-1826) – Aufklärerischer Kosmopolit und Exponent der »Empfindsamkeit« in der russischen Literatur. In seiner sentimentalischen Novelle *Bednaja Liza*, (»Die arme Liza«, erschienen 1792), zieht sich die Protagonisten gebrochenen Herzens aus Moskau zurück in den »Schatten der hundertjährigen Eichen« und ertränkt sich in einem Teich. Dieser wurde in der Folge sprichwörtlich zu »Lizas Teich«. [d. Übers. Ich danke Wolfgang Beilenhoff für diese Erläuterungen und für seine Hilfe bei der Transkription der russischen Titel und Namen.]
- 21 I. Teneromo, »Tolstoj o kinematografii (Iz besed s L.N. Tolstym)« [»Tolstoj über das Kino (Gespräche mit Tolstoj)«], in: *Kinoobozrenie*, 3.3.1923, Nr. 5 (Beilage zur Zeitung *Nakanune*, 1923, Nr. 275).

»Bloody Ludlow« auf der Leinwand

Arbeitskämpfe im amerikanischen Kino
vor dem Ersten Weltkrieg

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, in deren Verlauf es zu mehreren blutigen Streiks kam, drohten Arbeitskämpfe in den Vereinigten Staaten zu einem der schwierigsten Probleme der Zeit zu werden. Schon für die Zeitgenossen stellte die Arbeitsniederlegung 1913 bei Rockefellers Colorado Fuel and Iron Company, die mit dem sogenannten Ludlow-Massaker endete, einen Höhepunkt dieser Auseinandersetzungen dar: die fürchterlichste Schlacht in einer Ära rücksichtslos geführter Privatkriege. Schon vor den Ereignissen von Ludlow erregten die Vorgänge im Kohlenrevier Colorados landesweit Interesse. Als Gegenstand zweier vom Kongreß durchgeführter Untersuchungen blieb Ludlow noch zwei Jahre lang in den amerikanischen Schlagzeilen. Massenblätter wie politische Magazine beschrieben und analysierten den Ausstand in allen Einzelheiten und Upton Sinclair verarbeitete ihn in seinem Bestseller *King Coal* von 1917. Außerdem lieferten Rockefeller und die streikenden Arbeiter die Vorlage für so unterschiedliche Filme wie William Bradys *THE DOLLAR MARK* (1914), die Selig-Produktion *LILY OF THE VALLEY* (1914), Griffiths *INTOLERANCE* (1916) und William DeMilles *THE BLACKLIST* (1916). Ludlow war darüber hinaus eine Schule für Korrespondenten und Kameralleute wie John Reed, Walter Lippmann und Victor Milner, der den Ort geradezu als Kriegsschauplatz erinnert: »Es sah wirklich aus wie ein Schlachtfeld; Züge wurden mit Sandsäcken bestückt und jedermann war bis an die Zähne bewaffnet.«¹ Das Massaker selbst ging auch über Protestlieder und Folksongs in die amerikanische Folklore ein. Noch vor dem Kriegseintritt der USA erschienen so anlässlich von Streiks wie dem in Ludlow die ersten Kampfaufnahmen amerikanischer Soldaten in der Presse – fotografiert im eigenen Land.

Der Krieg im Kohlenrevier begann am 13. September 1913, als man zum Streik aufrief, um Forderungen der Arbeiter durchzusetzen und die Colorado Fuel and Iron Company zu zwingen, die Gewerkschaft United Mine Workers of America anzuerkennen.² An diesem Tag zogen 13 000 Minenarbeiter mit ihren Familien aus den firmeneigenen Häusern in eilig improvisierte Zeltlager, die man auf von der Gewerkschaft gemietetem Land errichtet hatte. Der Streik zog sich immer länger in den strengen Winter Colorados hinein. Es kam zu gewalttätigen Auseinandersetzungen, und es gab die ersten Toten. Das Wachpersonal wurde durch Detektive von Felts-Braun verstärkt und mit gepanzerten Fahrzeugen sowie vier Maschinengewehren aufgerüstet. Ende Ok-

tober entsandte der Gouverneur die Colorado National Guard, welche jedoch nicht mehr in der Lage war, die beiden Seiten zu entwaffnen.

Das Mißtrauen der Arbeiter gegenüber der National Guard schlug in offene Feindschaft um, als die Truppen herangezogen wurden, um Streikbrecher zu schützen. Am 20. April 1914 kulminierten die gelegentlichen Gewalttätigkeiten in einem ganztägigen Gefecht zwischen Arbeitern und Miliz. Im Laufe der Kampfhandlungen und im Zuge der darauffolgenden zahlreichen Ausschreitungen verloren 24 Männer, Frauen und Kinder ihr Leben. Zwei Frauen und elf Kinder starben in einem der Zelte. Sie wollten sich vor dem Maschinengewehrfeuer in Sicherheit bringen und erstickten, als die Gardisten das Lager in Ludlow in Brand steckten. Dem Druck aus allen Bevölkerungsschichten nachgebend, schickte Präsident Wilson Ende April die U.S. Army widerstrebend in das Streikgebiet. Erst mit der Ankunft der Soldaten konnte die Ordnung wiederhergestellt werden.

Schon zu Beginn des Streiks war man in Washington und im übrigen Land der Meinung, daß die Hauptverantwortlichkeit für den Arbeitskampf und die entsetzliche Gewalt bei den Rockefellers lag. Der anfängliche Eindruck wurde zur historischen Gewißheit, als Jahre später die U.S. Commission on Industrial Relations zur Untersuchung gewalttätiger Auseinandersetzungen in der Wirtschaft gebildet wurde, vor der auch John D. Rockefeller Jr. erschien. Obwohl die Kommission eine Reihe führender Industriekapitäne wie Andrew Carnegie, J. Pierpont Morgan, August Belmont und Henry Ford vernahm, wurde niemand so scharf und feindselig verhört wie Rockefeller. Die anderen sagten vor der Kommission aus, der junge Rockefeller dagegen wurde geradezu vor Gericht gestellt. Von Bergleuten wie Sozialarbeitern hatte die Kommission von den erbärmlichen Arbeitsbedingungen in den Minen, den skandalösen Sicherheitsmaßnahmen bei CF&I sowie den primitiven Wohnverhältnissen gehört. Rockefellers Aussage zeugte von der vollständigen Unwissenheit der Eigentümer. Er sagte aus, daß er keinerlei Ahnung von den Lebensumständen in den CF&I Camps habe. Später gab er zu, ebensowenig über die gewerkschaftliche Organisation oder die United Mine Workers zu wissen. Er behauptete, sich in allem auf die über dreitausend Kilometer entfernten örtlichen Verantwortlichen zu verlassen, die völlige Handlungsfreiheit hätten. Seine Unwissenheit schloß allerdings nicht aus, daß er hinsichtlich der gewerkschaftlichen Organisation überhaupt eine eindeutige Haltung einnahm. Was die Arbeiter und die Gegebenheiten in den Minen anging, mochte er uninformiert sein; zum Thema der kollektiven Interessensvertretung vertrat er seine Meinung mit Nachdruck:

Rockefeller: Als Eigentümer ist unser Interesse an den arbeitenden Männern so groß, so tief, so eingehend, daß wir bereit sind, lieber jeden Cent, den wir in das Unternehmen stecken, zu verlieren, als daß die Leute, die wir eingestellt haben, [eine gewerkschaftliche Vertretung] aufgezwungen bekommen, die sie nicht wollen und bei der weder sie noch wir irgendeinen Nutzen sehen.

Vorsitzender Frank Walsh: Und Sie sind bereit, in dieser Weise fortzufahren und die Toten in Kauf zu nehmen – Männer auf beiden Seiten verlieren ihr Leben, große Summen Geldes werden eingesetzt, es kommt zu Arbeitsniederlegungen –, anstatt hinzugehen und zu sehen, ob Sie etwas tun können, um die Angelegenheit dort zu befrieden?

Rockefeller: Wie ich es sehe, Herr Vorsitzender, gibt es nur eine Sache, die man gegenwärtig tun könnte, um den Streik zu beenden, und das wäre, die gewerkschaftliche Organisation in den Camps zuzulassen; doch unser Interesse an den Arbeitern ist so groß, und wir sind so sehr davon überzeugt, daß dieses Interesse es verlangt, daß die Camps frei und offen bleiben, daß wir vorhaben, uns um jeden Preis an die Seite der Beamten zu stellen. Eben das ist unsere Haltung.

Walsh: Und Sie werden dies tun, auch wenn es Sie all Ihren Besitz kostet und alle Ihre Angestellten getötet werden.

Rockefeller: Es handelt sich hier um ein bedeutendes Prinzip.³

Was die Öffentlichkeit aber insbesondere gegen den jungen Rockefeller aufbrachte, war die Tatsache, daß er, während er seinen eigenen Arbeitern gegenüber mit völliger Ignoranz und Scheinheiligkeit auftrat, Steuervergünstigungen für wohlthätige Stiftungen beanspruchte, die er aus den enormen Profiten seiner Unternehmen finanzierte. Seine Kritiker betonten denn auch, daß die amerikanischen Arbeiter von Rockefellers publikumswirksam angekündigten Hilfsprogrammen für Bedürftige systematisch ausgeschlossen würden. Das Bild des verwöhnten Jünglings, der aus seinen eigenen Arbeitern Geld für verblasene Wohltätigkeitsprojekte preßt, wurde zum festen Bestandteil der Ludlow Saga. John R. Lawson, der örtliche Vorsitzende der United Mine Workers, gab mit seiner Aussage vor der Kommission den entscheidenden Ausschlag:

Ich saß in diesem Raum und hörte zu, wie Mr. Rockefeller die Liste der Aktivitäten verlas, die seiner Meinung nach dazu angetan waren, zum Wohle der Menschheit beizutragen. Ich erschrak bis ins Mark, und ich sage Ihnen, daß dieser Schrecken nun die gesamte Arbeiterklasse der Vereinigten Staaten erfaßt hat. Gesundheitsbeihilfe für China, ein Reservat für Vögel, Lebensmittel für Belgien, Renten für die Witwen in New York, Universitätsstipendien für Auserwählte – aber keinen Gedanken und keinen Dollar für die vielen tausend Männer, Frauen und Kinder, die in Colorado am Verhungern waren, für die Witwen, die ihrer Männer, für die Kinder, die ihrer Väter durch die gesetzesbrecherischen Bedingungen in den Minen beraubt wurden, nichts gegen den schreienden Analphabetismus in den Camps. Es gibt heute Tausende von früheren Angestellten Mr. Rockefellers, die bei Gott wünschten, sie wären Belgier, auf daß man ihnen zu essen gäbe, oder daß sie Vögel wären, damit man sich liebevoll um sie kümmert.⁴

Die Filmemacher, welche gewohnheitsmäßig ihre Ideen in Zeitungen fanden, erkannten sofort die außerordentliche Dramatik der Ereignisse. Mehrere Produktionsgesellschaften unternahmen ernsthafte Anstrengungen, den Streik und seine Folgen zu filmen. Allen voran wollten PATHÉ NEWS sowie ein oder

zwei andere Gesellschaften, die in erster Linie Wochenschau-Filme herstellten, über den Streik selbst berichten. Dies stieß jedoch auf immense Schwierigkeiten. Augenzeugen zufolge erinnerte vieles in Ludlow an einen Balkanstaat: Die Gegend war weit abgelegen und nahezu unzugänglich; viele der Beteiligten – namentlich die Streikenden und die Streikbrecher –, die direkt aus Griechenland, Ungarn, Bulgarien oder Italien kamen, sprachen kein Englisch. Die Siedlungen wurden von despotischen Sheriffs beherrscht, welche zudem noch auf die Unterstützung der militärischen Einheiten rechnen konnten. Auch behandelte man die Reporter dort wie potentielle Spione. Victor Milner, der später in Hollywood zu einem bedeutenden Kameramann aufstieg, arbeitete damals für PATHÉ NEWS. In einem Brief an Kevin Brownlow berichtet er: »Nirgendwo sonst in meinem Leben empfang man mich so feindselig wie in Trinidad, Colorado. Den Minenbesitzern gelang es, jegliche Nachricht, die ihnen nicht genehm war, zu unterbinden.«⁵

Es gelang Milner, Aufnahmen von einer regelrechten Schlacht zwischen den Streikenden und der Miliz am Eisenbahndepot von Trinidad zu machen, doch noch am gleichen Tag jagte man ihn aus der Stadt. Einem Bericht in der *Photographic Times* kann man entnehmen, daß der Staatsanwalt Milners Film konfiszierte, als er im Rahmen einer Wochenschau in Colorado gezeigt wurde, um ihn danach als Beweismaterial bei der Strafverfolgung streikender Arbeiter zu verwenden.⁶ Upton Sinclair mußte sogar ins Gefängnis, als der Sheriff von Walsenberg entdeckte, daß er für eine sozialistische Zeitschrift tätig war. Einen Tag später, nachdem er in seiner Zelle zusammengeschlagen worden war, setzte man ihn in einen Zug zurück nach New York. Einem Fotograf der *Los Angeles Times* wurde in den Kopf geschossen, als er italienische Streikbrecher bei der Arbeitsaufnahme fotografierte. Sein Kollege vom *Chicago American*, welcher das vorsorgliche Verbot, Aufnahmen von der National Guard zu machen, mißachtete, verlor seine Kamera und mußte selbst ins Krankenhaus. Dem Kameramann von HEARST METROTONE gelang es zwar, in Denver Bilder von den für Ludlow bestimmten Truppen zu schießen, doch hielten ihn die daraufhin gegen ihn ausgesprochenen Todesdrohungen davon ab, in das Streikgebiet selbst vorzudringen.⁷

Die Hollywood Studios, die das »Rohmaterial« für ihre Zwecke verarbeiten, taten dies auf indirekte Weise. William DeMilles *THE BLACKLIST* (Paramount 1916) war die einzige Produktion, die sich direkt auf den Streik bei CF&I bezog. Im Gegensatz zur Dreyfus-Affäre, der Schlacht am Little Big Horn oder dem Untergang der Titanic war Ludlow nicht eines jener kanonischen Ereignisse, die in der Folge als Geschichten mit genau festgelegten Schauplätzen, einem vertrauten Figurenarsenal und zentralen Handlungsmomenten erzählt werden. Statt dessen erschien Ludlow immer wieder als Referenz: Filmemacher übernahmen einzelne Motive des Streiks, oder sie gaben deutliche Hinweise auf die Geschehnisse, um diese dann in bekannte Erzählmuster einzuweben. Auf der Leinwand gerann Ludlow vielfach zu einem Re-

servoir einzelner, kodierter Bilder – auf Streikende schießende Maschinengewehre, bange Arbeiterfrauen und -kinder in Zelten, bewaffnete Streikbrecher, ausgesperrte Bergleute – in Filmen, die ansonsten mit den Ereignissen dort nichts zu tun hatten. Wichtiger jedoch ist, daß Ludlow eine Reihe von Handlungssträngen inspirierte, vor allem natürlich in agitatorischen Filmen mit einem meist abwesenden, irregeleiteten Firmenbesitzer, der seine verdienstvolle, aber unbeständige Arbeiterschaft unterdrückt. In solchen Filmen wurde die Erziehung eines Plutokraten erzählt: Ein wohlhabender junger Industrieller entdeckt bei einem Besuch der Produktionsstätten, welche grausamen Folgen die Entscheidungen haben, die er aus weiter Ferne gefällt hatte (bezeichnenderweise besuchte auch der junge John D. Rockefeller 1915 die Minen in Colorado, nachdem der Streik gescheitert war). Dieses Handlungsmuster findet man in Filmen wie *THE MAKING OVER OF GEOFFREY MANNING* (Vitagraph 1915), *OUT OF THE DARKNESS* (Lasky/Paramount 1915), *THE RIGHT DIRECTION* (Pallas/Paramount 1916), *THOSE WHO TOIL* (Lubin 1916), *THE ROYAL PAUPER* (Edison 1917) und *JACK SPURLOCK, PRODIGAL* (Fox 1918). *THE PRICE OF POWER* (Fine Arts 1916) präsentiert eine düstere Version des Motivs: Der Eigentümer der Fabrik verliert den Verstand, als die Arbeiter streiken. In seinem Wahn schließt er sich einer Gruppe Hobos an, die ihn, ohne zu wissen, wer er ist, zu den Streikenden bringen. Seine Erziehung beginnt damit, daß er auf Seiten der Arbeiter gegen Streikbrecher vorgeht. Man zwingt ihn, in seiner eigenen Fabrik zu arbeiten, und er wird ein Opfer der Arbeitsbedingungen, für die er selbst verantwortlich ist. Erst im Sterben kommt er wieder zu Sinnen. In dem von June Mathis geschriebenen Columbia Film *THREADS OF FATE* mit Viola Dana findet der Industrielle, ein Besitzer von Kohleminen, ein neugeborenes Mädchen auf seiner Türschwelle. Er zieht das Kind auf, um später zu erfahren, daß es die Tochter des Arbeiterführers ist, der den Streik organisiert.⁸

Betrachtet man die Zusammenfassungen der Handlung (die Filme selbst sind verschollen), so kommt man zu dem Schluß, daß Ludlow zwar große Anziehungskraft ausübte, doch aufgrund des unbefriedigenden Endes nicht wirklich als Drama behandelt werden konnte. Die kommerziellen Filmemacher beschworen die Gewalt – Maschinengewehre gegen Arbeiter; Kinder, die unter brennenden Zelten ersticken; Eigentümer, die aus der Ferne gefühllos Entscheidungen treffen; Streikende gegenüber Streikbrechern, welche die Werkstätten sprengen –, doch die Konflikte sollten mit einer Versöhnung enden. Die übliche Vorgehensweise bestand darin, die Gewalt dramatisch zu verarbeiten und beide Seiten gleichzusetzen. Das Ausgangsmaterial wurde dann in romaneske Formeln gegossen, welche eine Versöhnung der Parteien ermöglichten. So in »Old King Coal«, einer Folge des Serials *GRAFT* (Universal 1915): Hier werden »das übliche Elend, das zu den Minenstreiks führt, die Brutalität der Milizen, die Ausschreitungen der Arbeiter gegen die Streikbrecher«⁹ beschrieben. Der Konflikt endet damit, daß der Besitzer die Mine aufgibt für die Frau, die er liebt.

Genau dies ärgerte auch Upton Sinclair an William DeMilles Behandlung von Ludlow in *THE BLACKLIST*. Sinclair äußerte sich zustimmend zu den Szenen, in denen das Zeltlager der Streikenden von den Gardisten niedergebrannt wird, zur realistischen Darstellung der Lebensbedingungen im Camp und des Systems, gewerkschaftlich orientierte Arbeiter auf eine schwarze Liste zu setzen. Doch, so fragte er, wie endet der Konflikt zwischen Kapital und Arbeit? »Nun, natürlich gibt es nur eine Möglichkeit.«, antwortete er selbst. »Das Problem wird dadurch gelöst, daß die Tochter eines Minenarbeiters den gutaussehenden Sohn des Besitzers heiratet.« Um zu verhindern, daß der Film in Pennsylvania, Ohio, Kansas und anderswo wegen Aufstachelung zu Haß und Klassenkampf von der Zensur beanstandet würde – wie dies bei *THE WHISTLE* und *THE STRIKE OF COALDALE* der Fall gewesen war –, glich DeMille das Mörder unter den Streikenden dadurch aus, daß die von Bolschewisten gesteuerten Arbeiter planen, den Präsidenten der Gesellschaft zu ermorden und die Minen zu zerstören.¹⁰

Vor diesem Hintergrund erscheint die Streiksequenz in Griffiths *INTOLERANCE* durchaus bemerkenswert: Ludlow wird hier dramatisch so verarbeitet, daß Reportage, Glaubwürdigkeit und soziale Polemik auf intelligente Weise miteinander verbunden werden. Es handelt sich hier um die einzige Verarbeitung der Ereignisse, die weder in einer Versöhnung von Kapital und Arbeit endet noch das Gefecht als Höhepunkt der Erzählung verwendet. Ludlow bildet vielmehr einen narrativen Ausgangspunkt; hier werden die Voraussetzungen geschaffen, welche einige der Hauptfiguren zusammenführen. Die Welt des Streiks steht hier wortwörtlich im Hintergrund: Der Konflikt bleibt ungelöst, und die Schurken (die mit den Protagonisten auch nie zusammentreffen) bleiben ohne Konturen, straflos und ungeläutert.

Im Unterschied zu DeMille, der die Außenaufnahmen für *THE BLACKLIST* in einer Mine in Nevada drehte und kleinere Rollen mit wirklichen Bergleuten besetzte, hatte Griffith' Auffassung von Glaubwürdigkeit nichts mit authentischen Drehorten oder Laiendarstellern zu tun. Griffith arbeitete statt dessen mit Zitaten und Anspielungen. Viele Kameraeinstellungen entsprechen Fotografien der tatsächlichen Ereignisse. Das Bild der bewaffneten Streikbrecher hinter einer Absperrung aus Ketten, die Aufnahme des neben einem Maschinengewehr stehenden und von Schützen flankierten Offiziers sowie die der durch Schießscharten in einem Holzzaunfeuernden Streikenden, die Einstellung, in der die Menge von einem Arbeiter mit entblößter Brust geführt wird – all dies geht direkt auf Fotografien aus Ludlow in der *Los Angeles Times* und im *Los Angeles Examiner* zurück.¹¹ Die Programmhefte enthalten Zitate aus Artikeln des Vorsitzenden der U.S. Commission on Industrial Relations sowie Äußerungen von Sozialarbeitern und Erziehern, die vor philanthropischen Initiativen wie der Rockefeller Foundation warnen. Ein Absatz, in dem für die »*Modern Story*« in *INTOLERANCE* Autoritäten zitiert werden, liest sich gar wie eine kommentierte Bibliographie.¹²

Doch Griffith wollte keine Dokumentation schaffen. Auch wenn die Streikdarstellung in *INTOLERANCE* auf einem tatsächlichen Ereignis beruht, entspricht sie seiner Überzeugung, daß Geschichte das je Spezifische transzendieren und metaphorisch wirken müsse, um zeitlose Fragen zu beleuchten. Eine solche Abstraktion entsteht schon aus der Verbindung von Ludlow mit anderen Streiks, in welche Rockefeller verwickelt war, vor allem dem von 1915 gegen Standard Oil in Bayonne, New Jersey. Die Vorbereitungen für den Streik in der Stadt, die Lohnkürzungen, die ihn auslösen, die Fabrik selbst sowie die Schlacht zwischen Arbeitern und Felt-Baldwin-Detektiven entstammen Zeitungsberichten über Bayonne.¹³ In der Darstellung des Fabrikbesitzers Jenkins gelingt eine noch weitergehende Synthese: Gleich drei Rockefellers werden hier miteinander verschmolzen. Einige von Jenkins Merkmalen – er befinde ständig Münzen, ist ein baptistischer Fundamentalist und lehnt »frivole« Vergnügungen kategorisch ab – sind Eigenschaften, für die John D. Rockefeller, Sr. weithin bekannt war. Sein Aussehen entspricht dagegen eher dem Williams, einem von Rockefellers jüngeren Söhnen. Sein Verhalten wiederum läßt vor allem an John D. Rockefeller, Jr., den Mächtigen-Philanthropen denken, der damals die Leitung der Rockefeller-Unternehmen innehatte.¹⁴

Den Raum montiert Griffith auf ähnliche Weise, wie Jenkins aus den drei Rockefellers entsteht: Die Bildhintergründe in aufeinanderfolgenden Einstellungen ergeben eine abstrakte Synthese – ein Raum, der teils Dorf, teils Stadt, teils Land ist. Der Gemüsegarten, bei dem *The Dear One* lebt, will nicht zu den Hillbilly-Bergen oder der urbanen Häuserzeile passen, wo andere Augenzeugen des Streiks sich befinden. Auch der Schauplatz der Auseinandersetzung selbst – einerseits die Milizen auf gepflasterten Straßen und Bürgersteigen vor Häusern aus Stein, andererseits die Arbeiter auf staubigen Wegen ohne Bürgersteig vor einfachen Hütten – ist in sich uneinheitlich. Doch in allen Fällen ist der Zweck derselbe: Griffith will die Konkretetheit des Wochenschauberichts überwinden und einen grafischen Stil schaffen, welcher der Abstraktion des Epos entspricht.

Ludlow als Bild der Arbeitskämpfe in Amerika verschwindet mit dem Ende des Ersten Weltkriegs. Viele Aspekte, die bei dem historischen Ereignis eine Rolle spielten, wurden sowohl von Hollywood als auch von den Produzenten der Wochenschauen nicht aufgegriffen, insbesondere die ethnische Dimension des Konflikts und die Frage der gewerkschaftlichen Organisation an sich. Doch als eine der letzten großen gesellschaftlichen Kontroversen vor dem Krieg, die durch amerikanische Filmemacher behandelt wurde, ist Ludlow ein äußerst nützlicher Prüfstein dafür, was im Film bei der Darstellung sozialer Auseinandersetzungen möglich war – und was nicht.

(Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 Victor Milner in einem Brief an Kevin Brownlow, 28.10.1972. Zitiert in Brownlow, *Behind the Mask of Innocence*, Alfred Knopf, New York 1990, S. 482.

2 Meine Darstellung basiert auf Graham Adams, *Age of Industrial Violence, 1910-1915*, Columbia University Press, New York 1966; George McGovern/Leonard F. Guttridge, *The Great Coalfield War*, Houghton Mifflin Company, New York 1972; H. M. Gitelman, *Legacy of the Ludlow Massacre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988; sowie auf den Aussagen vor der U.S. Commission on Industrial Relations, *Final Report and Testimony*, 11 Bände, Government Printing Office, Washington D.C. 1916.

3 U.S. Congress, House of Representatives, *Hearings Before a Subcommittee of the Committee on Mines and Mining*, Bd. 2, S. 2874.

4 U.S. Commission on Industrial Relations, *Final Report*, Bd. 8, S. 8004.

5 Milner an Brownlow, 28.10.1972. Zitiert in Brownlow (wie Anm. 1), S. 482.

6 *The Photographic Times*, Juni 1914, S. 236.

7 Upton Sinclair, *American Outpost. A Book of Reminiscences*, Farrar and Rinehart, New York 1932, S. 124-126; *Chicago American*, 2.11.1913, S. 11; *Los Angeles Examiner*, 9.1.1914, S. 9.

8 Nach den Zusammenfassungen im *American Film Institute Catalogue: Feature Films 1911-1920*, University of California Press, Berkeley etc. 1988, *The Motion Picture News*, *Variety* und *The Moving Picture World*.

9 Zitiert in Brownlow (wie Anm. 1), S. 483.

10 Sinclair wird zitiert in *Screenland*, Juni 1930, S. 38. THE BLACKLIST sowie Sinclairs Reaktion behandelt Brownlow (wie Anm.

1), S. 483-486. Vgl. dazu auch die Kritiken in *Motography*, 4.3.1916, S. 532; *The Moving Picture World*, 4.3.1916, S. 1490; *Variety*, 18.2.1916, S.21. Zu den Verboten von THE WHISTLE und THE STRIKE OF COALDALE vgl. John Collier, »Censorship in Action«, in *The Survey*, 7.8.1915, S. 424 und Heywood Broun, »Where Does Censorship Start?«, in *Collier's*, 14.5.1915, S. 15.

11 Viele der von Griffith verwendeten Fotografien findet man in dem Privatdruck von Alvin R. Sunseri, *The Ludlow Massacre: A Study in the Mis-employment of the National Guard*, ca. 1970. Einige sind in McGovern und Guttridge (wie Anm. 2) abgedruckt, andere in Louis Adamic, *Dynamite*, Viking, New York 1931.

12 Ein Originalprogrammheft der Aufführung von INTOLERANCE im Liberty Theater, New York sowie das allgemeine Programmheft der *Roadshow Tour* von 1916-17 findet man in den *D. W. Griffith Papers* im Museum of Modern Art, New York.

13 Mehrere der Fotografien des Streiks in Bayonne, die von Griffith verwendet wurden, findet man in M. B. Schnapper, *American Labor: A Pictorial Social History*, Public Affairs Press, Washington, D. C. 1972. Für eine Darstellung des Streiks, die verschiedene von Griffith für INTOLERANCE übernommene Details enthält, vgl. »The Bayonne Strike«, in *The New Republic*, 14.8.1915, S. 38-50 und John A. Fitch, »When a Sheriff Breaks a Strike«, in *The Survey*, 7.8.1915, S. 414-416. Der Artikel von Fitch bringt auch drei Fotos des Streiks, die Griffith für seinen Film verwendet hat.

14 Fotografien von William Rockefeller findet man in Raymond R. Fosdick, *John D. Rockefeller, Jr.: A Portrait*, Harpers, New York 1956.

JEANPAUL GOERGEN

Der Kinematograph Unter den Linden 21

Das erste Berliner »Kino« 1896/97

Über den Kinematograph Unter den Linden 21, der am 25. April 1896 seinen Spielbetrieb aufnahm, ist erstaunlich viel publiziert worden, ohne daß bisher aber versucht wurde, diese Beiträge zu einer in sich konsistenten Geschichte zusammenzufassen.¹ Die folgende Fallstudie will herausarbeiten, wie es zur Gründung dieses ersten Berliner »Kinos«² kam und wie es sich im Laufe des Jahres 1896 weiterentwickelte, wobei alle erreichbaren Informationen zu Organisationsform, Eintrittspreisen, Personal, Filmprogramm, Publikum und Publikumsreaktionen usw. berücksichtigt werden. Nicht behandelt werden die geschäftlichen Beziehungen zwischen der mechanischen Werkstatt Gliewe & Kügler³ und Oskar Messter; aus Platzgründen wird auch die Darstellung der konkurrierenden Kinematographen ausgespart.⁴

1. Phase: 25. April - 24. Mai 1896

Betrieb durch die »Deutsche Kinematographische Gesellschaft GmbH«

Vorführer: Zwei Franzosen, dann Karl Pabl und Paul Markschiess

Projektor: Isola-Apparat. Ständige Reparatur der Zahntrommel durch die Firma Gliewe & Kügler.

1919 berichtete einer der Beteiligten, der Journalist und Schriftsteller Dr. Leo Leipziger⁵, wie es zur Gründung des ersten Berliner Kinematographen kam. Auch wenn sein Feuilleton sich in den Jahresangaben irrt, kann es doch, was die äußeren Umstände angeht, als weitgehend authentisch angesehen werden:

Als ich Abends im Winter des Jahres 1892 [recte: 1896] in Paris die Boulevards entlangflanierte, fiel mir eine grelle Lichtreklame in die Augen: »Lumière Photographies Vivantes«. Der Eingang war weniger vertrauenserweckend. Von der Straße führte eine abgetretene Holztreppe in ein verräuchertes Kellerlokal. Der enge Raum war dicht gefüllt. Grauer Tabaksqualm ließ die an der Wand befestigte Leinwand in Größe von etwa zwei ausgewachsenen Handtüchern ungewaschen und unsauber erscheinen. Musik war nicht vorhanden. Sie hätte auch das Rattern und Knattern des Projektionsapparates nicht übertönen können. Doch immerhin. Was man sah, hatte den Reiz der Neuheit.⁶ [...]

Mein Begleiter war der längst verstorbene Bankier James Saloschin, ein Mann von

geschäftlichem Scharfblick, von klugem Unternehmungsgeist, der dementsprechend seinen Erben Millionen hinterlassen hat. Die Sache gefiel ihm. Mir auch. Oben auf dem Montmartre spannen wir bei einem Glase Sekt unsere Eindrücke weiter, und bei der dritten Flasche dämmerte uns eine Ahnung von unbegrenzten Möglichkeiten der neuen Erfindung. Bereits am nächsten Tage hatten wir eine geschäftliche Unterredung mit dem Direktor, und mit dem Vertrag in der Tasche reisten wir nach Berlin zurück. Hier gründeten wir eine bereits damals übliche G.m.b.H. und fanden ein passendes Lokal in den Unter den Linden 21 gelegenen »Wilhelmshallen«. Der Saal, nach dem Hof hinaus gelegen, war hoch und geräumig. Die Lage vorzüglich. Im Frühling 1893 [recte: 1896] wurde somit das erste Lichtspiel-Theater in Berlin eröffnet.⁷

Leo Leipzigers Erinnerungen legen den Eindruck nahe, er habe in Paris mit Lumière verhandelt und einen Vertrag abgeschlossen. Der Regisseur Josef Stein – in einer nicht präzisierten Weise »selbst unter denen, die die Gründung des ersten deutschen Kinotheaters mitmachten«⁸ – hat 1921 ebenfalls die Pariser Ereignisse beschrieben. Stein muß sehr nah an den Ereignissen bzw. an den beteiligten Personen gewesen sein; er ist erstaunlich gut informiert, sein Bericht ist sachlich und äußerst detailreich:

Das Kino in dem Kellerlokal war Eigentum der Lumière-Gesellschaft. Mit den Preisen, die Lumière von unseren Deutschen verlangte, konnten letztere nicht einig werden und traten deshalb durch Vermittlung des Baron v. Prittwitz mit den Gebrüdern Isolar⁹ in Verbindung. Die Sache wurde perfekt, und nun reisten die Herren mit zwei französischen Angestellten der Firma, einem Mechaniker und einem Vorführer, nach Berlin.¹⁰

Eine Variante, die aber im Kern die Berichte von Leipziger und Stein bestätigt, wurde 1926 von Guido Seeber recherchiert:

Gelegentlich einer Reise des Rittergutsbesitzers Baron von Prittwitz nach Paris traf dieser dort einen alten Bekannten, den ungarischen Baron von Goldberger. Sie besuchten zusammen – es dürfte dies März des sechsundneunziger Jahres gewesen sein – die Vorführung des »Cinématographe Lumière«, der in den unterirdischen Räumen des Grand Café auf dem Boulevard des Capucines seit Ende 1895 existierte. Baron von Goldberger riet dem Baron von Prittwitz, dieses interessante Schauspiel nach Berlin zu bringen. Wenn es auch kein sicheres Geschäft sei, so würde er sich damit auf alle Fälle einen bekannten Namen schaffen.

Lumière verkaufte damals noch keine Apparate und Filme. Man mußte also nach einem anderen Fabrikat, einer der zahlreichen Nachahmungen suchen. Eine solche wurde bei den Schaustellern Brüder Isola (heute die Direktoren der Opéra comique in Paris) auch gefunden. Sie nannten ihren Apparat in typischster Weise »Isolatograph«. Dieser »Isolatograph«, in Wirklichkeit der Kinetograph von Méliès und Reulos, wurde also von den genannten Herren in Paris erworben. Dazu eine kleine Serie der erforderlichen Filme. (Die waren mit Apparaten von de Bedts aufgenom-



men, der seine durch ein Patent vom 14. Januar 1896 bekannte Konstruktion »Kinétographe« nannte.) Schließlich brachte eine mit dem Apparat vertraute Person diesen nach Berlin, wo er aufgestellt und in Betrieb genommen wurde.¹¹

In Berlin gründeten Leo Leipziger, James Saloschin¹², dessen Schwager, der Bankier Felix Marsop, und Baron von Prittwitz eine GmbH¹³ – die Deutsche Kinematographische Gesellschaft¹⁴, die im Handelsregister allerdings nicht nachzuweisen ist. Das Kapital betrug 20 000 Mark.¹⁵ Die Betreiber inserierten ihr Unternehmen als »Kinematograph (Lebende Photographien)«.¹⁶ Stein berichtet weiter:

In Berlin wurde ein Lokal Unter den Linden gepachtet, in der Straße, in der sich im Jahre der Berliner Gewerbeausstellung das Berliner Leben abspielte [. . .]. Unter den Linden 21, wo jetzt die Decla ihr Prachtkino hat¹⁷, im Hof dieses Hauses, wurde ein Lokal gemietet, das dem damals in demselben Hause befindlichen Restaurant, den »Wilhelmshallen«, gehörte. Herr Baron von Prittwitz wurde Geschäftsführer der Gesellschaft, der seinerseits einen Herrn Kuchel mit der Kassenführung beauftragte. Die Elektrizitätsfirma Dr. Lehmann & Mann bekam den Auftrag zur Ausführung der Anlagen unter Aufsicht des Monteurs Herrn Pahl.¹⁸

Karl Pahl¹⁹ und Paul Markschiess²⁰ waren die ersten Vorführer des Kinematographen Unter den Linden; Guido Seeber benennt noch einen Herrn Jestel, der aber möglicherweise erst später dazustieß.²¹ Der Kinematograph befand

sich etwa an der Stelle, wo bis vor kurzem das Centre Français unter der heutigen Hausnummer Unter den Linden 39 seine Räume hatte. Leider sind die Bauakten als Kriegsverlust zu beklagen. Links neben dem Haus Nr. 21 befand sich unter der Nr. 22/23 der Durchgang zur Kaiser-Passage nach der Friedrichstraße hin, in der u. a. das Kaiser-Panorama²² untergebracht war, und nach einem weiteren schmalen Haus (Nr. 24) bildete das Eckhaus Nr. 25 mit dem Café Kranzler zur Friedrichstraße hin das berühmte Kranzlereck – das Zentrum des Berliner öffentlichen Lebens. Das Restaurant Wilhelmshallen war zudem eines der elegantesten Bierhäuser Berlins, es war tagsüber bis spät in die Nacht gut besucht.²³ Außerdem war das Haus als Veranstaltungsort eingeführt: Ab 5. September bis Mitte November 1895 gastierte hier Ben-Ali-Bey und präsentierte »indische und ägyptische Zauber und Wunder«.²⁴ Ab Mai 1896 herrschte großer Betrieb vor dem Haus Unter den Linden 21, da von dort die stündlichen Gesellschaftsombusse zur Gewerbeausstellung nach Trep-tow abfuhrten.²⁵ Die Jahresmiete betrug laut Stein vierteljährlich 1750 Mark²⁶, einer anderen Quelle zufolge 3000 Mark.²⁷ Guido Seeber gibt ergänzende Details zum Stromverbrauch des Projektors und zur Ausstattung des Kinoraums:

Die Lichtquelle war von Gleichstrom mit einer Spannung von ca. 70 Volt und einem Stromverbrauch von ca. 20 Ampère gespeist.²⁸ Dieser Strom wurde [...] der eigenen Anlage der »Passage« entnommen. Das gezeigte Bild hatte etwa eine Breite von 2 Meter²⁹; der Schirm bestand aus einer einfach aufgehängten weißen Leinwand.³⁰ [...] Die dekorative Einrichtung übernahm die Firma Gerson. 100 Sitzplätze wurden eingebaut und für den Apparat am Ende des Raumes ein kleines Zelt aufgestellt, welches das große Geheimnis den Augen des Publikums verbergen sollte.³¹

Ein nicht gezeichneter Bericht aus der *Göttinger Zeitung* von August 1926 erwähnt dagegen 100 Sitz- und 50 Stehplätze; er vermeldet außerdem, daß die Leinwand »damals noch alle paar Minuten von hinten mit Wasser bespritzt werden mußte«.³² Gustav Schönwald, der ab 1895 als »Spezialhumorist der Sprechmaschine« hervortrat und offenbar nach der späteren Übernahme des Kinematographen Unter den Linden durch Oskar Messter als Erklärer engagiert war, erinnerte sich 1916 an den ersten Kinoraum:

Die Vorführungen fanden in einem kleinen Saale statt. Mehrere Reihen Stühle waren das ganze Mobiliar. An der einen Schmalseite sah das Publikum, wenn es mißtrauisch den geheimnisvollen Raum betreten hatte, nachdem eine Mark Eintrittsgeld hinterlegt war, an der Wand eine mit einem schwarzen Rahmen eingefasste weiße Leinwand. Und an der anderen Schmalseite des Saales stand ein Etwas, das sich der Zuschauer nicht erklären konnte. Es war ein mit resadagrünem Stoff ausgelegener viereckiger Kasten, der vorn zwei »Löcher« hatte.³³

Die erste Anzeige des Kinematographen Unter den Linden 21 erschien am Samstag, den 25. April 1896, im *Kleinen Journal*; am Tag darauf auch in zahl-

Kinematograph

(Lebende Photographien)

Entrée 50 Pfg. [1817]
Von Morgens 10 bis Abends 10 Uhr.

Unter den Linden 21.

reichen Berliner Tageszeitungen; der Eintritt betrug eine Mark.³⁴ Die nächste Anzeige erschien bereits einen Tag später³⁵; der Eintritt betrug jetzt nur noch 50 Pfennig – womit die immer zitierte Anekdote, man habe den Eintrittspreis »später« ge-

senkt, widerlegt ist.³⁶ Warum man allerdings so früh dazu überging, das Entree zu halbieren, ist nicht überliefert.³⁷ Der Eintritt von einer Mark für eine extrem kurze Vorstellung erscheint allerdings, im Vergleich zu anderen Vergnügungsstätten in der unmittelbaren Umgebung, sehr hoch angesetzt. Ein »Militärisches Doppel-Concert« im Zoologischen Garten und ein Besuch im »Panorama Beresina« kosteten ebenfalls 1 Mark, das Berliner Aquarium verlangte 50 Pfennig, die Ausstellung »Alt-Berlin« 25 und das »Kaiser-Panorama« 20 Pfennig Eintritt.

Über das Publikum des Kinematographen Unter den Linden ist wenig bekannt. Gelegentlich soll es ganz ausgeblieben sein: »Manchmal spielte das Theater buchstäblich vor einem Besucher! Dabei hatte dies Kino durch Baron Prittwitz »gute Verbindungen«. Der Baron v. Wedell vom Hofstaat des Kaisers, ebenso die Fürstin Hohenlohe kamen zu Besuch.«³⁸ Leo Leipziger dagegen gibt an, daß der Kinematograph durchaus Zulauf hatte: »Wir hatten uns über das Publikum nicht zu beklagen.«³⁹ 1928 berichtet Brachvogel, den Filmvorführer Pahl zitierend, »wie manche Leute bei dem Anfahren des Zuges laut schreiend aufsprangen – wie andere wieder nach der Vorführung unbedingt hinter die Leinwand sehen wollten, weil sie glaubten, alles sei nur eine Art von Schattenspiel.«⁴⁰

Laut Joseph Stein bestand das erste Kinoprogramm aus folgenden Filmen:

1. SERPENTIN-TANZ
2. EIN BOXKAMPF
3. EIN SCHLANGENMENSCH
4. EIN PARISER VORORTZUG
5. EINE PARISER STRASSENSZENE

Aus den zeitgenössischen Presseberichten⁴² ergeben sich jedoch eine andere Abfolge sowie zusätzliche Titel; alle Berichte zusammengekommen erlauben eine recht genaue Rekonstruktion des ersten Programms. Der Premierenbericht der *Vossischen Zeitung* ist in seiner Detailfreude (und in seiner Art der Wahrnehmung, die die Filme beim Schreiben in verschiedene Einstellungen auflöst) besonders aufschlußreich:

So erblickt man z.B. einen ATHLETEN, der seine Muskeln spielen läßt. Man sieht, wie er sich dreht und wendet, er kehrt dem Zuschauer den Rücken zu, läßt sich von der Seite sehen, jede Faser der Muskulatur läßt sich in den verschiedenen Posen beobachten, mit Genauigkeit kann man das Minenspiel des Mannes verfolgen. Vielleicht noch überraschender sind die STRASSENSZENEN, die der Kinematograph vor-

führt. Da sieht man die Droschken und die Omnibusse, die herrschaftlichen Equipagen, elegante Fußgänger und Leute aus dem Volk; alles scheint sich zu bewegen, alles lebt; selbst der Rauch, den der Flaneur, nachdem er die Zigarette aus dem Mund genommen hat, ausbläst, sind auf der Leinwand dargestellt. Wir sehen BOXER, die einen heißen Gang ausfechten, die Zuschauer, die sich in Aufregung um den Ring drängen, den Kämpfern zurufen, die Sekundanten und den Unparteiischen, der mit der Uhr in der Hand die Zeit zählt, und sehen, wie der eine der beiden Boxer nach Beendigung des Ganges auf seiner Stube sinnt und dort von seinem Sekundanten mit Schwamm und Handtuch aufgefrischt wird. Eine PRÜGELEI IN EINER SCHANKSTUBE zaubert der Kinematograph uns auch in ihrer ganzen Herrlichkeit vor: zuerst erblickt man die lustig zechenden Kneipbrüder, die sich um die Gunst der Büffetdame bewerben, dann gerathen sie an einander, Schlag folgt auf Schlag, ein Polizist wird geholt, die Ruhestörer werden an die frische Luft befördert und schmunzelnd kehrt der Wirt nach Erledigung des kleinen Zwischenfalls in sein trautes Lokal zurück. Besonders bemerkenswerth sind die Leistungen des Kinematographen insofern, als er die Wiedergabe von Bildern in Farbe gestattet. So zeigt er eine SERPENTINTÄNZERIN in wechselnden Farben, man glaubt die Tänzerin vor sich zu sehen, jetzt schillert ihr Kleid in dunkeltem Violett, sie wirft ihr faltenreiches Kleid und es glüht in hellem Roth, noch eine Bewegung und smaragdgrün ist die Robe. Ebenso gelungen ist die Darstellung eines Trios französischer CANTANTÄNZERINNEN, die gleichsam aus der Leinwandfläche in das Publikum herauszuspringen scheinen.⁴³

Das erste Repertoire des Kinematographen Unter den Linden bestand aus mindestens 8⁴⁴, wahrscheinlicher aber 10⁴⁵ oder mehr Bildern:

- ATHLET
- SCHLANGENMENSCH
- PARISER STRASSENSZENE
- STRASSEN-BILD VON DER PLACE DE LA RÉPUBLIQUE⁴⁷
- FAHRENDES DAMPFSCHEFF⁴⁸
- PARISER VORORTZUG
- BOXKAMPF
- PRÜGELEI IN EINER ENGLISCHEN SCHANKSTUBE (»IN DER BUTIKE«)⁴⁹
- Ringkampf (koloriert)⁵⁰
- SERPENTINTÄNZERIN (koloriert)⁵¹
- CANTANTÄNZERINNEN (Trio)

Die 1916 von Gustav Schönwald zusätzlich erinnerten Titel SPIELENDEN KINDER MIT ZIEGENGESPANN, sowie BOIS DE BOULOGNE MIT EINEM REITER, DESSEN PFERD SICH BÄUMT⁵² waren noch nicht Bestandteil des ersten Programms und gehören wohl zu jenen Filmen, die man in der zweiten Phase aus Paris nachbestellte.

Auf einer Filmlänge von 13 Metern⁵³ befanden sich 1200 Aufnahmen; ein Film lief 40 Sekunden.⁵⁴ Es handelte sich um »alte Kopien, verregnet, verblitzt«⁵⁵, die Filme waren »verregnet, verwaschen und undeutlich«.⁵⁶ Guido Seeber zufolge waren sie mit Apparaten von de Bedts aufgenommen und kosteten das Stück 125 Fr.⁵⁷ Gustav Schönwald überliefert, daß die Filme alle

Augenblicke rissen: »Sie mußten daher viel geklebt werden und wurden dadurch immer kürzer. Leider auch die Handlung, die manchmal nun Sprünge machte, wie sie heute nur bei Trickfilms vorkommen.«⁵⁸ Und Brachvogel ergänzt 1928: »Die Vorführung war miserabel und bildete einen großen Teil des allgemeinen Amusements.«⁵⁹

Im Juli 1896 verglich die *Photographische Rundschau* die Vorführungen des Kinematographen von Lumière, der ab 28. April im ersten Stock des Hauses Friedrichstraße 65a, Ecke Mohrenstraße spielte, und die des »Kinematographen nach dem französischen Isola-Patent«:

Wie steht es nun mit der Lösung der schwierigsten Aufgabe, dem genauen Aufeinanderpassen der einzelnen Theilbilder? Wir wiesen bereits darauf hin, daß, falls jedes folgende Bild nicht genau die Stelle des vorhergehenden einnimmt, das Gesamtbild in unerträglichster Weise hin- und herzittert.

Die Gebrüder Lumière lösten diese Aufgabe in erheblich vollkommenerer Weise, als die Verfertiger des Isola-Apparates. Allerdings läßt auch der Lumière'sche Apparat nach dieser Richtung hin noch viel zu wünschen übrig. [...]

Die Leistungen des Isola-Apparates stehen erheblich hinter denjenigen des Lumière'schen zurück. Das Zittern der Bilder ist ein noch viel stärkeres und die Bewegungen vollziehen sich zumeist viel eckiger und sprungweiser. Man scheint hier auch mit den Diapositivstreifen nicht mit der nöthigen Sorgfalt umzugehen. Offenbar ist die Bildschicht durch unvorsichtige Handhabung vielfach zerkratzt und verschrämmt. Derartige kleine Verletzungen machen sich im vergrößerten Bilde aufs Unangenehmste bemerkbar: ununterbrochen wird der Gesamteindruck durch helle und dunkle Flecken, die allerwärts das Bildfeld durchschießen, gestört.⁶⁰

Mit ziemlicher Sicherheit waren die Vorführungen ohne Musikbegleitung, denn der Vorführapparat, so Gustav Schönwald, machte einen derartigen Krach, »daß man sich in ein Eisenwalzwerk versetzt glaubte«.⁶¹ Auch hätte man einen Phonographen, wie später geschehen, sicher als weitere Sensation in den Anzeigen hervorgehoben. Eine Bemerkung der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* in bezug auf die PRÜGELEI IN EINER ENGLISCHEN SCHANKSTUBE könnte dies bestätigen: »Es fehlt nur noch, daß Edison mit seinem Phonographen dabeigestanden hätte, und dieser die festgehaltene »Diskussion« nun hier reproduzierte!«⁶² Auch wenn eine Zeitung den Filmtitel »IN DER BUTIKE« zitiert, ist daraus nicht zu schließen, daß die Filme bereits deutsche Titel hatten. Otto Wittmann schreibt in einem Brief an Messter: »Die Titel der Filme wurden vom Vorführer in den Saal gerufen. Später in Diapositiven dazu gezeigt. Filmtitel kamen erst spät 1900 heraus.«⁶³

Offenbar hatten die Betreiber des Kinematographen Unter den Linden von Anfang an daran gedacht, ihr Programm mit Aufnahmen aus Berlin zu ergänzen. Der Pariser Fotograf, der die zuerst gezeigten Pariser Szenen gemacht hat, sei bereits in Berlin eingetroffen, vermeldete der Premierenbericht des *Kleinen Journals*, um auch »Szenen aus dem Berliner Leben für den »Kinematograph«

herzustellen.«⁶⁴ Leo Leipziger hat später eine solche Aufnahme beschrieben, die am 4. Mai 1896 vom deutschen Kaiser gemacht wurde:

Aber das Geschäft ging nicht. Die Bilder wackelten. Die Installation ließ zu wünschen übrig. Das Publikum war enttäuscht. Da kamen die Unternehmer auf den Gedanken, einen aktuellen Film herzustellen. Am 4. Mai 1896 besichtigte der Kaiser auf dem Tempelhofer-Felde das II. Garde-Regiment und das Alexander-Regiment. Dann kehrte der Kaiser an der Spitze des 1. Bataillons vom II. Garde-Regiment in die Stadt zurück. Die Regiments-Kapelle blies zum ersten Male Fanfaren auf Feldtrompeten. An der Ecke der Friedrich- und Behrenstraße faßte der Film-Operateur Posto. Das militärische Schauspiel wurde verfilmt und am nächsten Abend in dem Kinematographen (so hieß bereits damals das Lichtspielhaus) vorgeführt.⁶⁵

Es müssen Anfang Mai auch noch andere Aufnahmen in Berlin entstanden sein, denn am 24. Mai heißt es in einer Reklamenotiz, daß die Schaustellungen des Kinematographen Unter den Linden 21 »zum Pfingstfeste mit neuen Programms, speciell Szenen aus dem Berliner Leben, ausgerüstet« seien.⁶⁶ In den Anzeigen des Unternehmens wurde darauf aber kein Bezug genommen.

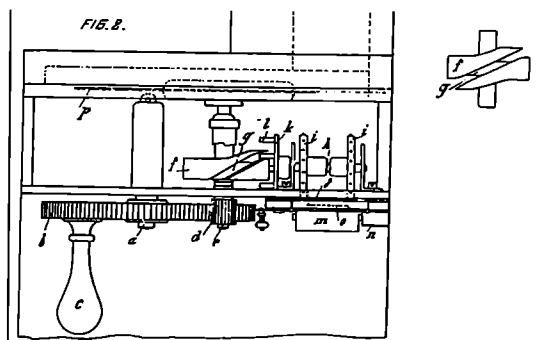
Der Kinematograph Unter den Linden 21 spielte ab dem 26. April 1896, den Anzeigen in der Tagespresse zufolge, täglich von 10 Uhr morgens bis 22 Uhr; in der zweiten Maihälfte nur noch bis 21 Uhr. Eine Vorstellung dauerte 10 Minuten.⁶⁷ Die am häufigsten kolportierte Anekdote bezieht sich auf den aus Paris importierten Kinematographen:

Hindernisse über Hindernisse stellten sich während der Vorstellung heraus. Der Vorführungsapparat funktionierte nicht. Andauernd befand sich der Zuschauer-raum in vollster Dunkelheit – zum Ergötzen der Zuschauer. Noch ergötzlicher waren die wiederholten Rufe des Vorführers Herrn Pahl: »Einen Augenblick, meine Herrschaften, gleich geht es weiter, es hackt schon wieder.«⁶⁸

Aus der zeitgenössischen Literatur geht eindeutig hervor, daß der Vorführapparat bei den Brüdern Isola in Paris gekauft worden war, weshalb er später auch »Isolatograph« genannt wurde⁶⁹ – für 1896 ist diese Bezeichnung aber nicht nachzuweisen. Der Isola-Apparat soll, Max Gliewe zufolge, 20.000 Franks gekostet haben;⁷⁰ Guido Seeber überliefert einen Verkaufspreis von bis zu 15.000 Fr bei Herstellungskosten von 75 Fr. – letztere Summe versieht er aber, indem er sich auf eine nichtgenannte, zuverlässige Quelle beruft, mit einem Frage- und Ausrufungszeichen.⁷¹ Der Isola-Apparat befand sich später in der Sammlung Messter⁷² und ist heute im Deutschen Museum in München.

Ursache für die ständigen Probleme mit dem Isola-Apparat war sein Schneckentransport.⁷³ In einem Brief von 1922 an Oskar Messter beschreibt Max Gliewe diese Probleme genauer:

Der Schneckentransport
des Isola-Apparates
(Auszug aus dem
französischen Patent
Nr. 255702 von Louis
Charles, 20. April 1896).



Par brevet de M.
Louis Charles
Paris, le 20 Avril 1896.
Hannover

Die Konstruktion dieses Isolotographen war aber verfehlt, denn gleich nach den ersten Vorstellungen brachen die Stifte, welche die ruckweise Transportzahntrammel bewegte, ab. [...] Der Vorführer, ein Herr Markschiess, welcher bei uns gelernt hatte, brachte uns dauernd die Zahntrammel zur Reparatur. Wir setzten immerwährend neue Stifte ein, doch hielten diese höchstens 3 Tage. Das Theater rentierte sich daher nicht ...⁷⁴

Dies wird von Stein bestätigt:

Das Geschäft ging nicht, der Betrieb mußte eingeschränkt werden, die aus Frankreich mitgebrachten Vorführer wurden entlassen. Herr Pahl übernahm die alleinige technische Leitung, für Herrn Kuchel wurde der seinerzeit bekannte Variété-Agent Labeschin engagiert. Da der Isolar Vorführungsapparat seine Funktionen beinahe vollständig einstellte, setzte sich Herr Pahl mit der mechanischen Werkstatt Gliewe und Kügler in Verbindung, um bessere Apparate zu bauen.⁷⁵

Der Uraufführungsbericht im *Berliner Tageblatt* führt als Erfinder den Pariser Louis Charles an.⁷⁶ 1926 identifizierte Guido Seeber den Isola-Apparat als Kinematograph von Méliès und Reulos.⁷⁷ Louis Henri Charles, über den kaum etwas bekannt ist, hatte sich am 20. April 1896 in Paris einen »nouveau mode de commande de la pellicule dans la photographie animée« patentieren lassen. Dieses Patent (Nummer 255702) deckt sich mit dem von Gliewe beschriebenen Mechanismus des Isola-Apparates. Laurent Mannoni zufolge beschreibt dieses Patent genau den am 4. September 1896 patentierten Projektor von Méliès/Korsten/Reulos.⁷⁸

Neben den Problemen mit dem Kinematographen hatten die Betreiber offenbar auch Schwierigkeiten, neue Filme zu beschaffen – angeblich, weil die Filmproduktion in Paris versagte.⁷⁹ Oskar Messter hatte Mitte Mai von den Filmvorführungen Unter den Linden 21 gehört, mußte aber mehrmals vor

verschlossenen Türen umkehren, weil »wegen Reparatur des Apparates geschlossen« war. Später wohnte er dann einer an »Unterbrechungen reichen Vorstellung«⁸⁰ bei.

Vom 26. April bis zum 9. Juni 1896 erschienen fünf verschiedene Inserate des Kinematograph Unter den Linden in den Berliner Tageszeitungen;⁸¹ eine weitere Anzeigenserie setzte erst wieder am 4. Oktober 1896 ein.⁸²

Die letzte Anzeige – »Die sensationelle, interessante Vorführung des / Kinematograph (lebende Photographien) / befindet sich nach wie vor allein in Berlin / Unter den Linden 21 p.r.« – steht in einem direkten Bezug zu den Kinematographen, die auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung (1. Mai – 15. Oktober 1896) spielten: die Kinematographen von Lumière, des Schaustellers Bartling, des Konsuls Gutentag sowie eines sogenannten Edison-Theaters.⁸³ Am 7. Juni begann auch in der Ausstellung »Kairo«, die parallel zur Gewerbe-Ausstellung stattfand, ein – weiterer? – Kinematograph zu spielen, über den im *Kleinen Journal* eine Notiz erschien, die unterstellt, daß es der Kinematograph Unter den Linden sei, der dort vorgeführt wird:

Der »Kinematograph«, über den wir schon gelegentlich seiner probeweisen Vorführung im Hause Unter den Linden 21 ausführlich berichteten, ist jetzt in der Spezial-Ausstellung »Kairo« ausgestellt. Die Vorführungen der »lebenden Photographien«, in denen das wirkliche farbige Leben so täuschend sich widerspiegelt, haben dort gestern Abend begonnen und werden voraussichtlich auch in »Kairo« eine starke Anziehungskraft auf das Publikum ausüben. Die Bilder, die durch zahlreiche Aufnahmen vermehrt sind, wirken jetzt weit ruhiger als früher.⁸⁴

Das *Kleine Journal* hatte merkwürdigerweise bereits in seiner Besprechung der Pressevorführung des Kinematographen Unter den Linden 21 angegeben, daß der Apparat auch in der Ausstellung »Kairo« vorgeführt werde. Die Anzeige vom 9. Juni ist somit als Richtigstellung der zitierten Meldung zu werten. Einer weiteren Notiz im *Kleinen Journal* zufolge wollte der Direktor des Kaiser-Panoramas »seinen Kinematographen mit Original Edison-Szenen in der Ausstellung Kairo zu einem mäßigen Entree vorführen.«⁸⁵ Der erwähnte Kinematograph in der »Kairo«-Ausstellung dürfte also identisch sein mit dem, der im Kaiser-Panorama spielte.

*2. Phase: 24. Mai – 15. Juli 1896:
Betrieb durch den Russen Jussem (Gussem / Jussup)
Neuer Geschäftsführer: Gustav Schönwald. Vorführer: Pahl und Markschiess
Max Gliewe baut einen neuen Kinematographen mit Transport mittels
Malteserkreuz, der Anfang Juli fertig ist.*

*3. Phase: 17. Juli – 19./21. September 1896:
Betrieb durch die Angestellten Pahl, Markschiess, Schönwald
(als Conferencier)
Herr von Prittwitz tritt wieder als Geldgeber auf.*

Für die Schilderung der folgenden Ereignisse, die sich mit den überlieferten Berichten kaum getrennt darstellen lassen, folgen wir zuerst wieder Joseph Stein:

Pfingsten 1896 [24. Mai, d. Verf.] ging das Theater zum Preise von zirka 7000 Mark an einen Russen namens Jussup über. Dieser entließ den Geschäftsführer Labeschien⁸⁶, an seine Stelle wurde [...] Gustav Schönwald engagiert. Gustav Schönwald machte dann die Vorführungen durch die Art seiner mündlichen Erklärungen – heute würde man Conference sagen – appetitlicher. Aber das Geschäft wollte und wollte nicht gehen. Am 15. Juli war die vierteljährliche Miete von 1750 Mk. fällig. Einige Tage vorher verreiste Jussup nach England und stellte seinen Freund, Herrn Eisenberg, als Vertreter und dessen Tochter als Kassiererin an. Der mit allen Rechten und Pflichten betraute Herr Eisenberg holte zwar täglich die Einnahmen ab, kam aber keinerlei Zahlungsverpflichtungen nach. Herr Jussup kam aus England nicht zurück, und so ließen die Inhaber der Wilhelmshallen am 18. Juli durch Gerichtsbeschluß das Lokal schließen. Die Angestellten des Kinos, unter Führung des Herrn Pahl, wandten sich an Herrn von Prittwitz. Dieser gab die Mittel zur Wiedereröffnung. Zu derselben Zeit wurden durch den Vertreter Philipp Wolf [recte: Wolff] 87 neue Filme der Firmen Pierrot, Eugen [recte: Eugen Pirou], Melje [recte: Méliès], Pathé und Werner [Alexis, Michel und Eugene Werner] angeboten und gegen Abzahlung akzeptiert. Von diesem Zeitpunkt an ging auch das Geschäft, und zwar stellten sich die Einnahmen wochentäglich auf 200 Mark und Sonntags auf 600 Mark. In dieser Zeit bekam auch der Senior unserer heutigen Film-Industrie, Herr Messter, Interesse für die gut verkäuflichen Apparate der Firma Gliewe und Kügler und ebenso für das kleine Kino. Durch Vermittlung des Herrn Schönwald kaufte es Messter und nahm von ihm am 19. September Besitz.⁸⁸

Auch Gliewe bestätigt diesen Verkauf, bei ihm heißt der Russe Jussem – Seiber schreibt Gussem⁸⁹ – und nennt als Verkaufspreis 5000 Mark. Der Käufer sei aus Moskau⁹⁰ zur Gewerbeausstellung nach Berlin gekommen.⁹¹ Max Gliewe ergänzt die Ausführungen von Joseph Stein:

Dieser Jussem ließ mich nun kommen und zeigte mir den Apparat, bisher hatte ich ihn nicht gesehen, er sollte als Geheimnis gelten, und fragte mich, ob ich den Appa-

rat nicht so ändern könnte, daß er wirklich gebrauchsfähig bliebe, was ich verneinen mußte, machte aber den Vorschlag, einen neuen gebrauchsfähigen Apparat (Transport mittels Malteserkreuz) anzufertigen, womit er sich einverstanden erklärte. [...] Ende (Juni oder) Juli hatten wir den Apparat fertiggestellt und im Theater ausprobiert. Der Transport desselben war gut, nur flimmerte er, zwar auch nicht mehr als der Isolatograph. Der Herr Jussem wußte, daß der Apparat fertiggestellt ist, war aber an dem Tage nach Paris⁹² gereist, um angeblich neue Bilder zu kaufen. Von dieser Reise ist Herr Jussem nicht zurückgekehrt, hat auch uns nicht den Apparat bezahlt. Wegen Mietzins ließ nun der Inhaber der Wilhelmshallen die Theatereinrichtung pfänden, somit auch unseren Apparat. Das angestellte Personal war damals Herr Pahl, Schönwald & Markschiess. Diese 3 Herren bewirkten nun, (da sie auch noch Gehalt zu fordern hatten) die leihweise Überlassung der Theatereinrichtung zum Vorführen und konnte uns nach Abzug aller Unkosten täglich 20 – 30 M für den Apparat abgezahlt werden.⁹³

Karl Pahl zufolge »haben Gliewe und Kügler nach dem Isolatograph zunächst einen neuen Stift-Apparat etwa gleicher Konstruktion gebaut, der sich nicht bewährte. Der von Gliewe & Kgl. gelieferte erste Kreuz-Apparat hatte statt einer Stiftscheibe eine Scheibe mit einer Nase. Er wurde Anfang Juli 1896 geliefert.«⁹⁴ Dies deckt sich mit den Erinnerungen von Gliewe, der die Lieferung dieses Apparates auf Ende (Juni oder) Juli datierte.⁹⁵

Seebers Recherchen – er gibt an, daß der Russe den Kinematographen bis zum 15. Juli 1896 führte⁹⁶, bereits am 17. Juli sei er von den Angestellten weitergeführt worden, Baron von Prittwitz habe die Miete übernommen – weichen nur unwesentlich von diesen Angaben ab.⁹⁷ Auf diese Phase bezieht sich auch die Erinnerung von Schönwald an eine Vorstellungsdauer von einer halben Stunde, in der 10 – 12 Bilder gezeigt wurden, dann habe es eine halbe Stunde Pause gegeben – aus Rücksicht auf die beiden Vorführer, von denen einer die Kurbel, der andere die Lampe des Projektors bediente.⁹⁸ Folgt man Schönwald weiter, wurde jetzt von 4 Uhr nachmittags bis abends 11 Uhr gespielt, was aber nur zum Teil durch die Anzeigen belegt wird.⁹⁹ Der Anzeige in der *Vossischen Zeitung* vom 9. Juni zufolge senkte man jetzt auch den Eintritt auf 25 Pfennig.

4. Phase: Ab 19. September 1896:

Betrieb durch Oskar Messter

*Otto Wittmann als Vorführer, eine Kassiererin, ein Mann zur Bedienung des Phonograph, ein Portier, Gustav Schönwald
Vorführung durch den Kinetograph von Messter*

Am 19. September¹⁰⁰ übernahm Messter den Kinematograph Unter den Linden; zu welchen Konditionen, ist nicht überliefert. Unter dem Inventar befanden sich auch der Projektor von Gliewe & Kügler sowie der Isola-Apparat.¹⁰¹ Messter engagierte seinen Schwager Otto Wittmann als Vorführer, der bereits »kurz vorher mit einem Messter-Apparat in Brünn i. Mähren im dortigen Grand-Hotel« Vorführungen geleitet hatte.¹⁰² In einem 1933 veröffentlichten Erinnerungsartikel beschreibt er, wie der Kinematograph Unter den Linden 21 unter der Leitung von Oskar Messter organisiert war. Wittmann gibt an, daß Messter sofort einen seiner eigenen Vorführungsapparate aufstellen ließ:¹⁰³

Das Personal in diesem ersten Messterschen Theater lebender Photographien bestand aus einer Kassiererin, einem Vorführer, einem Mann zur Bedienung des Grammophons und einem Portier, der im Toreingang Unter den Linden seinen Platz hatte. Er mußte genügend Reklame machen, um viel Publikum über den Hof in das Kino zu weisen. Man versuchte es sogar mit einem Neger als Portier, um den Besuch zu steigern: denn das Geschäft hing sehr von einem tüchtigen Portier ab.

Der Eintritt betrug 50 Pfg. Das Publikum zahlte an der Kasse, es gab keine Billets, man ging durch ein sogenanntes Drehkreuz, damit eine Kontrolle über die Besucher gegeben war. Die Vorführungen fanden von vormittags 10 Uhr bis abends statt; sobald genügend Publikum im Theater saß, lief das Programm ab.

Die Filme liefen aus dem Vorführapparat in eine Blechrinne bis zur Kasse, wo sie in einen gepolsterten Korb fielen. Dort wurden sie von der Kassiererin mit der Hand (ohne Vorrichtung) wieder aufgerollt. Der Vorführungsraum befand sich im Theatersaal, in Form einer heutigen, allerdings sehr großen Telefonzelle. Die Wände waren mit Seegras gepolstert, um das Vorführungsgeräusch zu dämpfen.

Feuerpolizeiliche Bestimmungen gab es 1896 für Kinos noch nicht. Man wurde aber sehr vorsichtig, als im selben Jahre [recte: 4. 5. 1897] in einem Pariser Basar bei einer Kinovorführung Feuer ausbrach, wobei es viele Tote gab.¹⁰⁴

In einer Anzeige vom 27. September 1896 in der *Vossischen Zeitung* greift die »Goldene 110«, die »billigste Einkaufsquelle Berlins« in der Leipziger Straße 110 die Darbietungen des Kinematographen Unter den Linden 21 auf, um mit dieser Sensation auf ihre Angebote aufmerksam zu machen. Aus dem Text lassen sich folgende Filme bzw. Motive herausarbeiten: Szenen mit »Straßen, Schiffen, Eisenbahnen«; DIE KRÖNUNG DES ZAREN¹⁰⁵; DIE ENTHAUPUNG MARIA STUARTS; möglicherweise der erste deutsche Werbefilm: »Man sieht die Herr'n in bunten Reih'n / Wie in die Tracht, die herbstdlich schön, / ein jeder lebhaft stürzt hinein / sich in der ›Gold'nen Hundertzehne!«¹⁰⁶

Die nächste Anzeigenserie des Kinematographen Unter den Linden beginnt am 4. Oktober 1896 und läßt sich bis in das Jahr 1897 verfolgen.¹⁰⁷ Diese Anzeige erschien im *Kleinen Journal* bis zum 2. November, jeweils in der Sonntags- und Montagsausgabe.¹⁰⁸ Ab 8. November bis zum Jahresende erschien sie mit der Bezeichnung »Kinetograph« statt wie bisher »Kinematograph« (siehe Abb. S. 157). Kann man daraus den Schluß ziehen, daß Messter erst ab diesem Zeitpunkt seinen *Kinetograph* zum Einsatz brachte? In seinen Anzeigen im Komet taucht die Bezeichnung »Kinetograph-Messter« erstmalig drei Wochen später, am 28. November 1896, auf.¹⁰⁹ Auch die Vorstellungszeiten hatte man erneut umgestellt; gespielt wurde jetzt wochentags von 10 – 13 und von 15 – 20 Uhr, Sonntags von 12.30 – 20 Uhr.¹¹⁰

Offenbar aus dieser Zeit ist ein Programmzettel überliefert. Wenn man berücksichtigt, daß auf diesem Programm Messters *Kinetograph* noch nicht angezeigt ist, wohl aber schon die Kombination des Kinematographen mit dem Phonographen, so bietet sich eine Datierung auf Anfang November 1896 an. Dafür sprechen auch die auf dem Programm angeführten Öffnungszeiten.¹¹¹ Ein zweiter Werbezettel stammt dagegen aus der Zeit, als Messter schon das Unternehmen unter seinem Markenzeichen »Kinetograph-Messter« inserierte.¹¹²

Marben erwähnt 1941 in einem Beitrag zum 75. Geburtstag von Messter ein weiteres Programm des Kinematographen Unter den Linden: »1. SERPENTINTANTZ. 2. EISENBAHN. 3. AUFZIEHEN DER WACHE. 4. AM STRANDE. 5. EMIL SUCHT EINE DROSCHKE. 6. FIDELE KREMSERFABRT.«¹¹³

Ab dem 23. Oktober 1896 erschien das oben erwähnte Inserat aus dem *Kleinen Journal* dann auch im *Berliner Lokal-Anzeiger*, allerdings mit dem besonders hervorgehobenen Zusatz: »Neu: DER ZAR IN PARIS.«¹¹⁴ Es ist die erste Anzeige eines Berliner Kinematographen, die nicht mehr mit der Sensation »lebende Photographien«, sondern mit einem Filmtitel warb – einer Aktualität: Der russische Zar war am 6. Oktober in Paris eingetroffen. Es dauerte somit 17 Tage, bis dieser aktuelle Streifen nach Berlin kam. Gustav Schönwald erinnerte gar eine Lieferzeit von nur einer Woche:

Nun gab es auch bald die erste Aktualität. [...] Es war DER FEIERLICHE EINZUG DES ZAREN IN PARIS, den man schon eine Woche nach dem großen Ereignisse in Berlin auf der Leinwand sehen konnte. In diesem ersten aktuellen Film ist die erste Verwirklichung der kinematographischen Berichterstattung zu erblicken. Diese Tatsache schien den Veranstaltern aber auch so bedeutungsvoll, daß sie zum ersten Male die Musik heranzogen, und zwar war es ein Phonograph, der jedesmal zum Zarenfilm die russische Nationalhymne ertönen ließ, die denn auch das Publikum mit Begeisterung mit anhörte, soweit das Geräusch des Vorführapparates es gestattete. Dazu sprach der Geschäftsführer noch einige Worte an das hochverehrte Publikum, wie überhaupt jeder einzelne Film mit ein paar wenigen Worten angezeigt wurde, und wenn es auch nur die Titelnennung war. Immerhin, der Erklärer spukte schon.¹¹⁵

10. November 1896

Kinetograph

Phonographische

(Lebende Photographien. Auch in Naturfarben.) Interessante Bilder historischer Saitaler und des Gesellschaftslebens in vollkommener Naturwahrheit.

Wiedergabe musikalischer und bellamatorischer Vorträge, für alle Besucher zugleich deutlich hörbar ohne Schläuche.

Eintrittspreis für alle Vorstellungen 50 Pf., Militärs u. Kinder 25 Pf.
Vorstellungen ununterbrochen von 10 Uhr Vorm. bis 11 Uhr Abds.

U. d. Linden No. 21. U. d. Linden.

Messter-Inserat für den Kinematograph Unter den Linden 21, hier aus *Tägliche Rundschau*, 10. November 1896.

Gustav Schönwald fungierte auch als Portier-Anreißer auf der Straße – der Kinoraum war ja nur durch die Hofeinfahrt zu erreichen – »in einer mit glitzernden Tressen übersäten Heroldsuniform, einem langen Stab mit goldener Kugel oben drauf in der Hand.«¹¹⁶

Die mit dem Film *DER ZAR IN PARIS* werbende Anzeige erschien im *Berliner Lokal-Anzeiger* bis zum 6. Dezember. Vom 8. Dezember bis zum Jahresende wurde dann der Hinweis auf den Zaren-Film weggelassen. Erstaunlicherweise geben diese Anzeigen im *Berliner Lokal-Anzeiger* eine Spielzeit von 10 Uhr bis 21 Uhr an, während die typographisch identisch gestalteten Inserate im *Kleinen Journal* die vorhin erwähnten veränderten Öffnungszeiten anzeigen. So warb der Kinematograph Unter den Linden ab 8. November bis zum Jahresende in zwei verschiedenen Berliner Tageszeitungen mit unterschiedlichen Öffnungszeiten – ein Kuriosum der frühen Filmgeschichte!

Über den wirtschaftlichen Erfolg unter Messters Regie gibt es widersprüchliche Berichte. Gustav Schönwald zufolge war das Unternehmen zu einer Sehenswürdigkeit geworden und hatte außerordentlichen Erfolg. »Das Programm wurde abwechslungsreicher, und es wurden aus dem Auslande Filme bezogen, die schon die stattliche Länge von dreißig Metern hatten.«¹¹⁷ Messter hatte in der zweiten Novemberhälfte 1896 seine ersten Filme – *AUF DER WESTEISBAHN*¹¹⁸ sowie eine Straßenszene – aufgenommen: »Obwohl meine Schaustellung Unter den Linden hierdurch eine abwechslungsreiche Ausgestaltung ihres Programms erfuhr, war das wirtschaftliche Ergebnis dennoch unbefriedigend.«¹¹⁹ Die bisher einzige ermittelte Quelle – ein Artikel aus dem Jahre 1942 – gibt an, daß Messter das Unternehmen wegen der zu hohen Unkosten im Jahre 1897 schließen mußte: »Die Tageseinnahmen bei ununterbrochener dreizehnstündiger Vorführung betrugen im Durchschnitt nur 60 bis 70 Mark, d.h. nur 120 bis 140 Menschen besuchten täglich das Theater, obschon Messter sich wahrhaftig alle Mühe gab, immer Neues zu bieten.«¹²⁰ Die erst

nach 1896 erfolgte Umbenennung in Biorama¹²¹ sowie das genaue Datum der Schließung des Unternehmens sind noch zu recherchieren; im *Berliner Börsen-Courier* inserierte der »Kinetograph (Lebende Photographien) Unter den Linden 21« regelmäßig bis zum 30. Juni 1897. Dafür, daß das Unternehmen Unter den Linden 21 sich nicht rentiert haben soll, hat es doch erstaunlich lange gespielt. Messter selbst hat dafür folgende Erklärung geliefert: »Die Unterhaltung des Theaters Unter den Linden in eigener Regie war mir besonders wichtig, weil ich hier Kauflustigen meine Projektoren im Betrieb vorführen konnte, und es mir die Möglichkeit gab, meine Einrichtungen in der Praxis zu erproben und Mängel an den Apparaten festzustellen.«¹²²

Ab 1. Dezember wurde dann Messters *Kinetograph* im Apollo-Theater angezeigt¹²³, allerdings spielte er nicht immer störungsfrei.¹²⁴ Als Sensation wurde das Bild ENDLICH ALLEIN! herausgestellt. Es handelte sich um den französischen Film LE COUCHER DE LA (JEUNE??) MARIÉE – nicht zu verwechseln mit dem am 20. Oktober 1896 im Budapester Possen- und Operetten-Theater in Berlin uraufgeführten Lustspiel von Donat Herrnfeld, die in einer Anzeige gegen diese Namensgleichheit protestierten.¹²⁵ Der Film ENDLICH ALLEIN! zeigte »ein junges Ehepaar am Hochzeitstag zum erstenmal allein« und wurde von dem Schlager »Ach Emma, ach Emma, geliebtes Mause Schwänzchen, kehr' zurück« begleitet.¹²⁶

1919 hatte sich Leo Leipziger in seinem Feuilleton über das erste Berliner Lichtspiel-Theater ein bescheidenes Plätzchen im »verschwiegensten Winkel des hintersten Sockels« einer Sieges-Film-Allee gewünscht.¹²⁷ Der Kinetograph Unter den Linden 21 war zweifelsohne bereits ein »Kino« im Sinne einer ortsfesten Abspielstätte. Warum er sich auf Dauer nicht behaupten konnte, mag damit zusammenhängen, daß die durch feste Verträge abgesicherte Integration des Kinetographen in ein Variétéprogramm eine erheblich größere finanzielle Sicherheit bot als der durch hohe Innenstadtmiete, Personal- und Reklamekosten belastete Betrieb Unter den Linden 21. Warum aber der Besuch unter Messter mehr und mehr zurückging¹²⁸, ist schwer zu sagen. An dem geringen Filmvorrat, wie Corinna Müller vermutet¹²⁹, wird es wohl kaum gelegen haben: zum einen hatte Messter sehr schnell zahlreiche eigene Filme aufgenommen als auch neue Filme aus Frankreich importiert. Möglicherweise hat er das Unternehmen nach dem Erfolg seiner Vorführungen im Apollo-Theater nur noch halbherzig beworben; der Hamburger Kinetograph in der Kaiser-Wilhelm-Straße 11-15, der von Juni 1896 bis März 1899 als ständiges »Kino« bestand, entfaltete erheblich größere Anstrengungen, um seine Programme bekanntzumachen.¹³⁰ Die Werbung in der Tagespresse allein mit der Sensation »Lebende Photographien« reichte offenbar nicht aus, um sich gegenüber dem vielfältigen und zudem preiswerteren Unterhaltungsangebot im Berliner Zentrum zu behaupten.

Anmerkungen

1 Für ergänzende Hinweise danke ich Herbert Birett, Martin Koerber, Martin Loiperdinger, Laurent Mannoni, Herrn Markschiess-van Trix und Deac Rossell.

2 Daß frühe Film-Gastspiele häufig als »Kino« bezeichnet wurden, wie Corinna Müller angibt, konnte für die Berliner Verhältnisse des Jahres 1896 nicht belegt werden. (Corinna Müller, »Anfänge der Filmgeschichte: Produktion, Foren und Rezeption«, Harro Segeberg (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens*, München 1996 (=Mediengeschichte des Films, Bd. 1), S. 293-325, hier: S. 301, Anm. 24. Ob der Kinematograph Unter den Linden 21 »das erste deutsche Kino« war, ist hier nicht relevant; er ist jedenfalls älter als das von Corinna Müller als »offenbar erstes (und wohl auch einziges) ständiges »Kino« der ambulanten Ära in Deutschland« ermittelte Unternehmen in der Hamburger Kaiser-Wilhelm-Straße 11-15, das am 23. Juni 1896 eröffnete (S. 309).

3 Zu Max Gliewe vgl. auch: *Filmblatt*, Berlin, Nr. 2, Winter 1996, S. 22f. Gliewe starb am 25. Oktober 1941 in Berlin-Grünau, im Alter von 78 Jahren (Todesanzeige im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin).

4 Für eine Übersicht der 1896 in Berlin spielenden Kinematographen vgl. meine Chronik: »Viel Geld mit wenig Mühe... Das Jahr 1896: Kinematographen in Berlin«, *Filmgeschichte. Newsletter der Stiftung Deutsche Kinemathek*, Berlin, Nr. 9/10, 1997.

5 Leo Leipziger (17. 12. 1861 – 21. 12. 1922), Journalist und Schriftsteller, Herausgeber der Berliner Tageszeitung *Das Kleine Journal* und der Zeitschrift *Roland von Berlin*.

6 Im *Kleinen Journal* erschien ein detaillierter Bericht des Pariser Berichterstatters über einen Besuch in Lumières Kinematograph (»Bewegliche Photographien«, *Das Kleine Journal*, Nr. 57, 26. 2. 1896, 2. Beilage, Vermischtes). Ein Zusammenhang mit

Leipzigers Besuch in Paris ist nicht auszusprechen. Vgl. auch die weitgehende Übernahme dieses Berichts in: *Der Komet*, Pirmasens, Nr. 572, 7. 3. 1896, S. 6.

7 Leo Leipziger: »Das erste Lichtspiel-Theater in Berlin«, *Film-Kurier*, Berlin, Nr. 7, 10. 6. 1919.

8 Joseph Stein: »Das erste Kino in Berlin«, *Film-Kurier*, Berlin, Nr. 95, 23. 4. 1921 (Redaktionelle Vorbemerkung). Stein war offenbar auch bei der Eröffnung des Kinematographen Unter den Linden am 26. April 1896 dabei (Aros: »25 Jahre Berliner Kino«, *Berliner Lokal-Anzeiger*, 25.4.1921).

9 Die Brüder Emile und Vincent Isola werden in den deutschen Berichten häufig als »Isolar« falsch geschrieben. Sie hatten am 8. April 1895 in Paris in der Salle des Capucines auf dem Boulevard du Capucines 39 einen Kinematographen eröffnet (Deac Rossell: »A Chronology of Cinema 1889-1896«, *Film History*, New York, H. 2, 1995, S. 146 und Anm. 65, S. 209).

10 Stein (wie Anm. 8). – Dr. L. W.: »Berliner Urkino Unter den Linden«, *LichtBild-Bühne*, Berlin, Nr. 95, 24. 4. 1934 paraphrasiert den Artikel von Josef Stein.

11 Guido Seeber: »Vor dreißig Jahren...«, *Filmtechnik*, Halle a. d. Saale, Nr. 13, 1926, S. 259 – 261

12 Laut Seeber (ebenda) ein Rittergutsbesitzer.

13 Seeber (ebenda) und in seinem Gefolge Hans Traub (*Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens*, Ufa-Buchverlag Berlin 1943, S. 118ff) führen noch Baron von Goldberger an. Seeber ist der erste, der Goldberger erwähnt; dessen Rolle bei der Gründung der Deutschen Kinematographischen Gesellschaft GmbH bleibt allerdings unklar. – Der mit »ej« signierte Artikel »Film-Berlin 1896/1942, 1. Kein Interesse für lebende Photographien« (*Der Film*, Berlin, Nr. 11, 14. 3. 1942) bezieht sich, ohne ihn direkt zu zitieren, ebenfalls auf Seeber, indem er wie

dieser fünf Gründungsmitglieder aufführt – und hinzufügt: »unter denen sich bezeichnenderweise zwei Juden befanden«. – Max Gliewe schreibt 1922, der Kinematograph Unter den Linden 21 sei von einem »Baron-Klub, der dort im Hause tagte«, eröffnet worden (Brief von Max Gliewe an Oskar Messter, 18. Juli 1922, zit. nach: *Filmblatt*, Berlin, Nr. 1, Sommer 1996, S. 14f.). Laut Berliner Adreßbuch hatte im Haus Unter den Linden 21 der »Club von 1880« seinen Sitz. Was es mit diesem Club – falls er gemeint war – auf sich hatte, konnte nicht ermittelt werden; ihm gehörten immerhin die besten Kreise der Berliner Gesellschaft an (*Das Kleine Journal*, Nr. 334, 3.12.1896). Gliewes Hinweis könnte aber erklären, warum man sich Räumlichkeiten im Haus Unter den Linden 21 – abgesehen von der idealen Lage im Zentrum der Stadt – ausgesucht hatte.

14 »Eine interessante Matinee...«, *Berliner Presse*, Nr. 99, 28.4.1896 (Lokal-Zeitung). Der *Berliner Lokal-Anzeiger* (»Ein »Kinematograph« wurde gestern...«, 29.4.1896) schreibt »Deutsche Kinematograph-Gesellschaft«.

15 Stein (wie Anm. 8). – Seeber (wie Anm. 11) gibt die gleiche Summe an, allerdings in Francs.

16 Daß der Kinematograph Unter den Linden 21 zuerst »Isolatograph« hieß, wie auch Stein (wie Anm. 8) angibt, konnte nicht belegt werden.

17 Allerdings im Vorderhaus.

18 Stein (wie Anm. 8).

19 Karl Pahl starb 1937 im Alter von 64 Jahren (*Filmtechnik*, Halle a. d. Saale, 6.2.1937, S. 27f.).

20 Gliewe (wie Anm. 13). Vgl. auch: Gesprächsprotokoll von Gerhard Lamprecht mit Max Gliewe, 12. 10. 1941, *Filmblatt*, Berlin, Nr. 1, Sommer 1996, S. 15–18. – Seeber (wie Anm. 11) schreibt fälschlich Markschütz. – Im Berliner Adreßbuch von 1897 steht Paul Markschüss mit der Berufsbezeichnung »Kinematograph«.

21 Seeber (wie Anm. 11) ist die einzige Quelle für diese Information.

22 Das Kaiser-Panorama wurden von

dem Berliner Physiker, Erfinder, Photograph und Unternehmer August Fuhrmann betrieben. Ende April inserierte Fuhrmann »Kinematograph / lebende Photographie mit / Edison / Original-Scenen. / Compl. Apparate liefert / A. Fuhrmann, Berlin W., Passage. / Vertreter div. Länder.« (*Berliner Tageblatt*, Nr. 211, 26. 4.1896). Ab 17. Oktober spielte ein Kinematograph im Kaiser-Panorama, regelmäßig im *Kleinen Journal* inserierend (Nr. 287, 17. 10. 1896 ff.). Bereits vom 14. Juni bis zum 4. Juli 1896 hatte das Kaiser-Panorama »Das Ideal Edison's. Edison-Theater und Edison-Concert« angezeigt (*Das Kleine Journal*, Nr. 162, 14.6.1896 – Nr. 182, 4.7.1896). Der Kinematograph Unter den Linden 21 hatte also einen Konkurrenten in unmittelbarer Nähe. Am 30. November stellte Fuhrmann in der Aula der Kriegsakademie in Berlin vor der Deutschen Gesellschaft von Freunden der Photographie »Lebende Photographien« mit Hilfe eines neukonstruierten Kinematographen (nach Edison) vor (*Photographische Rundschau*, Halle a.S., H. 3, 1.3.1897).

23 *Das Kleine Journal*, Nr. 316, 15.11.1896 (Vergnügungs- und Vereinsanzeigen) und Nr. 317, 16. 11. 1896 (Anzeige). 24 *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 415, 5.9.1895 und Nr. 523, 7.11.1895 (Anzeigen).

25 Gliewe (wie Anm. 20). – Die »Mail-Coach« zur Gewerbeausstellung fuhr Unter den Linden 22 ab; das Bureau der Gesellschaft befand sich Unter den Linden 21 (Anzeige der »Mail-Coach«, *Berliner Zeitung*, Nr. 101, 30. 4. 1896). Allerdings stellte die Mail-Coach am 13. Juli ihren Betrieb ein, weil außer dem Kutscher und dem Diener nur selten jemand mitfuhr (*Das Kleine Journal*, Nr. 191, 13. 7. 1896).

26 Stein (wie Anm. 8).

27 H. U. Brachvogel: »Deutschlands beste Kinostadt und wie sie wurde«, *Reichsfilmblatt*, Berlin, Nr. 17, 28. 4. 1928, S. 18f.

28 Ein zeitgenössischer Bericht erwähnt 40 Ampère = 4000 Kerzen. (»Neue Schaulustellungen in Berlin«, *Der Komet*, Pirmaisens, Nr. 581, 9.5.1896.) – Traub spricht von 70 bis 75 A bei 70 V (*Als man anfing zu fil-*

men. *Die Erfindung der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Ufa-Buchverlag GmbH, Berlin 1940, S. 58).

29 Gliewe erinnert sich an ca. 3 Meter («Gesprächsnotiz von Gerhard Lamprecht nach einer telephonischen Unterhaltung mit Max Gliewe am 21.10.1941», *Filmblatt*, Berlin, Nr. 1, Sommer 1996, S. 18).

30 »Die Bilder erschienen auf gewöhnlichem Schirting.« (Stein, wie Anm. 8)

31 Seeber (wie Anm. 11). Auch Brachvogel (wie Anm. 27) spricht von 100 Plätzen.

32 Anon.: »Das erste deutsche Kino«, *Göttinger Zeitung*, [unleserlich] August 1926, Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. – R. Marben gibt in einem Artikel zu Messters 75. Geburtstag an, daß die Zuschauer standen. Dies kann sich durchaus auf die spätere Übernahme des Kinematographen durch Messter beziehen («Oskar Messter, ein Leben für den Film», *Nachtausgabe*, 20.11.1941).

33 [Gustav Schönwald]: »Wie einst im Mai! Aus den allerersten Tagen des deutschen Kinos. Erinnerungen Eines, der dabei war«, *Der Kinematograph*, Düsseldorf, Nr. 489, 10.4.1916.

34 *Vossische Zeitung*, Nr. 195, 26.4.1896, *Berliner Tageblatt*, Nr. 211, 26.4.1896, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 195, 26.4.1896, *National-Zeitung*, Nr. 271, 26.4.1896.

35 *Berliner Tageblatt*, Nr. 212a, 27.4.1896, *Vossische Zeitung*, Nr. 197, 28.4.1896, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 197, 28.4.1896, *National-Zeitung*, Nr. 274, 28.4.1896, *Das Kleine Journal*, Nr. 117, 28.4.1896.

36 Seeber (wie Anm. 11). Diese Überlieferung hat dennoch ihren wahren Kern, wenn man die Preissenkung auf 25 Pfennig von Anfang Juni berücksichtigt. Siehe hierzu weiter unten. Die erste Anzeige (Entree 1 Mark) erschien im *Kleinen Journal* sogar noch in der Nr. 116 vom 27.4.1896.

37 Stein (wie Anm. 8).

38 Brachvogel (wie Anm. 27).

39 Leipziger (wie Anm. 7).

40 Brachvogel (wie Anm. 27). – Ist dies nur ein bloßer Reflex der »Panik-Legen-

de«, derzufolge sich das Publikum beim Lumière'schen Film ANKUNFT DES ZUGES erschrocken haben soll, um es ganz allgemein auszudrücken? Vgl. zu dieser These Martin Loiperdinger: »Lumières ANKUNFT DES ZUGES. Gründungsmythos eines neuen Mediums«, *KINtop* 5, 1996, S. 37 – 70.

41 Stein (wie Anm. 8).

42 »Ein »Kinematograph« produziert sich gegenwärtig...«, *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 195, 26.4.1896, S. 5 («Aus Berlin») – »Gestern fand Unter den Linden 21...«, *Vossische Zeitung*, Nr. 195, 26.4.1896, 1. Beilage («Lokales») – »»Kinematograph« ist der Name...«, *Das Kleine Journal*, Nr. 115, 26.4.1896 («Berliner Tagesbericht») – »Der »Kinematograph«, der im Hause Unter den Linden 21...«, *Das Kleine Journal*, Nr. 116, 27.4.1896 («Berliner Tagesbericht») – »Eine interessante Matinee...«, *Berliner Presse* (wie Anm. 14) – »Ein »Kinematograph« wurde gestern...«, *Berliner Lokal-Anzeiger* (wie Anm. 14) – »»Kinematograph« nennt sich ein Apparat...«, *Berliner Tageblatt*, Nr. 218, 30.4.1896, 1. Beiblatt («Lokal-Nachrichten») – »Der Kinematograph...«, *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 197, 28.4.1896. Es handelt sich um eine leicht gekürzte Fassung des Berichts aus der *Vossischen Zeitung*. – »Eine interessante Matinee...«, *Berliner Zeitung*, Nr. 99, 28.4.1896. Dieser Text erschien wortgleich auch in der *Berliner Presse*, Nr. 99, 28.4.1896 («Lokal-Zeitung») – »Wer Edisons Kinetoskopen gesehen hat...«, *Berliner Neueste Nachrichten*, Nr. 197, 28.4.1896 («Nichtpolitischer Theil») – »Neue Schaulustungen in Berlin«, *Der Komet* (wie Anm. 28). Auch wenn in diesem kurzen Hinweis der Kinematograph Unter den Linden nicht namentlich erwähnt wird, so ist doch die Zuschreibung durch den Hinweis auf die Pressevorführung an einem Samstagvormittag [der 25. April] gesichert. Die Annahme, hier sei ein Apparat der Berliner Firma H. O. Foersterling vorgestellt worden, ist damit hinfällig (Helmut H. Diederichs: »Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895 bis 1909«, *Publizistik*, Konstanz, H. 1, Januar – März 1985, S. 55 – 71, hier: S. 57).

- 43 *Vossische Zeitung*, Nr. 195, 26.4.1896 (wie Anm. 42).
- 44 Gliewe (wie Anm. 13).
- 45 »Der Kientopp Unter den Linden«. Abschrift [von Gerhard Lamprecht] eines Berichtes, gefunden im Nachlaß Guido Seeber, abgeschrieben 5.12.1941. Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.
- 46 Der *Berliner Lokal-Anzeiger* (29.4.1896, wie Anm. 14) schreibt irrtümlich von einem »Bildchen aus dem Berliner Straßenleben. (...) Da fahren Droschken um Droschken, zwischendurch drängen sich Passanten; ein Omnibus humpelt vorüber; bleibt stehen und nimmt einen Mann auf, um dann weiter zu fahren. Die Freitreppe im Hintergrunde ist von Menschen belebt, die auf- und niedersteigen.«
- 47 »Der Kientopp Unter den Linden« (wie Anm. 45). – In der Artikelfolge »Film-Berlin 1896 / 1942« (wie Anm. 13) heißt es ohne Beleg »Bilder vom Platz der Republik in Lyon«. Der Beitrag stützt sich u.a. auf Seeber (»Der Kientopp Unter den Linden«, wie Anm. 45) und einen weiteren, nicht bekannten Beitrag zum Thema. So heißt es weiter, die Filme seien von Lumière bezogen worden, wofür aber kein Beleg gefunden werden konnte. – *Das Kleine Journal* (Nr. 116, 27.4.1896, wie Anm. 42) erwähnt zwei Straßenszenen.
- 48 Dieser Film wird nur vom *Kleinen Journal* erwähnt (Nr. 116, 27.4.1896, wie Anm. 42). – Die *Göttinger Zeitung* (wie Anm. 32) schreibt: »Das Verladen eines Schiffes im Hafen«.
- 49 *Berliner Presse* (Nr. 99, 28.4.1896, wie Anm. 14). – Einen kurzen Ausschnitt aus diesem Film bringt Messter unter dem Titel IN DER BAR in seinem 1934 für die Ufa realisierten Film ALS MAN ANFANG ZU FILMEN.
- 50 Dr. R. Neuhaus: »Neue Schnellseher«, *Photographische Rundschau*, Halle a.S., H. 7, Juli 1896, S. 197–201. Drei Filmstreifen aus dem RINGKAMPF sind abgebildet bei Hans Klepp: »Lebende Photographien (Der Kinetograph-Messter)«, *Die Technik*, Berlin, H. 1, 1.1.1897.
- 51 Die *Berliner Neueste Nachrichten* (Nr. 197, 28.4.1896, wie Anm. 42) nennen Loïe Fuller als Darstellerin. – *Das Kleine Journal* (Nr. 116, 27.4.1896, wie Anm. 42) vermutet, »daß die einzelnen Farbtöne nachträglich mit durchsichtigen Anilinfarben (...) aufgetragen wurden.« – Brachvogel (wie Anm. 27).
- 52 Schönwald (wie Anm. 33).
- 53 Seeber (wie Anm. 11) gibt 15 bis 24 Meter.
- 54 *Vossische Zeitung* (Nr. 195, 26.4.1896, wie Anm. 42). Das ergibt eine Vorführgeschwindigkeit von 30 Bildern/Sekunde.
- 55 Stein (wie Anm. 8).
- 56 Leipziger (wie Anm. 7).
- 57 Seeber (wie Anm. 11)
- 58 Schönwald (wie Anm. 33).
- 59 Brachvogel (wie Anm. 27).
- 60 Neuhaus (wie Anm. 50).
- 61 Schönwald (wie Anm. 33).
- 62 *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (Nr. 195, 26.4.1896, wie Anm. 42).
- 63 Bundesarchiv, Nachlaß Messter, BA NL 1275, 107b.
- 64 *Das Kleine Journal* (Nr. 116, 27.4.1896, wie Anm. 42). – Zur Ankündigung von Szenen aus dem Berliner Leben vgl. auch: *Berliner Neueste Nachrichten* (Nr. 197, 28.4.1896, wie Anm. 42).
- 65 N.N. [Leo Leipziger]: »25jähriges Film-Jubiläum«, *Roland*, Berlin, XIX. Jg., H. 17, 27.4.1921, S. 20. Diese Darstellung wird durch die Hofnachrichten bestätigt (*Berliner Tageblatt*, Nr. 226, 4.5.1896). – Vgl. auch: »Das erste Lichtspielhaus in Deutschland ...«, *Tägliche Rundschau*, Nr. 211, 8.5.1921.
- 66 *Das Kleine Journal*, Nr. 142, 24. Mai 1896 (»Kleine Notizen«).
- 67 Gliewe (wie Anm. 13).
- 68 Stein (wie Anm. 8).
- 69 Als verlässlichsten Zeugen sei hier nur auf Max Gliewe (wie Anm. 13) verwiesen.
- 70 Gliewe (wie Anm. 13).
- 71 Seeber (wie Anm. 11). Man vergleiche folgende Nachricht aus dem *Bulletin belge de Photographie* (1896, S. 750), die im März 1897 von der *Photographischen Rundschau* (Halle a.S., 3. H., 1.3.1897, S. 85) wiedergegeben wird: »Die kinematographischen Apparate, welche noch vor etwa 6 Monaten

10.000 Franken kosteten, werden jetzt bereits für 700 bis 800 Franken verkauft. Der Preis ist jedoch immer noch zu hoch, und man glaubt bestimmt, daß die Anschaffungskosten sich bald auf 150 bis 200 Franken erniedrigen werden. Man beeile sich also nicht mit dem Kauf (...).« Unabhängig davon, ob belgische oder französische Franken gemeint sind: die Tendenz wird deutlich. Vier Monate später heißt es, wiederum in der *Photographischen Rundschau* (7. H., 1.7.1897, S. 214): »Erstaunlich ist es, welche Summen durch die Projektionslaterne verdient werden. Innerhalb zwei Monaten sollen 4 Millionen Mark durch den Verkauf gewisser Rechte oder Vergünstigungen in Bezug auf den Kinematographen erzielt sein.« – Zu den Preisen auf dem Berliner Markt im Herbst 1896 vgl. »Der Kinematograph«, *Der Komet*, Pirmasens, Nr. 600, 19.9.1896, S. 3.

72 Hans Pander: »Die Sammlung Oskar Messter«, *Der Bildwart*, Berlin, Nr. 8, August 1931, S. 365–367. Auszugsweise nachgedruckt in: *Filmblatt*, Berlin, Nr. 2, Winter 1996, S. 21f.

73 Stein (wie Anm. 8). – Seeber (wie Anm. 11).

74 Gliewe (wie Anm. 13). – Vgl. Gliewe (wie Anm. 20).

75 Stein (wie Anm. 8). Er schreibt weiter: »Mit Einführung des neuen Maltheserkreuzapparates wurde das kleine Theater umgetauft und erhielt den Namen »Kinematograph«. Aus den Anzeigen geht eindeutig hervor, daß der Betrieb von Anfang an unter »Kinematograph (Lebende Photographien)« firmierte.

76 *Berliner Tageblatt* (Nr. 218, 30.4.1896, wie Anm. 42) – Vgl. *Berliner Presse* (Nr. 99, 28.4.1896, wie Anm. 14).

77 Seeber (wie Anm. 11). – Albert Narath (*Oskar Messter, der Begründer der deutschen Kino- und Filmindustrie*. Deutsche Kinemathek e.V., Berlin, Filmwissenschaftliche Schriften, 1966, S. 12) präzisiert: Konstruktion Reulos & Méliès, Vertrieb Isola Frères, Paris. – Hans Pander (wie Anm. 72) schreibt ihn 1931 Gaumont zu.

78 Mitteilung von Laurent Mannoni an den Autor, 6. 3. 1997.

79 Leipziger (wie Anm. 7).

80 Oskar Messter: *Mein Weg mit dem Film*, Berlin 1936, S. 10.

81 Übereinstimmende Angaben nach Auswertung der wichtigsten Berliner Tageszeitungen.

82 *Vossische Zeitung*, Nr. 265, 9.6.1896. – *Das Kleine Journal*, Nr. 157, 9.6.1896. Vgl. auch eine entsprechende Mitteilung in: *Das Kleine Journal*, Nr. 159, 11.6.1896 (»Kleine Notizen«), dort irrtümlich Unter den Linden 24.

83 Seeber (wie Anm. 11).

84 *Das Kleine Journal*, Nr. 156, 8.6.1896 (»Berliner Tagesbericht«). In den Anzeigen der Kairo-Ausstellung wird der Kinematograph aber nicht erwähnt.

85 *Das Kleine Journal*, Nr. 122, 3.5.1896 (»Kleine Notizen«). Am 25. Juni besuchte die Prinzessin Friedrich Leopold von Preußen bei ihrem Rundgang über die Ausstellung »Kairo« auch den dort spielenden Kinematographen (*Das Kleine Journal*, Nr. 174, 26.6.1896, »Berliner Gewerbe-Ausstellung«). – Bereits am 28. April war im *Berliner Tageblatt* folgende Anzeige erschienen: »Kinematograph. / lebende Photographie übertrifft das / Kinetoscop an Größen-Effect / 100.000 mal. / Compl. Apparate mit Orig. / Edison / Scenen liefert nach allen Ländern / A. Schneider, z.Z. Berlin, Passage / Kaiser-Panorama. / Vorführungen in einigen Tagen.« (Nr. 214, 28.4.1896; auch in Nr. 218, 30.4. und Nr. 224, 3.5.1896).

86 Stein schreibt sowohl Labeschin als auch Labeschien.

87 Brachvogel (wie Anm. 27) benennt »Philipp Wolff, Hecht und Heßberg«. – Seeber (»Der Kientopp Unter den Linden«, wie Anm. 45) notiert: »Im Sommer begann die Pariser Firma Philipp Wolff ihre Geschäfte anzubahnen, und eröffnete am 8. November eine Filiale Ecke Jerusalemstr. und Zimmerstr. (...) Philipp Wolff hatte die Filmvertretung der bekannten englischen und französischen Films.« – Karl Pahl gibt an, daß Philipp Wolff von No-

vember 1896 bis 1901 in Berlin war, wo er französische Kurzfilme von 50 bis 100 m Länge verkaufte (»Betrifft Geschichte«. Aktennotiz über die Besprechung mit Herrn Pahl am 30. Mai 1933. Bundesarchiv, Nachlaß Oskar Messter, BA NL 1275, Ex-Akte 342). Zu Philipp Wolff vgl. den Beitrag von Deac Rossell in diesem Band.

88 Stein (wie Anm. 8).

89 Seeber (wie Anm. 11).

90 »Der Kientopp Unter den Linden« (wie Anm. 45).

91 Gliewe (wie Anm. 20).

92 und nach London (ebenda).

93 Gliewe (wie Anm. 13).

94 »Betrifft Geschichte« (wie Anm. 87).

95 In dem am 19. September 1896 von *Der Komet* (wie Anm. 71) veröffentlichten Preisvergleich der Kinematographen in Berlin heißt es, daß »ein unter den Linden in Berlin ausgestellt schon für 600 Mk. angeboten wird. Die Vorführungen des Letzteren entsprechen diesem Schundpreis.« Kann man daraus schließen, daß die Betreiber des Kinematographen Unter den Linden 21 versuchten, den nicht mehr benötigten Isola-Apparat zu verkaufen?

96 Traub (wie Anm. 13) gibt den 12. Juni als Abreisedatum des Russen. Es konnte keine frühere Quelle für diese Angabe gefunden werden. Auch wenn dieses Datum stimmen würde, stürzte es die Chronik der Ereignisse nicht um. Friedrich v. Zglinicki, *Der Weg des Films*, Berlin 1956, S. 312f übernimmt die Angaben von Traub. Traub übernimmt in seinem Ufa-Buch seine drei Jahre zuvor veröffentlichten Recherchen aus *Als man anfang zu filmen* (wie Anm. 28, S. 56ff).

97 Seeber (wie Anm. 11).

98 Schönwald (wie Anm. 33).

99 Vgl. hierzu die widersprüchlichen Angaben der Öffnungszeiten in der Anzeigenserie ab 4. Oktober.

100 Messter (wie Anm. 80, S. 134). – Seeber (wie Anm. 11). – Martin Koerber benennt den 21. September, ohne Quellenangabe (»Filmfabrikant Oskar Messter – Stationen einer Karriere«, in: Martin Loiperdinger (Hg.), *Oskar Messter – Filmpionier*

der Kaiserzeit. (Ausstellungskatalog) (= *KINtop Schriften* 2), Basel, Frankfurt am Main 1994, S. 35. Deac Rossell (wie Anm. 9) übernimmt diese Angabe.

101 Oskar Messter: »Erinnerungen an die Anfänge der Kinematographie in Deutschland«, *Die Kinotechnik*, Berlin, H. 23, 5.12.1927, S. 613–617, hier: S. 615.

102 Otto Wittmann: »Das erste Berliner Kino«, *Film-Kurier*, Berlin, Nr. 46, 22.2.1933. Wiederabdruck in: *Filmblatt*, Berlin, Nr. 2, Winter 1996, S. 23f. Dieser Beitrag beruht auf einem für den Druck geringfügig gekürzten Manuskript, das im Messter-Nachlaß im Bundesarchiv (BA NL 1275), Akte 445 erhalten ist.

103 So auch Messter (wie Anm. 80, S. 134).

104 Otto Wittmann (wie Anm. 102).

105 Die Zarenkrönung in Moskau war am 26.5.1896.

106 Auch im *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 455, 27.9.1896. – Vgl. auch eine ähnlich gestaltete Anzeige der »Goldenen 110« in der *Vossischen Zeitung*, Nr. 299, 28.6.1896, die auf die Dahomey-Weiber aus dem Pansage-Panoptikum Bezug nimmt.

107 *Das Kleine Journal*, Nr. 274, 4.10.1896; zuletzt in Nr. 296, 26.10.1896.

108 Diese beiden Ausgaben enthielten einen umfangreichen Anzeigenteil.

109 *Der Komet*, Nr. 610, 28.11.1896.

110 *Das Kleine Journal*, Nr. 309, 8.11.1896, jeweils sonntags und montags bis Nr. 357, 28.12.1896.

111 Oskar Messter: »Tonfilm von gestern«, *Der Kinematograph*, Berlin, Jubiläumsausgabe, 25.7.1931. – Dieses Programm wird auch zitiert in: A. Nbr.: »Das erste Berliner Kino«, *Film-B.Z.*, Beilage der *B.Z. am Mittag*, Nr. 311, 6.12.1927. – Abbildung bei Messter (wie Anm. 80, Abb. 156: Programm, zugleich Säulenschlag aus dem Jahre 1896) – Abbildung auch bei Zglinicki (wie Anm. 96). – Der Verbleib des Originals ist nicht bekannt.

112 »[Messter] ließ vor dem Theater Karten verteilen, die in der Mitte ein Bildchen aus Originalfilmstreifen enthielten. Dazu besagte ein Text: »Zur Vorführung eines Bildes in Lebensgröße gehören 1000 Bildchen

dieser Art. Er verriet also gleichsam ein Stückchen der geheimnisvollen Erfindung und machte das Publikum damit gespannt auf das, was es im Innern des Unternehmens erwartete.« (»Film-Berlin 1896 / 1942«, wie Anm. 13). Abbildung bei Messter (wie Anm. 80, Abb. 155: Reklamekarte aus dem Jahre 1896. Der Karton enthält in der Mitte ein transparentes Filmbildchen) – Abbildung auch bei Zglinicki (wie Anm. 96). Verbleib unbekannt.

113 Marben (wie Anm. 32). Dieses undatierte Programm wird hier nur zum Vergleich mitgeteilt; es kann auch aus einer späteren Phase des Kinetographen stammen.

114 Erst ab 1.11.1896 konnte das Kaiser-Panorama »Der Zar in Paris und seine Ankunft in Cherbourg« anzeigen. (*Vossische Zeitung*, Nr. 515, 1.11.1896, 3. Beilage (»Berliner Vergnügungen«). – Diese Anzeigen liefen im *Berliner Lokal-Anzeiger* bis zum 6. Dezember; vom 8. – 29. Dezember wurde der Hinweis auf den Film DER ZAR IN PARIS weggelassen.

115 Schönwald (wie Anm. 33).

116 Gliewe (wie Anm. 20).

117 Schönwald (wie Anm. 33).

118 Die West-Eisbahn im Berliner Tiergarten wurde am 27. November eröffnet. Vgl. Anzeige in: *Das Kleine Journal*, Nr. 328, 27.11.1896.

119 Messter (wie Anm. 101, S. 615).

120 »Film-Berlin 1896 / 1942« (wie Anm. 13). – Messter (wie Anm. 80, S. 135). – Karl Pahl bestätigt Tageseinnahmen »zwischen M. 60.- und 70.-« (»Betrifft Geschichte«, wie Anm. 87). Auch Traub (wie Anm. 28, S. 56) nennt diese Summe.

121 Koerber, (wie Anm. 100), S. 35. Im Herbst 1905 eröffnete Messter ebenfalls in den Räumlichkeiten Unter den Linden 21 »Messters Biophon«. (Hermann Lemke: *Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft*. Leipzig, o. J., S. 13. – Dr. Joh.-Fr. Rautke: »Der Aufbau der deutschen Filmindustrie. 6. Das Lichtspieltheater als Konsument«, *Reichsfilmblatt*, Berlin, Nr. 19, 9.5.1925, S. 23).

122 Messter (wie Anm. 80, S. 135). Vgl.

dazu den Beitrag von Deac Rossell in diesem Band.

123 Messter (wie Anm. 101) gibt Oktober 1896 an. Dies läßt sich über die zeitgenössischen Zeitungsberichte nicht verifizieren.

124 »Die lebenden Photographien, die gegenwärtig im Apollo-Theater durch den Meisterschen Kinetographen gezeigt werden, sind, nachdem unvorhergesehene Schwierigkeiten glücklich überwunden sind, um das Bild ENDLICH ALLEIN! vermehrt worden.« (*Vossische Zeitung*, Nr. 599, 22.12.1896, 1. Beiblatt, »Lokales«).

125 »Erklärung. / Seit einigen Tagen kündigt auch das Apollo-Theater eine theatralische Darstellung unter dem Titel »Endlich allein« an. Wir möchten hierdurch, um Irrthümern vorzubeugen, die aus dieser nicht unterlassen[en] Ankündigung entstehen könnten, darauf hinzuweisen, daß diese lediglich kinetographische Wiedergabe des Gemäldes »Endlich allein« in keiner Weise identisch ist mit der von uns aufgeführten zwerchfellerschütternden Ultra-Burleske »Endlich allein!« von Donat Herrnfeld, die allabendlich im Grand Hotel Alexanderplatz Stürme des Beifalls zeitigt und ständig ausverkaufte Häuser bewirkt. Die Direktion des Budapester Possen- und Operetten-Theaters. Anton & Donat Herrnfeld.« (*Berliner Lokal-Anzeiger* Nr. 609, 30.12.1896)

126 Hans Traub: »Die ersten Filmaufführungen in München«, *Eiserne Blätter. Wochenschrift für deutsche Politik und Kultur*, München, Nr. 36, 8.9.1935, S. 396-398, hier: S. 397f. Dieser Beitrag erschien wortgleich in: *Deutsche Filmzeitung*, München, Nr. 37, 15.9.1935. Traub schreibt: »ein Film des Franzosen Pieront [recte: Eugen Pirou]«. Karl Pahl gibt an, daß das Bild ENDLICH ALLEIN! von Philipp Wolff geliefert wurde. (»Betrifft Geschichte«, wie Anm. 87).

127 Leipziger (wie Anm. 7). Er spielt auf die Siegesallee im Berliner Tiergarten an.

128 Messter (wie Anm. 80, S. 135).

129 Müller (wie Anm. 2, S. 303).

130 Ebenda, S. 310.

Zur Beachtung!

Wenn es dem Esel zu wohl wird, geht er auf's Eis tanzen. Mancher Esel schlägt dabei Purzelbäume, andere brechen ein und versaufen. Wenn ein Geschäft einigermassen gut geht, so finden sich Concurrenten. Ich habe im Mai 1 Kinematographen verkauft, im August hat eine Concurrenz ihren ersten Apparat verkauft, nichtsdestoweniger und trotzdem sein Apparat nicht im entferntesten an meinen heranreicht, aber für 100 % theurer recht schön polirt und geschmiert ist, wagt es der Mann zu behaupten, ich suche seine **ihm geschützten Kinematographen nach** zubauen.

Wer lacht da?!!

H. O. Foersterling.

3238

Jenseits von Messter – die ersten Berliner Kinematographen-Anbieter

Eine legendäre Konferenz des internationalen Verbands der Filmarchive (FIAF) hat 1978 im Seebad Brighton die Forschung zum frühen Film wiederbelebt. Zwanzig Jahre danach sind, was die Anfänge des Films in Deutschland betrifft, immer noch viele Fragen zu beantworten. War Oskar Messter vor 1900 wirklich der einzige deutsche Kinematographen-Hersteller von Bedeutung? Und abgesehen von Skladanowsky: War er wirklich der erste? Warum sollte sich nicht eine der etablierten deutschen Laterna magica-Fabriken rasch auf den neuen Projektionszweig verlegt haben, so wie es die Konkurrenz in Frankreich und England tat? Sollten die deutschen Unternehmer und Schausteller der Branche, die sich sofort internationalisierte, im Europa der neunziger Jahre tatsächlich so isoliert gewesen sein, daß sie an dieser ersten Entwicklungsphase des Filmmediums nicht partizipiert haben? Ausgenommen die mittlerweile bekannte Karriere von Oskar Messter¹: War es wirklich so, daß die deutschen Städte vor 1900 ein unberührter Markt gewesen sind, der Geräteherstellern, Filmproduzenten und Auswertern aus dem Ausland gänzlich offenstand?

Wer die Filmgeschichten der letzten 40 Jahre gelesen hat, muß alle diese Fragen mit »ja« beantworten. Die Historiographie zum frühen deutschen Film folgte bisher durchweg der Formel: erwähne Skladanowsky, nimm »für« oder »gegen« ihn Partei und berichte die Oskar Messter-Legende; überspringe dann die Jahre bis etwa 1905 und diskutiere den Aufstieg des frühen Erzählkinos. Diese Formel ist in den Klassikern – Oertel, Fraenkel, von Zglinicki sowie Gregor und Patalas² – festgeschrieben und lebt in neueren Arbeiten fort.³ Dieses Bild des Mediums Film im Deutschen Reich vor der Jahrhundertwende ist völlig unzutreffend. Es wurde jedoch auch durch die rund 120 lokalen und regionalen Filmgeschichten, die in den vergangenen 15 Jahren geschrieben wurden, nicht korrigiert.⁴ Zwar beruhen einige dieser Arbeiten auf erschöpfenden Recherchen vor Ort, aber gerade durch diese Beschränkung treten die nationalen und internationalen Verbindungen nicht zutage, die für die lokale Aufführungsgeschichte bis etwa 1902 prägend waren. Einige wenige Arbeiten, die sich innovativ und richtungsweisend mit Spezialaspekten des frühen Kinos, mit der etwas späteren Entwicklung filmischer Erzählformen und mit modernen Geschäftspraktiken befassen, liegen erst seit kurzem vor.⁵

Wie ist es Oskar Messter gelungen, die Historiographie zum deutschen Film vor der Jahrhundertwende derart zu dominieren? Seine Bedeutung nach 1900

steht nicht in Frage. Aber wie ist er, neben Skladanowsky, zum einzigen deutschen Pionier der Anfänge des Films geworden, dessen Name bekannt ist?

Indem er 1936 seine vielbeachtete Autobiographie veröffentlichte, nachdem er bereits 1932 dem Deutschen Museum seine eindrucksvolle historische Apparatesammlung vermacht hatte, hinterließ Messter ein dauerhaftes Vermächtnis als dominierender Filmpionier des Kaiserreichs.⁶ Sein Buch ignoriert zielstrebig die Berliner Konkurrenz der frühen Zeit. Der Filmpionier Messter stellt sich in eine direkte Linie mit Ottomar Anschütz, Edison und den Brüdern Lumière.

Durch ungewöhnliche Koinzidenzen der Historiographie des deutschen Films in den zwanziger und dreißiger Jahren stand bisher fraglos fest, daß Messter seine beherrschende Position von Anfang an hatte. Die meisten der späteren Filmhistoriker folgten unkritisch den Vorgaben von vier Autoren, die zum Teil ohne Absicht die Bedeutung verwischt haben, die neben Messter auch noch andere für die ersten Filmjahre in Deutschland besaßen. Drei der Autoren pflegten sehr gute Beziehungen mit Messter selbst: Guido Seeber, der Kameramann und Historiker der Filmtechnik; der Ingenieur Rudolf Thun, der Historiker und Dozent Hans Traub.⁷ Sie hatten Zugang zu Messters enormer filmhistorischer Sammlung und waren nicht sonderlich interessiert, der Legenden in Messters Autobiographie auf den Grund zu gehen. Alle bestätigten sie mehr oder weniger Messters exklusiven Status als einziger deutscher Filmpionier von Bedeutung. Ungewollt wurde diese Sichtweise von Thun, Traub, Seeber und Messter selbst unterstützt durch F. Paul Liesegang, den größten Historiker der frühen deutschen Filmtechnik. Sein Werk zur Geschichte der optischen Projektion, über die Ursprünge der *Laterna magica*, über Chronophotographie und die Vielfalt der präkinematographischen Darstellungsmittel wurde niemals übertroffen und ist noch heute eine grundlegende Referenz für jeden Filmhistoriker. In seinen Arbeiten, auch in denen über die Filmprojektion nach 1896, gibt es jedoch eine Kuriosität: Außer dem eigenen Familienunternehmen, Ed. Liesegang & Co. in Düsseldorf, wird kein anderer Gerätehersteller namentlich erwähnt. Sogar in einem systematischen Überblick über die verschiedenen Gerätetypen sind keine Konkurrenten der eigenen Firma aufgeführt. Sein weitverbreitetes *Handbuch der praktischen Kinematographie* zieht für Illustrationen ausschließlich Liesegang-Apparate heran und führt alternative Möglichkeiten nur als abstrakte Funktionsmodelle auf.⁸

Eine weitere Unklarheit rührt von Messters erstem Werbeslogan: Er inserierte seinen Aufführungs-Service gewöhnlich als »erster deutscher Kinetograph-Messter«, was von vielen frühen Presseberichten übernommen wurde.⁹ Wie oft bei Annoncen war diese Bezeichnung nicht ganz richtig. Die Schauspielerzeitschrift *Der Komet* bemerkte im September 1896: »Die Berliner Fabrikanten haben die Herstellung des in Deutschland nicht patentierten Artikels in die Hand genommen und auch schon reichlichen Absatz erzielt.«¹⁰

Messters »erster deutscher Kinetograph-Messter«-Slogan beruhte darauf, daß er keinen anderen Apparat kopiert hatte, besagte aber nicht, wie es später verstanden wurde, daß Messter auf dem einheimischen Markt anfangs konkurrenzloser Anbieter gewesen ist oder »der erste«, der in Deutschland einen kinematographischen Apparat gebaut hat. Messter war nicht der einzige Geschäftsmann, der in späteren Jahren seine eigenen Werbesprüche zu glauben begann, und die gedruckten Anzeigen von 1896 und 1897 galten späteren Historikern als Bestätigung, daß Messter im deutschen Film bereits vor 1900 die dominierende Figur war.

Aber ist Messter wirklich der wichtigste Filmpionier in Deutschland vor 1900 gewesen? Wohl kaum. Schon am Beispiel der frühen Berliner Kinetographen-Anbieter im Jahr 1896 wird klar, daß Messter viele Konkurrenten hatte, und daß ihm einige auch zuvorgekommen waren. Tatsächlich ist die Geschichte der Anfänge des Films in Berlin nicht sehr verschieden von der raschen Entwicklung in London oder Paris, wo Dutzende von etablierten Laterna magica-Firmen und mechanischen Werkstätten die Gelegenheit ergriffen, an dem aufregenden neuen Medium der bewegten Projektionsbilder zu partizipieren. Oskar Messter hat diese turbulenten frühen Jahre überstanden, ähnlich wie Robert Paul in London und Charles Pathé in Paris. Wenn Paul anfänglich gegen Konkurrenten wie Birt Acres, W. C. Hughes, die Prestwich Manufacturing Company, J. W. Rowe, Haydon & Urry, R. R. Beard und andere zu kämpfen hatte, und Charles Pathé aus dem Wettbewerb mit François Parnaland, George W. de Bedts, Clément & Gilmer, Victor Continsouza, Henri Joly und anderen erfolgreich hervorgegangen ist: Wer waren dann die hauptsächlichsten Vorgänger und Konkurrenten von Oskar Messter in Berlin?

Der wichtigste frühe Pionier, der in der deutschen Filmgeschichtsschreibung völlig fehlt, ist Hermann O. Foersterling, dessen Firma »HELIOS«. Berliner Industrie-Anstalt (Foersterling & Co.) ihren Sitz im Parterre und ersten Stock des Hauses Leipzigerstraße 12 hatte, nur ein paar Häuserblöcke von Messters Büros in der Friedrichstraße entfernt. Foersterling beschäftigte den Optiker und Elektrotechniker O. Krimm und den Feinmechaniker E. G. Greiner.¹¹ Die Firma stellte Phonographen sowie optische Geräte her und engagierte sich ganz früh im Filmgeschäft.

Als Ludwig Stollwerck und die Deutsche Automaten-Gesellschaft (DAG) im Frühjahr 1895 die Gründung einer Gesellschaft zur Auswertung von Edisons Phonographen in Deutschland und Österreich-Ungarn planten, wandte sich Stollwerck wegen Lieferung der neuesten Edison-Phonographen an Foersterling. Dieser lieferte prompt und fügte »bezüglich der rationalsten Ausbeutung der Phonographen« ein Preisangebot für zehn Kinetoskope »franco Antwerpen« bei.¹² Im Juni 1895 engagierte Stollwerck den britischen Filmpionier Birt Acres für Filmaufnahmen von Kaiser Wilhelm II. und den Feierlichkeiten zur Eröffnung des Nord-Ostsee-Kanals. Im August bekam

Foersterling, neben dem Hamburger Fotografen Johann Hamann, den streng vertraulichen Auftrag, mit der Acres-Kamera Filme für die Kinetoskope aufzunehmen.¹³ Es gibt zwar keinen unmittelbaren Beleg, jedoch einen interessanten Hinweis, daß von Foersterling (oder Hamann) mit der Acres-Kamera tatsächlich Filme gedreht wurden. In einem Vertrag mit der DAG vom 3. Februar 1896 senkte Acres nicht nur die Preise für Filmpositive und auf Kosten von Stollwerck belichtete Filmnegative, sondern es wurden auch neue Preise für die Lieferung von Rohfilm und die Perforierung festgesetzt.¹⁴ Das bedeutet, daß Acres zuvor schon Rohfilm an Stollwerck geliefert hatte, also geraume Zeit vor Stollwercks Vertrag mit Lumière vom 26. März 1896,¹⁵ und daß Stollwerck mit diesem Rohfilm von Foersterling und Hamann Filme drehen ließ.

Foersterling hat sich also zum frühesten Zeitpunkt, der damals außerhalb von Edisons Labors in New Jersey möglich war, mit der neuen Technologie der bewegten Zelluloidbilder befaßt. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, daß er einen eigenen kinematographischen Apparat schon Anfang 1896 öffentlich zum Kauf anbot. Foersterling behauptete, er habe seinen ersten Kinematographen im Mai 1896 verkauft.¹⁶ Karl Pahl, der seinerzeit in dem Projektionssaal Unter den Linden 21 Vorführer war,¹⁷ erinnerte sich in einem der Interviews, die Messter mit ihm für seine Autobiographie führte: Foersterling »lieferte sehr schlechte Projektoren im Herbst 1896«;¹⁸ er entsann sich der Bezeichnung *Hoppograph*, während sie in einigen frühen Foersterling-Annoncen als *Biomatograph* figurieren. Als Modell für diesen ersten Projektor diente wahrscheinlich Birt Acres' unzuverlässig arbeitendes *Kineopticon*, das Foersterling entweder schon im September 1895, als Acres in Berlin war, oder Anfang 1896 zur Verfügung stand. Jedenfalls war dieser erste Projektortyp durch einen zweiten Apparat ersetzt worden, und zwar im Juni oder spätestens Juli 1896: In dieser Zeit kaufte der niederländische Wanderschausteller Christiaan Sliker einen Projektor dieses Typs, der heute im Smallergerad Museum in Drachten (Niederlande) aufbewahrt ist. Dieser Kinematograph wurde bisher fälschlich Messter zugeschrieben, denn er war im Frühsommer 1896 von Sliker in Berlin gekauft worden und besitzt ein Schrittschaltwerk mit fünfstrahligem Malteserkreuz.¹⁹ Die Verwendung von seitlichen Platten, einer zylinderförmigen Umlaufblende und von Doppelzacken beim Malteserkreuz findet sich jedoch bei keinem Messter-Apparat. Es handelt sich vielmehr um die Kopie eines Projektors, den Pierre-Victor Continsouza in Paris entwickelt hatte – einer der vielen französischen Apparate, die in Deutschland keinen Patentschutz hatten.

Mitte 1896 verschwand die Bezeichnung *Biomatograph* aus Foersterlings Annoncen: Er brachte den neuen Apparat mit einer für diese frühe Zeit einzigartigen Werbekampagne heraus, für die er sich den Markennamen *Edison's Ideal* ausgedacht hatte, um so sein Produkt mit dem Werk des legendären Erfinders in Verbindung zu bringen. Sliker benutzte seinen Foersterling-Appa-

rat mindestens sechs Jahre. Es ist also anzunehmen, daß es sich bei dem von ihm gekauften Exemplar nicht um den ersten, unzuverlässigen Foersterling-Projektortyp handelt, sondern um das von der Presse positiv beurteilte *Edison's Ideal*.

Foersterling war ein so starker Konkurrent, daß Messter sehr ungewöhnliche Maßnahmen ergriff und Ende November 1896 durch ein halbseitiges Inserat im *Komet* Beschwerde führte, daß »eine Berliner Firma, welche sich Kinetographen-Fabrik nennt, nicht nur die mir gesetzlich geschützten Apparate nachzuahmen sucht, sondern auch meine Prospekte in Wortlaut und Form fast genau nachgedruckt hat«. ²⁰ Das war ein gewagter Schritt: Messter verfügte über keine eigene Fertigung, sondern war auf die Kooperation mit den Werkstätten von Kügler & Gliewe sowie Bauer & Betz angewiesen, die er erst später übernahm. ²¹ Zwei Wochen später wiederholte Messter seine Vorwürfe in einem als »Warnung!« aufgemachten Inserat, in dem er sich »als Schöpfer des ersten deutschen Kinetograph-Messter« bezeichnete. ²² In derselben Ausgabe des *Komet* machte sich Foersterling mit einer halbseitigen »Warnung!« über Messter lustig:

Annoncen für Messters *Kinetograph* im Apollo-Theater und Foersterlings Kinetograf-Theater, *Tägliche Rundschau*, Nr. 289, 9.12.1896

Apollotheater

Reichenbachstraße 212. — Dir. A. Gläsel.

Mr. Ganivet
Isa Edelweiss
Geschw. Rohnsdorf
Robert Steidl
Kinetograph

(lebende Photographie)

The Piwetts Mr. Dale

und

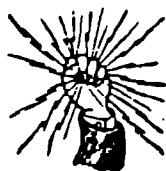
30 allererste Kunstkräfte.

Büfeneröffnung 7 Uhr. Anfang 8 Uhr.

Theater Unter den Linden.
Mittwoch: Der Lieutenant zur See.



Kinetograf-Theater



(Syst. Foersterling) lebende
Photographie natürlich und
plastisch schön. Vorstellung
10—1 u. 4—10. Entrée 50 Pf.,
Kinder u. Militair die Hälfte.

Mauer-Strasse 66.



Ich bemerke, daß ich die Maschinen der Firma nie gesehen habe... Der Inhaber betr. Firma weiß aber, daß seine Anmeldungen bezügl. seiner Maschinen werthlos sind, weder von mir noch von anderen Firmen nachgemacht werden, und nur den Zweck hatten, gewissen Leuten, die nicht alle werden, Sand in die Augen zu streuen. [...] Die Garantie, die er in seiner Warnung bezügl. meiner Prospective mit dem ganzen Renommée seiner Firma übernimmt, klingt recht geschwollen – ich übernehme jedenfalls für das von ihm gehandelte Fabrikat keine Garantie.²³

Eine Woche später verwahrte sich Foersterling noch aggressiver gegen Messters Ansprüche und setzte, jedenfalls für die Öffentlichkeit, der Affäre ein Ende:

Wenn es dem Esel zu wohl wird, geht er aufs Eis tanzen. Mancher Esel schlägt dabei Purzelbäume, andere brechen ein und versaufen. Wenn ein Geschäft einigermaßen gut geht, so finden sich Concurrenten. Ich habe im Mai 1 Kinematographen verkauft, im August hat eine Concurrenz ihren ersten Apparat verkauft, nichtsdestoweniger und trotzdem sein Apparat nicht im entferntesten an meinen heranreicht, aber für 100% theurer recht schön polirt und geschmiert ist, wagt es der Mann zu behaupten, ich suche seine ihm geschützten Kinetographen nachzubauen. Wer lacht da!?²⁴

Ende 1896 war Foersterlings *Edison's Ideal* bei Schaustellern in Deutschland, den Niederlanden, Polen, Böhmen und der Schweiz in Gebrauch. Foersterlings Apparat war mit einem Preis von 1200 Mark deutlich billiger als Messters 2000 Mark teurer *Kinetograph* und wohl auch weiter verbreitet als dieser.²⁵ Hermann Foersterling scheint um 1899 erkrankt zu sein, denn das *Adreßbuch für Berlin und seine Vororte* von 1900 führt plötzlich neben Hermann auch seine Frau Therese als Inhaber des Geschäfts Leipzigerstraße 12 auf; zugleich ist die Firma nicht mehr wie bisher unter den Rubriken »Kineto-graphen«, »Lebende Photographien« und »Phonographenfabrik« zu finden. In der Ausgabe von 1901 existiert die Firma nicht mehr, die Geschäftsräume sind einer Baustelle gewichen, das Ehepaar Foersterling hat sich in ein Landhaus in Zehlendorf zurückgezogen.

Foersterlings Name erscheint nirgendwo in Messters Autobiographie. Es ist unwahrscheinlich, daß Messter einen Konkurrenten vergessen konnte, mit dem er zu Beginn seiner Karriere öffentlich einen sehr boshaften Streit geführt hatte. Noch deutlicher tritt Messters überzogener Anspruch auf den Ehrenplatz des von Anfang an dominierenden deutschen Filmpioniers hervor, indem er in seiner Autobiographie den Namen Philipp Wolff übergeht.

Von den vielen ernsthaften Konkurrenten Messters vor 1900 war wohl keiner so zielstrebig und so gut positioniert wie Philipp Wolff. Er engagierte sich mindestens so intensiv im neuen Medium Film wie Messter, und seine Firma

war mit Sicherheit um einiges größer. Guido Seeber erinnert sich an Wolff als eine der Firmen, die sein Vater im Sommer 1896 mit ihm in Berlin besuchte, um einen Filmapparat zu kaufen, nachdem die beiden auf der Dresdner Gewerbeausstellung zum ersten Mal Vorführungen des *Cinématographe Lumière* gesehen hatten.²⁶ Wolffs Geschäftsniederlassung in der Jerusalemstraße 5 umfaßte Filmvertrieb, Fabrikation von Projektoren und Kameras sowie Filmproduktion. Soweit bekannt, ist heute kein Exemplar von Wolffs Projektor erhalten, der ein Schrittschaltwerk mit fünfstrahligem Malteserkreuz besaß. Es war demjenigen von Messter sehr ähnlich: Der Mechaniker Karl Grahner hatte es angefertigt, der Schwager von Max Gliewe, dessen Malteserkreuz-Konstruktion Messter für seine Apparate übernommen hatte. Was Vater und Sohn Seeber bei Wolff in Augenschein nahmen, war wahrscheinlich dessen erster, noch teilweise in Holz ausgeführter Projektortyp. Sie zogen den ganz aus Metall gefertigten *Thaumatrograph* von Messter vor.²⁷ Wolff bot sein erstes Modell mit Lampenhaus und Lichtquelle für 750 Mark an.²⁸

Ein zweites Modell war 1897 unter der Bezeichnung *Vitaphotoscope* auf dem Markt, »ganz aus Metall gefertigt, und das ganze Rahmenwerk aus Stahl«.²⁹ Dieser Projektor wurde auch in England angeboten. Der Filmhistoriker John Barnes stuft ihn als Nachbau eines französischen Modells ein.³⁰ Jedoch zeigt eine Werbeillustration, daß die Platte für Schrittschaltwerk und Getriebe hinten angebracht ist, was eher für die deutsche Gliewe-Konstruktion typisch ist als für die seitlich ausgeführten Plattenkonstruktionen von Continsouza oder der Firma Clément & Gilmer.³¹ *The Photographic News* stufte das *Vitaphotoscope* als »einen der besten bisher von uns gesehenen Apparate« ein, charakterisierte es als »äußerst einfach in der Konstruktion, aber effektiv im Betrieb« und hob hervor, daß »das bei diesen Geräten oft auftretende Flimmern fehlt und die Bilder ohne Zittern auf der Leinwand stehen«.³² Um das unangenehme Flimmern zu verhindern, war das *Vitaphotoscope* mit einer transparenten Blendscheibe aus Muskovit ausgestattet.

Die Versorgung der Kundschaft mit Kinematographen war nur ein kleiner Bereich von Wolffs ausgedehnter Geschäftstätigkeit. Ende Januar 1897 inserierte er als »Größtes Lager von Films für alle Projections-Apparate« in Deutschland. Er hatte bereits Zweigstellen eröffnet in Paris, rue le Peletier 32, sowie in London, Southampton Street 9. Im selben Inserat suchte Wolff »Agenten für den Vertrieb von Apparaten u. Films«.³³ Philipp Wolff hatte einen ungewöhnlichen beruflichen Hintergrund: Er handelte in Textilien und besaß eine eigene Import-Firma, über die er weitreichende internationale Kontakte geknüpft hatte.³⁴ Wolff stieg also in das noch ganz junge Filmgeschäft nicht wie sonst üblich als Feinmechaniker, Optiker, Fotograf, Schausteller, Projektionskünstler oder Laterna magica-Hersteller ein.

Verblüffend schnell zog er eine der größten Filmgesellschaften des 19. Jahrhunderts hoch. Seine Filmverkaufsliste wußte er rasch zu erweitern, so daß er

1897 die Filme von Lumière (mit Edison-Perforation), Georges Méliès, Robert Paul, G. A. Smith, John Bennett-Stanford und vielen anderen frühen Produzenten im Angebot hatte. Ein Londoner Bericht bemerkte, Wolff habe »ein immenses Filmlager mit allen Streifen, deren Besitz von Wert ist, und zwar aus allen Teilen des filmproduzierenden Globus.«³⁵ Wolff brachte 1896/97 mehrere Kataloge heraus, den ersten in drei Sprachen wahrscheinlich schon im Dezember 1896. Der dritte vom Juli 1897 veranlaßte eine Fachzeitschrift zu der Bemerkung: »Es scheint, daß in nicht allzu ferner Zeit eine ebensolche Vielfalt von Kinetogrammen im Angebot sein wird wie jetzt von gewöhnlichen Glasbildern für die Laterna magica.«³⁶ Ende 1897 inserierte Wolff ein Verkaufslager mit 900 Filmtiteln, dazu täglich neu eingehende Filme, einen Filmproduktions-Service für Kunden aus Werbung und Unterhaltung sowie eine Zwei-Jahres-Garantie für Käufer des *Vitaphotoscope*, das er nun für 700 Mark anbot. In Ergänzung zu seinem großen Lager von Filmen anderer Firmen ließ Wolff eigene Filme in Deutschland und Britannien drehen. So gehörte die Firma zu den fast zwei Dutzend Filmunternehmen, die eine Drehgenehmigung für den Feierzug zu Queen Victorias Krönungsjubiläum am 22. Juni 1897 erhielten. Wolff versorgte Schausteller und andere, die Filmaufnahmen machen wollten, mit einem Perforierdienst zu 10 Pfennig pro Meter. Dafür wurde eine Perforiermaschine benutzt, welche die Werkstätten von Gliewe & Kügler für Wolff gebaut hatten.³⁷

Der Operateur und Vorführer Karl Pahl arbeitete die meiste Zeit des Jahres 1897 für Wolffs Vorführservice. Er betreute zunächst die Filmnummern im Berliner Wintergarten und war dann in anderen Städten unterwegs. Die Filmprojektionen im Wintergarten liefen vom 1. Februar bis 7. Juli und waren inseriert als »sensationelle Bilder in noch nicht gesehener Vollendung«.³⁸ Unterwegs gab Pahl samstags, sonntags, montags und mittwochs Vorführungen, während die Dienstage und Freitage für die Weiterreise zum nächsten Engagement reserviert waren.³⁹ Pahl erinnerte sich später, daß er seinerzeit, wie der Pionier David Devant in England, für 150 bis 250 Mark pro Abend Filmvorführungen auch in Privathäusern gab – eine weit zurückreichende Tradition der Laterna magica-Projektionisten.

Wolffs raschem Erfolg, der seine Firma zu einer der führenden internationalen Filmorganisationen Europas machte, folgte ein fast genauso rapider Niedergang. Philipp Wolff starb im Mai 1898 in Barcelona an Lungentuberkulose. Ohne seine aggressive und tatkräftige Führung erlitten die Geschäfte einen Rückgang, von dem sich das Unternehmen nicht wieder erholte. Es bestand zwar noch ein oder zwei Jahre weiter, aber der tiefgreifende Wandel im Filmgeschäft um die Jahrhundertwende, vor allem der Trend vom Filmverkauf zum Verleih, verlangte flexible Geschäftsmethoden, zu denen Wolffs Nachfolger offenbar nicht in der Lage waren. Messter und andere Konkurrenten ließen Wolffs Firma hinter sich zurück. Wolff war mit einem riesigen Inventar veralteter Filme der ersten Pioniergeneration belastet. Zugleich eröffneten

wichtige Filmlieferanten wie z.B. Pathé eigene Vertriebsbüros in ganz Europa. Schließlich bot Wolff seine Filme, gegenüber dem ursprünglichen Preis von 5 Mark, für nur noch 1 Mark pro Meter an. Pahl zufolge waren »alle Filme sehr schlecht; die Schicht ging ab«.⁴⁰ Die Firma Wolff, die einige Zeit das führende Filmunternehmen in Deutschland gewesen war, wurde kurz nach der Jahrhundertwende aufgelöst.

Daß Wolff ohne einschlägige Erfahrungen mit *Laterna magica* oder Fotografie in das neuartige Geschäft mit Filmen einstieg, war ungewöhnlich, aber von Vorteil: Wolff konnte sich ohne Ablenkung ganz auf das neue Medium konzentrieren. Das war auch bei Messter der Fall, denn das Familienunternehmen Ed. Messter war hauptsächlich mit Brillen und einfachen Mikroskopen befaßt.⁴¹ Ähnlich wie in England und Frankreich die riesigen Unternehmen der Riley Brothers in Bradford und von A. Lumière et ses fils in Lyon, so hatten demgegenüber die meisten deutschen Firmen, die ins Filmgeschäft einstiegen, einen ausgedehnten Hintergrund in der Herstellung oder im Vertrieb von fotografischer Ausrüstung oder von Projektionslaternen samt Glasbildern. Der Kinematograph wurde im 19. Jahrhundert meist als Weiterentwicklung der Momentphotographie und der Serien-Chronophotographie verstanden, angewandt als neuartige Ergänzung der mechanischen Bewegungsbilder und elaborierten Überblendungseffekte, mit denen Projektionskünstler ihre belehrenden oder unterhaltenden Vorträgen abwechslungsreich gestalteten.

Eine der herausragenden Berliner Fotofirmen, die ab 1896 im Filmgeschäft aktiv wurden, war Dr. A. Hesekei & Co. mit Fertigungsstätten in der Fabrik Nr. 18, Landsbergerstraße 32, und dem Verkaufsraum in der Leipzigerstraße 105, wenige Häuser von Ottomar Anschütz' Ladenlokal entfernt.⁴² Hesekei bot in erster Linie Fotomaterial an, Kameras und Zubehör, wozu auch Farbdiaspositive zählten, die nach den Verfahren von Selle, Lumière und Joly hergestellt waren.⁴³ Hesekei ließ sich 1892 ein Magnesium-Blitzgerät für Fotoaufnahmen patentieren und hielt weitere Patente für Kameras und Zubehör, u.a. ein metronomisches Meßinstrument, um die Blendenfrequenz bei Hochgeschwindigkeitsaufnahmen festzulegen. In seinem Buch über Momentphotographie von 1897 empfiehlt Ludwig David besonders Hesekeis »gute Reflex-Cameras«.⁴⁴

Seit Anfang 1896 vertrieb Hesekei Filmprojektoren der Firma George W. de Bedts aus Paris. Ludwig David nennt de Bedts als Hersteller von drei verschiedenen Modellen, die Kamera- und Projektorfunktionen kombinierten und bei Hesekei zu Preisen zwischen 350 und 500 Mark zu kaufen waren.⁴⁵ George W. de Bedts brachte in Frankreich als erster eine patentierte Kombination von Filmprojektor und Kamera auf den Markt und gründete die erste französische Firma, die sich ausschließlich dem neuen Medium widmete und rasch mit dem Handel begann. Als Repräsentant von Fotomaterial und Kame-

ras der European Blair Camera Company aus London hatte sich de Bedts einen internationalen Hintergrund aufgebaut. Er konnte seine Apparate an Hesekei ohne weiteres schon in den ersten Monaten des Jahres 1896 liefern.⁴⁶

Ein Jahr später fabrizierte Hesekei seinen eigenen Kinematographen, einen ungewöhnlichen Apparat, der zugleich für wissenschaftliche Demonstrationen und für Unterhaltungszwecke ausgelegt war: an der Vorderseite ließ sich ein kleines Fenster öffnen, so daß eine Filmschleife, die einen Bewegungsablauf, eine Übung oder ein Experiment zeigte, kontinuierlich über das Schrittschaltwerk laufen konnte. Diese Besonderheit geht wohl auf Anraten von Dr. Carl Kaiserling zurück, Assistent am Königl. Pathologischen Institut in Berlin.⁴⁷ Hesekeis Apparat ließ sich als Kamera und als Projektor einsetzen. Filme der damals normalen Länge von 15 bis 17 Metern waren auf Spulen im Innern des hölzernen Gehäuses untergebracht. Ein erhaltener Hesekei-Apparat ist nicht bekannt. Kaiserling, der über Fotografie schrieb, hat aber 1898 in sein *Practicum der wissenschaftlichen Photographie* eine Abbildung von Hesekeis Gerät aufgenommen: Es weist keinerlei Verwandtschaft mit den Modellen von de Bedts auf und ähnelt auch sonst keinem Kinematographen dieser Zeit.⁴⁸

Eine weitere Berliner Gesellschaft, die sich früh im Filmgeschäft engagierte, war die gutsituierte Laterna magica-Firma von Romain Talbot, einer der ältesten Fotokonzerne in Deutschland: Talbot bestand schon seit 1855 und hatte seine Büros in der Kaiser-Wilhelm-Straße 56. Im Jahr 1873 führte Talbot das amerikanische *Sciopticon*, einen lichtstarken Projektor für Glasbilder, in Deutschland ein.⁴⁹ Die Firma offerierte verschiedene Laterna magica-Projektoren, fotografische Chemikalien, sonstige Fotoausrüstung und eine ganze Reihe spezieller Handkameras.⁵⁰ 1896 war bei Talbot erstmals »ein sehr guter Apparat zur Aufnahme und Projektion von Bewegungsbildern«⁵¹ im Angebot. Er stammte von Clément & Gilmer aus Paris, die schon lange Zeit Laterna magica- und Nebelbilder-Apparate herstellten. Ihr *Vitagraphé* war einer der sehr frühen französischen Kinematographen. Er hatte große Ähnlichkeit mit dem Apparat von Continsouza, den Foersterling kopierte. In Großbritannien war Clément & Gilmers *Vitagraphé* ab Mai 1896 in Gebrauch.⁵² Talbot offerierte eine komplette Einheit mit Objektiv, elektrischer Lichtquelle, Filmspulen und einem hölzernen Aufbau für 850 Mark. Durch den Erwerb von Zubehör für weitere 200 Mark ließ sich der Apparat als Kamera umrüsten. Für Filmaufnahmen verkaufte Talbot perforierten 35mm-Rohfilm auf 25-Meter-Spulen für 21 Mark.

Ende des Jahres stieg Talbot auch in den Filmvertrieb ein, offerierte über 50 Filmtitel zum Kauf und versprach, daß der Versand »sehr prompt« erfolge.⁵³ Die meisten seiner Filme waren offenbar britischen Ursprungs, viele stammten von Birt Acres und Esmé Collings. Das Titelpaket, das Talbot im Januar 1897 als neuestes Angebot inserierte, wurde möglicherweise über John

Frederick Tester bezogen, einen Londoner Spielzeug- und Neuheiten-Vertreter, der durch den Import von Nähmaschinen, Phonographen und Metallspielzeug in Deutschland viele Kontakte hatte und kurze Zeit Vertreter von Acres und Collings war.⁵⁴ Talbot bot die Filme anfangs ziemlich teuer an: die 23 Meter langen Collings-Filme für 83 Mark, die 26 Meter langen Acres-Filme für 105 Mark. Verkauft wurde nur gegen bar, mit einem Rabatt von 10% für Bestellungen von mehr als fünf Filmen.⁵⁵ Der Wanderschausteller Ludwig Herwig aus Glücksburg, der von Ende November 1897 bis August 1899 die Kleinstädte im Norden Schleswig-Holsteins bereiste, benutzte für seine Filmvorführungen das erste und das zweite Modell von Clément & Gilmers *Vitagraphé*. Gekauft hat er sie wahrscheinlich bei Romain Talbot.⁵⁶

Als Oskar Messter Anfang 1898 seinen berühmten *Special-Catalog Nr. 32* herausbrachte⁵⁷, hatte sich der Wettbewerb bei Fabrikation und Verkauf von Kinematographen in der gesamten Laterna magica- und Foto-Industrie Berlins enorm belebt. Neben den bereits behandelten Firmen nennt das Berliner Adreßbuch an Kinematographen-Anbietern: Paul Brandt, Wilsracherstraße 3; Joh. Kastelan, Neue Jacobstr. 7; Müller & Co., Prinzenstr. 42; außerdem den großen Theaterausstatter W. Hagedorn, Alte Jacobstraße 5.⁵⁸ Weitere Firmen in dem neuen Geschäftszweig waren: F. Ernecke & Co., Hersteller von Glasbild-Projektoren für wissenschaftliche Zwecke; der Phonographen-Fabrikant A. Koltzow, Baerwaldstr. 48; die Neue Photographische Gesellschaft in Steglitz. Müller & Co. inserierten einen besonders für Variété-Theater geeigneten Apparat, »complet mit sämtlichem Zubehör (fertig zur Vorstellung)«, zu 600 Mark sowie ein Gerät »für kleinere Schaustellungen« zu 400 Mark.⁵⁹ Hagedorn ergänzte seinen ausführlichen Katalog, der Beleuchtungs-ausrüstung für Theater, Nebelbild-Projektoren und Variété-Apparaturen wie die berühmten »Wunderfontänen« auführte, um Kinematographen und Filme und inserierte auch einen eigenen Aufführungs-Service.⁶⁰ Hagedorns Apparat, *Megalograph* genannt, wurde für das Eröffnungsprogramm des Apollo-Theaters in Düsseldorf verwendet.⁶¹

Ein bemerkenswerter unabhängiger Kinematographen-Hersteller dieser frühen Zeit war Oskar Ney, Engel-Ufer 17, ein Präzisionsmechaniker, der auch Patentmodelle anfertigte. Ludwig David lobt sein *Visionscope*, weil es »die Fehler der älteren Konstruktionen nicht besitzt und sich durch ruhigen Gang auszeichnet«.⁶² Ausgestattet mit zwei »guten« Projektionsobjektiven, einer doppelten Kondensorlinse, einem Lampenhaus aus Stahlblech sowie Kalklicht samt Sauerstoff- und Wasserstoff-Zufuhr kostete Neys *Visionscope* 500 Mark; eine Ätherlampe mit Zubehör erhöhte den Preis auf 550 Mark. Das *Visionscope* eignete sich war besonders für Variété-Theater und große Vorführsäle, denn es war auch mit einer automatisch regulierbaren elektrischen Bogenlampe lieferbar, einer starken Lichtquelle mit einer Leistung von 2000 Kerzen. Mit

einem doppelten Anastigmaten, aber ohne Lampenhaus, diente das *Visionscope* als Filmkamera und kostete 400 Mark. Ney führte in seinem Katalog optische Feingeräte auf, einschließlich Projektionslaternen, optische Bänke für Laborexperimente sowie Apparate für Aufnahme und Projektion von Mikrofotografien. Er hielt mehrere Patente für fotografische Vergrößerungen und Projektionszubehör und fabrizierte Beleuchtungs-ausrüstung für Kalk-, Magnesium- und Ätherlicht, u.a. eine patentierte selbstregulierende elektrische Bogenlampe: »die kleinste die existirt und kann ohne Änderung in jedes Skiopticon gesetzt werden«. ⁶³

Das Berliner Filmgeschäft war also gar nicht so verschieden von dem, was seit vielen Jahren aus Paris und London bekannt ist. Rasch gründeten internationale Gesellschaften deutsche Ableger, wie im Frühling 1898 die American Mutoscope and Biograph Company, um ihre Erfindungen auszuwerten und neue Geschäftspraktiken einzuführen, die sich zuvor in ihrem Ursprungsland bewährt hatten.

Eine einzigartige Besonderheit bildete das eingeseessene Berliner Kinematographen-Geschäft jedoch selbst aus: nämlich ortsfeste öffentliche Vorführsäle, die von den Apparateherstellern eingerichtet und unterhalten wurden als eine Art Schaufenster für ihre Erzeugnisse. Mit dieser Praxis lassen sich einige der sehr frühen Berliner »Kinos« erklären, so zum Beispiel die Übernahme des Vorführsaals Unter den Linden 21 durch Messter. ⁶⁴ Diese unabhängigen Vorführsäle in Berlin entstanden fast zehn Jahre, bevor die Filmindustrie ab 1904 allmählich zu ortsfesten Abspielstätten überging. Warum brachte Berlin diese spezielle Form der Filmaufführung hervor, und nicht Paris oder London?

Die Antwort findet sich bei Ottomar Anschütz, dem wichtigsten präkinematographischen Pionier bewegter fotografischer Bilder. Sein weit verbreiteter Schnellseher zeigte einige Sekunden fotografiierter Bewegung, indem eine Serie von Chronophotographien auf dem Rand einer Drehscheibe intermittierend beleuchtet wurde. Im November 1894 sowie im Februar und März 1895 projizierte Anschütz in Berlin durch ein spezielles *Elektrotachyskop* mit intermittierend geschalteter Drehscheibe große Bewegungsbilder auf eine Leinwand. Bei Presse und Publikum hinterließen Anschütz' Vorführungen einen nachhaltigen Eindruck. Angesichts der ersten Berliner Projektionen von bewegten Zelluloidbildern – durch Skladanowskys *Bioscop*, dann Unter den Linden 21 und schließlich durch den *Cinématographe Lumière* – wurde regelmäßig der Vergleich mit Anschütz' Schnellseher gezogen; auch in Beiträgen der fotografischen Fachpresse war das der Fall. ⁶⁵ Während der zweiten Hälfte der neunziger Jahre waren Anschütz' Bewegungsbilder in Deutschland immer noch präsent. Sie wurden in einer einzigartigen Aufführungsform gezeigt, die sich einige Berliner Kinematographen-Hersteller offensichtlich zum Vorbild nahmen: Anschütz zeigte seinen Schnellseher als freistehend rotierende Scheibe, die vom Publikum durch eine Wand oder einen Vorhang getrennt war, so

daß eine kleine Gruppe von Zuschauern in einem angrenzenden verdunkelten Raum die bewegten Bilder sehen konnte. In dieser Form war der Schnellseher in Berlin schon 1887 am Ausstellungspark in der Stadtbahnstraße 21 zu besichtigen. Als Anschütz 1888 von Lissa in Ostpreußen nach Berlin umsiedelte, installierte er in der Charlottenstraße 59 neben seinem ersten Fotoatelier mit Verkaufsraum eine permanente Schnellseher-Vorführung für Publikum gegen Eintritt.⁶⁶ 1896 eröffnete Anschütz elegante neue Geschäftsräume in der Leipzigerstraße 116: Sie umfaßten eine Ausstellungsgalerie, Dunkelkammern für Fotoamateure, Unterrichtsräume und separate Projektionsräume zur Prüfung von Ausrüstung und Glasbildern. Die öffentlichen Vorführungen des Schnellsehers fanden hier ihre Fortsetzung.⁶⁷

Entsprechend dem Vorbild von Ottomar Anschütz richteten die Berliner Kinematographen-Firmen ihre eigenen permanenten Vorführungen für Publikum ein. Hermann Foersterling eröffnete am 21. November 1896 in der Mauerstraße 66 ein »Kinetograf-Theater (Syst. Foersterling)«.⁶⁸ Ab November zeigte er neben der kinematographischen auch die phonographische Seite seiner ausgedehnten Geschäftstätigkeit und taufte die Vorführungen um in »Electrical Edison Scientific Theatre Kinetograph and Grapho-Phonograph«.⁶⁹ Max Mosich, Verkaufsagent oder Hersteller eines nicht bekannten Kinematographen, inserierte seine Vorführungen als »Apparat in Thätigkeit zu sehen Berlin C, Münzstr. 21, Ecke Kaiser-Wilhelm-Straße«.⁷⁰ Dort befand sich das Feen-Palast-Theater: Mosich trat hier mit einem »Kinetograph« auf, der aus der »Abtheilung II. für Optik und Mechanik« von Müller & Co. in der Prinzenstraße 42 stammte, und hatte 1897 ein erneutes Engagement für sechs Monate.⁷¹

Oskar Messter wurde wohl durch Anschütz' Vorbild und durch den Projektionssaal des Erzrivalen Foersterling dazu bewogen, die mehrfach gescheiterte Vorführstätte Unter den Linden 21 zu übernehmen und am 19. September 1896 als permanentes Berliner Schaufenster für seine Erzeugnisse zu eröffnen.⁷² Potentielle Kunden mußten nicht mehr kurzfristig in ein Variété-Theater geschleust werden, sondern konnten hier in einer von Messter selbst kontrollierten Anordnung seine Apparate in voller Funktion sehen. Mit seiner ortsfesten Projektionsstätte demonstrierte Messter nicht nur eine gewisse Prosperität seines noch wenig bekannten Unternehmens: Er verband auf diese Weise auch den Namen Messter mit dem gutsituierten Anschütz und seinen berühmten Vorführungen. Zu dieser Zeit hatte Messter sehr enge Räumlichkeiten in der Friedrichstraße 95, er besaß noch nicht seine eigenen mechanischen Werkstätten, sondern unternahm gerade die ersten Schritte, um eine andauernde Präsenz in Berlin zu schaffen. Die ortsfesten Projektionen Unter den Linden, in der angesehenen Tradition von Anschütz, waren dazu geeignet, Messter über seine Konkurrenten hinweg nach vorne zu katapultieren: vor den etablierten Theater-Ausrüster W. Hagedorn, vor die aggressive internationale

Stellung von Wolff, vor den geachteten Fotoartikel-Anbieter Dr. Arnold Hesekei, und vor den Laterna magica-Fabrikanten Romain Talbot. Das erste »Kino« war ein kühner und riskanter Schritt für Messter: Es war wohl kaum eine Vorahnung künftiger Praktiken im Filmgeschäft, sondern eher eine Entscheidung, die seine Firma mit dem berühmtesten Fotografen in ganz Deutschland, einem Intimus der kaiserlichen Familie in Verbindung brachte, und die ihm Rivalen wie H. O. Foersterling & Co. vom Leib halten konnte.

Wie konnte Messter seine Konkurrenten im Filmgeschäft überleben und sich den Titel des »Begründers der deutschen Filmwirtschaft« zulegen? Die Antwort liegt nicht notwendig innerhalb der Filmgeschichte selbst, sondern hat viel mit allgemeinen Prinzipien von Geschäftspraktiken und -wachstum zu tun. Ähnlich wie IBM daran scheiterte, aus der Einführung von PCs in den siebziger Jahren Kapital zu schlagen, so konzentrierten sich viele von Messters größeren und besser kapitalisierten Rivalen nicht auf die Möglichkeiten des neuen Mediums, weil sie in ihm lediglich ein neues mechanisches Zubehör sahen, mit dem sie ihre Produktpalette von Fotografen- und Laterna magica-Ausrüstung vervollständigten. Es fiel Hagedorn, Talbot und Hesekei schwer, ihre Energien aufs Filmgeschäft zu verlegen, wollten sie nicht ihre wohletablierten Geschäfte und Kundenbeziehungen aufs Spiel setzen, die sich über zahlreiche optische und szenische Medien erstreckten. Einige von Messters frühen Konkurrenten waren sehr kleine, unterkapitalisierte mechanische und optische Werkstätten, deren Inhaber nicht seinen Geschäftssinn besaßen. Tatsächlich brachte Messter einige von ihnen, insbesondere Max Gliewe, unter seine Fittiche und nutzte ihr Potential, um die Position seiner eigenen Firma voranzubringen. Durch den unerwarteten Rückzug von Hermann Foersterling und den plötzlichen Tod von Philipp Wolff traten mit einem Schlag seine wenigsten und aggressivsten Rivalen von der Bühne ab.

Zur Jahrhundertwende war Messter eine führende Figur in Berlins Filmwelt geworden. Seine technische Findigkeit und die zielstrebige Konzentration auf Apparatebau, Filmproduktion und Filmvertrieb machten aus ihm in den nächsten zwei Jahrzehnten allmählich den »Begründer der deutschen Filmwirtschaft«. Dieser Werdegang war nicht vorgezeichnet. Messter war keineswegs »prädestiniert für eine Filmkarriere«, wie in nahezu allen Beiträgen zum frühen Kino in Deutschland implizit oder explizit zu lesen ist. Er war der Überlebende einer turbulenten und schwierigen Zeit: Gegen viele schwierige Konkurrenten in Berlin und im restlichen Deutschland vermochte er sich durchzusetzen, ebenso gegen europäische und amerikanische Firmen, die sich in Deutschland etablierten. Die Erfolge von Oskar Messter auf diesem Feld sind beachtlich: eine Geschichte, die es noch zu schreiben gilt.

Anmerkungen

Dieser Beitrag ist eine kurzgefaßte Vorarbeit zu einer ausführlichen Studie über den Film in Deutschland vor 1900. Hinweise auf Fehlangaben und Auslassungen werden an die Redaktionsadresse von *KINtop* erbeten. Für ihre Unterstützung durch wertvolle Hinweise und den Zugang zu Quellenmaterial dankt der Autor John und Bill Barnes, Richard Brown, Jeanpaul Goergen, Stephen Herbert, Cornelia Kemp, Frank Kessler, Martin Koerber, Paul Kusters, Hauke Lange-Fuchs, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger, Laurent Mannoni, Corinna Müller, Pamela Müller und Merton Worthmann.

1 Vgl. die zu »100 Jahre Kino« im Film-museum Potsdam, Deutschen Museum (München) und Museum Wiesbaden gezeigte Ausstellung zu Messter, den Katalog: Martin Loiperdinger (Hg.), *Oskar Messter – Filmpionier der Kaiserzeit* (= *KINtop Schriften* 2, 1994), darin vor allem: Martin Koerber, »Oskar Messter – Stationen einer Karriere«, S. 27 – 91; vgl. auch den Reprint von Messters Firmenkatalog: Martin Loiperdinger (Hg.), *Special-Catalog Nr. 32 über Projections- und Aufnahme-Apparate für lebende Photographie, Films, Graphophons, Nebelbilder-Apparate, Scheinwerfer etc. der Fabrik für optisch-mechanische Präcisions-Instrumente von Ed. Messter Berlin 1898*, (= *KINtop Schriften* 3, 1995), sowie: *Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann* (= *KINtop* 3, 1994).

2 Rudolf Oertel, *Filmspiegel: ein Brevier aus der Welt des Films*, Frick Verlag, Wien 1943; Heinrich Fraenkel, *Unsterblicher Film. Die große Chronik von der Laterna magica bis zum Tonfilm*, Kindler Verlag, München 1956; Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films* (zuerst Berlin 1956), Reprint, Olms Presse, Hildesheim 1979; Ulrich Gregor, Enno Patalas, *Geschichte des Films*, Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh 1962. Am ergiebigsten zum frühen Kino ist von Zglinicki, der jedoch an der klassischen Formel festhält.

3 Vgl. Wolfgang Jacobsen, »Frühgeschichte des deutschen Films«, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar 1993, S. 22–26; Lutz Hauke, »Nationalspe-

zifische Anfänge: Kulturkreise – Länder – Pioniere«, in: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hg.), *Fischer Filmgeschichte, Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium, 1895–1924*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1994; vgl. auch Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hg.), *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1996: kein Beitrag – außer dem gekürzten Abdruck von Martin Koerbers Beitrag zum Ausstellungskatalog (wie Anm. 1) – behandelt hier die Jahre vor 1904.

4 Vgl. dazu als nützliche Bibliographie: Joachim Steffen, Jens Thiele, Bernd Poch (Hg.), *Spurensuche. Film und Kino in der Region*, Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky-Universität, Oldenburg 1993.

5 Zu den interessantesten neueren Arbeiten zählen: Martin Loiperdinger, *Film & Schokolade. Stollwerck importiert den Cinématographe Lumière* (= *KINtop Schriften* 4), 1997; Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*, Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar 1994; Heide Schlüppmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Stroemfeld Verlag, Basel, Frankfurt am Main 1990.

6 Oskar Messter, *Mein Weg mit dem Film*, Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg 1936.

7 Rudolf Thun, *Der Film in der Technik*, VDI Verlag, Berlin 1925; ders., *Entwicklung der Kinotechnik* (= Abhandlungen

und Berichte, Deutsches Museum, 8. Jg., Heft 5), VDI Verlag, Berlin 1936; Hans Traub, *Als man anfang zu filmen* (= Schriften der UFA-Lehrschau, Bd. 2), UFA-Buchverlag, Berlin 1940; Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.), *Das wandernde Bild. Der Filmpionier Guido Seeber*, Elefanten Press, Berlin (W) 1979.

8 F. Paul Liesegang, *Handbuch der praktischen Kinematographie*, zuerst 1907, wurde in verschiedenen Ausgaben bis in die zwanziger Jahre hinein aufgelegt.

9 Vgl. die Inserate in *Bremer Courier*, Nr. 76, 17.3.1897 und Nr. 80, 21.3.1897.

10 *Der Komet*, Nr. 600, 19.9.1896. Der Artikel nennt die Kosten eines Messter-Apparats im Umfeld eines scharfen Wettbewerbs: »Von den übrigen Fabrikanten fordern Messter und Bartling à 2000 M., Foersterling nur 1210 M.«

11 *Adreßbuch für Berlin und seine Vororte*, 1897, Bd. I, 1, S. 383 und 674.

12 Vgl. Foersterling an Stollwerck, Berlin, 29.5.1895, Stollwerck-Archiv.

13 Vgl. Hauke Lange-Fuchs, *Der Kaiser, der Kanal und die Kinematographie*, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Schleswig 1995, S. 40 und S. 62, Anm. 106; vgl. außerdem Loiperdinger (wie Anm. 5).

14 Vgl. Vertrag zwischen der DAG und Acres, 3.2.1896, Stollwerck-Archiv.

15 Vgl. Loiperdinger (wie Anm. 5).

16 Anzeige, *Der Komet*, Nr. 613, 19.12.1896, S. 24.

17 Vgl. dazu den Beitrag von Jeanpaul Goergen in diesem Band.

18 »Akttenotiz über die Besprechung mit Herrn Pahl am 30. 5. 1933, vormittags 10 Uhr in Dahlem, Parkstraße 56«, Nachlaß Messter, Bundesarchiv NL 1275, Ex-Akte 342.

19 Vgl. Karel Dibbets, Frank van der Maden, *Geschiedenis van de nederlandse Film en Bioscoop tot 1940*, Het Wereldvenster, Weesp 1986, S. 18-20. Adriaan Briels, *Komst en plaats van de Levende Photographie op de Kermis*, Van Gorcum & Comp. B. V., Assen 1973, S. 19-25; Vera Tietjens-Schuurman, *Van toverlantaarn tot kinematograaf*, Stichting Peter Bonnet Museum,

Rottevalle 1979 und viele andere niederländische Veröffentlichungen. Zutreffend identifiziert wurde das Exemplar des Smalingerad Museums erstmals vom Verfasser in »The New Thing with the Long Name and the Old Thing with the Name that isn't Much Shorter: A Cinema Chronology, 1889-1896«, *Film History* (Special Issue), Vol. 7, No. 2, Sommer 1995. Diese Zuschreibung des Apparats zu Foersterling wurde, ohne Quellenangabe, übernommen in die Monographie: Harm Nijboer, Asing Walthaus, *George Christiaan Slieker, 1861-1945. De eerste bioscoopondernemer in Nederland*, Uitgeverij Perio, Leeuwarden 1995.

20 *Der Komet*, Nr. 610, 28.11.1896, S. 16.

21 Vgl. Koerber (wie Anm. 1), S. 32, und: »Gesprächsnotiz von Gerhard Lamprecht nach einer telephonischen Unterhaltung mit Max Gliewe am 21.10.1941«, Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek, abgedr. in *Filmblatt* (Berlin), Nr. 1, Sommer 1996, S. 18; auch durch den Kauf von Bauer & Betz wird Messter kein eigenständiger Kinematographen-Hersteller, sondern er bleibt weiterhin auf Gliewe & Kügler verwiesen: vgl. für Ende 1898 Albert Wagemann, »Meine Lehrzeit im Hause Messter, 1898-1901«, *KINtop* 3, 1994, hier S. 34-35.

22 *Der Komet*, Nr. 612, 12.12.1896, S. 26.

23 Ebenda, S. 27.

24 *Der Komet*, Nr. 613, 19.12.1896. Vor Gericht war Messter mit einer Unterlassungsklage erfolgreich (*Der Komet*, Nr. 634, 15.5.1897).

25 Vgl. die Sammlung von kinematographischen Aufführungsdaten bei Rossell (wie Anm. 19), S. 140-178.

26 Vgl. Guido Seeber, »Die ersten Jahre...«, *Filmtechnik*, 1927, Nr. 18, S. 327; zum *Cinématographe Lumière* in Dresden vgl. Loiperdinger (wie Anm. 5).

27 Vgl. Christian Ilgner, Dietmar Linke, »Filmtechnik – Vom Malteserkreuz zum Panzerkino«, in Loiperdinger (wie Anm. 1), S. 93 – 102, sowie das Foto von Clemens Seeber mit *Thaumograph* im selben Band, S. 38.

28 Vgl. »Akttenotiz über die Bespre-

chung mit Herrn Pahl...« (wie Anm. 18); Pahl war 1897 zeitweilig für Wolff als reisender Operateur tätig; Wolff zahlte Grahner 250 Mark für jedes gelieferte Projektorengetriebe; Grahner ist im Berliner Adreßbuch von 1897 (wie Anm. 11) als Hersteller elektrischer Apparaturen aufgeführt, und zwar in der Gr[ößen] Frankfurter Straße 132 (Bd. I, 1, S. 377). Wahrscheinlich hat Grahner 1896 erst einmal selbst einige Filmprojektoren gebaut, bevor er die Fertigung für Wolff aufnahm: von 1880 bis 1892 waren Gliewe & Kügler, Präzisionsmechanik und optische Geräte, bekannt als Grahner, Gliewe & Kügler; vgl. dazu »Gesprächsnotiz von Gerhard Lamprecht...« (wie Anm. 21).

29 Philipp Wolff, *Cinematographic Films, Apparatus & Accessories*, London, July-August 1897, S. 9; wieder abgedruckt in: *Victorian Film Catalogues. A Facsimile Collection*, The Projection Box, London 1996, S. 47.

30 Vgl. John Barnes, *The Rise of the Cinema in Great Britain*, Bishopsgate Press, London 1983, S. 116-122.

31 Ebenda, S. 43, Abb. 18: Wolffs Modell von 1898 mit zusätzlichen Filmspulen.

32 *The Photographic News*, Vol. 41, Nr. 75, 4.6.1897, S. 366.

33 *Der Komet*, Nr. 619, 30.1.1897, S. 27.

34 *Adreßbuch für Berlin und seine Vororte*, 1897, Bd. I, 1, S. 1443.

35 *Amateur Photographer*, Vol. 26, Nr. 677, 24.9.1897, S. 266. Wolffs englischer Katalog von Juli-August 1898 ist im W. D. Slade Archive im National Museum of Photography, Film and Television, Bradford erhalten und wieder abgedruckt in *Victorian Film Catalogues* (wie Anm. 29), S. 39-47. In derselben Sammlung findet sich ein fast identischer Katalog: *Animated Photograph Films, List No. 11*.

36 *Photogram*, Vol. 4, Nr. 44, August 1897, S. 241.

37 *Der Kurier* (Hamburg), 8. Jg., Nr. 7, 11.12.1897, S. 156, und »Gesprächsnotiz von Gerhard Lamprecht...« (wie Anm. 21). Das volle Ausmaß von Wolffs weit ausgreifender Geschäftstätigkeit ist schwer zu

bestimmen. Zum Beispiel lauten Patente für Verbesserungen des Mutoskops in Deutschland, Österreich-Ungarn und Frankreich auf den Namen »Philippine Wolff in Berlin« (z.B. DRP 123 753 »Vorrichtung zum Centrieren der Bilder in Mutoskopen«, angemeldet am 31.7.1900, ausgegeben am 30.9.1901). Sie stehen wahrscheinlich in Beziehung zu Philipp Wolffs Geschäft, eine eindeutige familiäre Verbindung konnte ich aber bisher nicht nachweisen.

38 *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 79, 17.2.1897; vgl. auch »Gesprächsnotiz von Gerhard Lamprecht...« (wie Anm. 21).

39 »Gesprächsnotiz von Gerhard Lamprecht...« (wie Anm. 21).

40 Ebenda.

41 Die Firma Ed. Messter wird in den beiden einschlägigen Branchenführern für optische Geräte und Projektionsapparate nicht als Lieferant von fotografischer oder Laterna magica-Ausrüstung genannt. Vgl. Sigmund Theodore Stein, *Das Licht im Dienste wissenschaftlicher Forschung*, Verlag von Wilhelm Knapp, Halle, mehrere Ausgaben seit 1886; Johann Frick, *Physikalische Technik, oder Anleitung zu Experimentalvorträgen sowie zur Selbstherstellung einfacher Demonstrationsapparate*, Friedrich Vieweg und Soth, Braunschweig, mehrere Ausgaben seit 1886.

42 *Adreßbuch für Berlin und seine Vororte*, 1899, Bd. II, 4, S. 136.

43 Hermann Hecht, *Pre-Cinema History. An Encyclopedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896*, Bowker / Saur, London u.a. 1993, S. 317, Nr. 455.

44 Ludwig David, *Die Moment-Photographie*, Verlag von Wilhelm Knapp, Halle 1897, S. 124.

45 Ebenda, S. 193.

46 Zu de Bedts vergleiche Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*, Editions Nathan, Paris 1994, S. 386-388 und S. 417-420, sowie ders., »George William de Bedts«, in: Luke McKernan, Stephen Herbert (Hg.): *Who's Who of Victorian Cinema*, BFI Publishing, London 1996, S. 38-39.

- 47 »Diese Firma beschäftigt sich auf Anregung des Verfassers namentlich mit der Vervollkommen der Kinematographen für wissenschaftliche Zwecke.« (Carl Kaiserling, *Practicum der wissenschaftlichen Photographie*, Verlag von Gustav Schmidt, Berlin 1898, S. 259)
- 48 Ebenda.
- 49 Hermann Vogel, »Die Laterna magica als Unterrichts-Hülfsmittel in chemisch-physicalischen Vorlesungen«, *Berichte der deutschen chemischen Gesellschaft zu Berlin*, 6. Jg., 1873, S. 1345-1347; vgl. auch Hecht (wie Anm. 43), S. 177, Nr. 277C.
- 50 F. Schmidt, *Compendium der praktischen Photographie*, Verlag von Otto Nemnich, Wiesbaden 1899, S. 105.
- 51 David (wie Anm. 44), S. 193.
- 52 Vgl. Rossell (wie Anm. 19), S. 151, 153 und 174.
- 53 *Der Komet*, Nr. 617, 16.1.1897.
- 54 Vgl. John Barnes, »John Frederick Tester«, in McKernan, Herbert (wie Anm. 46), S. 140.
- 55 *Der Komet*, Nr. 617, 16.1.1897.
- 56 Vgl. Dieter Helmuth Warstat, *Frühes Kino der Kleinstadt*, Verlag Volker Spiess, Berlin 1982, S. 21-26.
- 57 Vgl. den Reprint, *KINtop Schriften 3* (wie Anm. 1).
- 58 *Adreßbuch für Berlin und seine Vororte*, 1899, Bd. II, 4, S. 136; die Angaben beziehen sich aufs Vorjahr.
- 59 *Der Kurier* (Hamburg), 8. Jg., Nr. 7, 11.12.1897, S. 152.
- 60 Ebenda, S. 155.
- 61 Emil Goebbers, *Düsseldorfer Tageblatt*, 17.8.1938, zit. bei Dieter Schäfer, »Vom Jahrmarkt zum ersten Kino bis 1906«, in: Steffen, Thiele, Poch (wie Anm. 4), S. 117.
- 62 David (wie Anm. 44), S. 194.
- 63 Cover-Werbung in C. Schiendl, *Die Optische Laterne und die Projektion für Vorträge zum Unterricht und zur Unterhaltung*, Verlag von Otto Nemnich, Karlsruhe 1896. Neys *Visionscope* war demnach schon 1896 erhältlich.
- 64 Vgl. dazu den Beitrag von Jeanpaul Goergen in diesem Band.
- 65 Vgl. *Berliner Zeitung*, 5.11.1895, 3. Blatt; *Vossische Zeitung*, 26.4.1896, 2. Blatt; *Bremer Courier*, 20.8.1896, 1. Blatt; außerdem Dr. R. Neuhaus, »Neue Schnellseher«, *Photographische Rundschau*, 1896, 7. Heft, S. 197-201; zu Anschütz vgl. jetzt Deac Rossell, »Lebende Bilder: die Chronophographen Ottomar Anschütz und Ernst Kohlrausch, in: Pamela Müller, Susanne Höbermann (Hg.), *Wir Wunderkinder. 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen*, Gesellschaft für Filmstudien, Hannover 1995, S. 12-34, bzw. die erweiterte Monographie: Deac Rossell, *Ottomar Anschütz and his Electrical Wonder*, The Projection Box, London 1997.
- 66 Helmut Kummer, *Ottomar Anschütz, ein deutscher Photopionier*, Institut für Photogeschichte/Helmut Kummer, München 1983, S. 88.
- 67 »Ottomar Anschütz«, *Photographische Rundschau*, 1896, 7. Heft, S. 219; Preis-Verzeichniss von Ottomar Anschütz, Lissa (Posen), November 1890; vgl. auch den Augenzeugenbericht von Anschütz' Schnellseher-Vorführungen in der Charlottenstraße 59: J. Hermann, »Die Augenblicks- (Moment-) Photographie und ihre Verwertung für turnerische Zwecke«, *Jahrbücher der deutschen Turnkunst*, 1888, Bd. 33, Heft 8.
- 68 *Berliner Tageblatt*, Nr. 593, 21.11.1896; *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 547, 21.11.1896.
- 69 Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films*, Olms Presse, Hildesheim 1979 (zuerst Berlin 1956), S. 319. Die Räume wurden im März 1897 zum Verkauf geboten, vgl. *Der Komet*, Nr. 627, 27.3.1897, S. 23.
- 70 *Der Komet*, Nr. 611, 5.12.1896, S. 27.
- 71 *Der Kurier* (Hamburg), 8. Jg., Nr. 7, 11.12.1897, S. 152.
- 72 Vgl. dazu den Beitrag von Jeanpaul Goergen in diesem Band.

Tracing Living Histories of Cinema in Nasik

Reflections on a Sociology and Archeology of Early Indian Cinema

»The structure of a *good film* having a good, human, emotional, interesting and moral story leads us along the path of the good because it shows us *life as it is!*«

Dh. G. Phalke 1918¹

Dhundiraj Govind Phalke (1870-1944), referred to as the father of Indian cinema, is a cine-artist from »the Orient« whose fascinating work and achievements did receive an uncommon attention indeed for a colonized subject. Whether one consults early European film historians as Sadoul and Toeplitz, later Indian encyclopaedias², or even most recent acknowledgements³, Phalke's work is praised as a perfect representation of what is imagined as most suitable for *Indian* cinema. His assumed prime achievement should be the laying of the foundation stone of something like the Indian »mythological genre«. Toeplitz described Phalke's first long narrative film *RAJA HARISCHANDRA* as being »very much a Georges Méliès [film] à l'indienne«.⁴ This rather narrow focus on the fact that for the plots of his *fiction* films the pioneer drew from the local mythological treasure, resulted apparently in a consequent ignorance of Phalke's general »realistic«, in many respects »avant-garde« cinematic approach⁵ in those very films. His complete works on the other hand, also include a massive output of *non-fiction* films⁶ that were hardly ever mentioned as a contribution to cinema. Thus film theoreticians' expectations distort what the Indian filmmaker did and interpret it according to either an Orientalist⁷ or a nationalist perspective that creates wrong cultural homogenities. The dimensions of that rather complex matter can't be discussed here.⁸

Therefore I concentrate on one aspect of it: the dialectic of an approach that is rather satisfied by claims on Phalke's alleged contribution to a nationally appropriate cinematic culture, instead of sound historical studies of what Phalke *did* and his cinema *is*. In our case the critical ignorance hindered a correct dating even of the fragment of Phalke's *RAJA HARISCHANDRA* that is kept in the National Film Archive of India (Pune) and claimed as being »India's first feature film« from 1912/13.

Actually Phalke made two versions of the same theme with apparently the same title, and the second film he produced four and a half years later, in mid 1917. However, little concrete evidence is to be found either on what exactly the first (and lost) film was like, or in what respect the second one, of which we can see today the first and the last reels out of the original four, differs from the first. One definite distinction is the films' location: In 1912/13 Phalke shot around Bombay, and in 1917 on his new premises in Nasik. Since the shooting of all the scenes was done outdoors, one can identify specifics of the location, reconstruct the real geography and deduce the date of the RAJA HARISCHANDRA film that we have at the Archive today.

Consequently the main clue is an attentive watching of the existing fragment, and its linking with the filmpioneer's life in the city of Nasik that I visited this April for an ›archeological‹ excursion into the early days of Indian cinema.

*In search of Dh. G. Phalke,
›chronicler‹ of customs and histories around Nasik*

Nasik, one of the fastest growing cities of Western India, was until twenty years ago a tranquil place at the banks of the holy river Godavari. In the first decades of this century it saw masses of people during the regularly celebrated *melas* (pilgrimages-cum-fairs) only. Today, instead of contemplation, congestion and hectic commerce dominates the air of Nasik. A radical social change has taken place of which cinema is a witness, an agent and a victim. And this is how the story goes since autumn 1913 when Phalke established his film studio ›Phalke's Films‹ in Nasik:

The great *Kumbh Mela*, observed every twelve years, and smaller events within that frame like the *Sinhastha Mela* held nearby, attract thousands and thousands of Hindu devotees until today. SINHASTHA MELA (or SINHASTHA PARVANI), an actuality film that Phalke made sometime between July 1920 and August 1921 during that great event⁹, is one of the rare historical ›views‹ that we have today to ›peep‹ into these cultural life histories.

Phalke was born in Nasik. Having led a rather eventful life away from his birthplace, he returned in October 1913, moving with his family and studio ›Phalke's Films‹ from Bombay¹⁰ to the holy city. One year before that, in spring 1912 Phalke had conceived his first film on ›King Harishchandra‹, an extraordinary long four-reeler for its time. It was shot in and around Bombay in autumn 1912 and spring 1913, and exhibited during May and June 1913 in Bombay, Surat and Pune.

As a final attempt to prove that ›good films‹ can also be made in India, and to show that his reluctant fellow countrymen would invest in the new art and industry, around mid 1917 Phalke decided to make a new version of the film.¹¹

Nasik, where this second RAJA HARISCHANDRA (2944 ft.) was made, was to Phalke a perfect site for his ambitions to establish at any cost a film studio as he knew it from England,¹² and according to his grandchildren¹³ he almost fanatically wished to make his »good films« in a properly equipped studio and within pleasant and suitable natural scenery. All that was part, as I was told by his granddaughter Mrs. Mitra, of his encompassing philosophy and practice of »*cine srishti*«, the »whole world of cinema« and of a »good film«: Phalke used sets and natural scenery according to his idea of photographic beauty; he was concerned with »subjects« instead of differentiating between fiction and non-fiction. Thus he had shifted his »factory«, as he used to speak of »Phalke's Films«, from expensive and metropolitan Bombay to Nasik in October 1913, just after the screening of his first RAJA HARISCHANDRA.

The second version of RAJA HARISCHANDRA¹⁴ the one preserved today, truly unfolds an exciting geographical map of Nasik. At the same time it is a document of a most unconventionally conceived and lived film culture that defies a conception of being »Indian« in plot, but stylistically a »Méliès-like« fantasy. According to Phalke's intentions it was a work of art, a fascinating new way of appreciating cinematographically visual beauty, and it was a kind of anthropological testimony. It was received as such by Phalke's contemporaries in Bombay and in London – an aspect of historical reception that has been totally »forgotten« by film historians dealing with early Indian cinema. An Indian visitor to the preview that Phalke arranged for his first RAJA HARISCHANDRA in Bombay wrote enthusiastically on the »realistic« details that the living photographic pictures showed: »The scenes of the forest, the forest-fire, the river, the hangman's house, the hen pecking around«¹⁵. In several smaller and two longer articles *The Bioscope*¹⁶ stressed the educational potential of films like Phalke's to introduce Western audiences in an authentic manner to Oriental culture:

... One feels, in short, that the cinematographe is the ideal medium for the presentation of all such stories, in which, if they are to be fully understood and sympathised with by foreigners, vivid realism of atmosphere and setting are essential considerations.¹⁷

A methodological self-criticism has to be started here along lines that Gunning once sketched in connection with the ongoing paradigmatic revisions of early »Western« cinema(s). He argued against the subsumption of every historically and sociologically specific cinema under an asserted canonical development and ahistorical mode of »the cinema«. Gunning counters this approach by demanding »a responsible historian [who tries] to recreate the original horizon of expectation in which films were produced and received.«¹⁸ »The Indian cinema« faces in addition to ahistoricity an attitude biased by orientalist views.



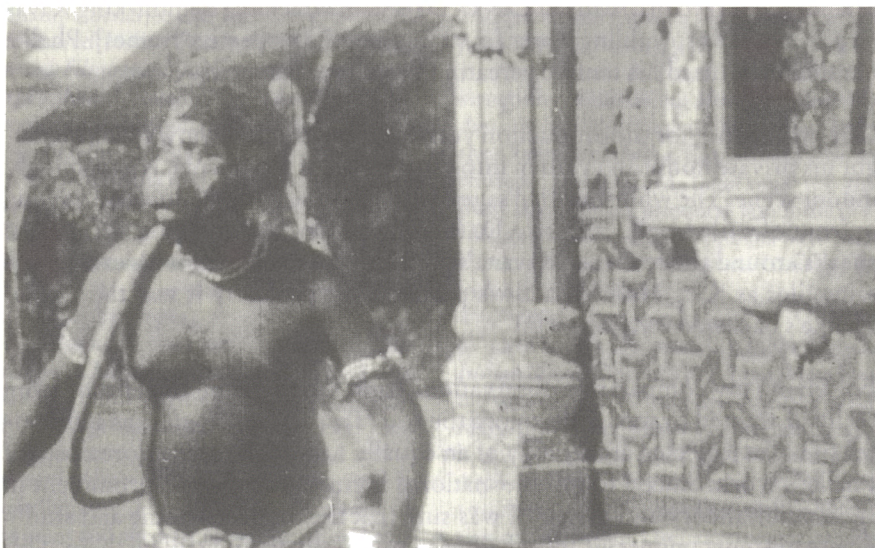
Queen Taramati in her swimming pool in RAJA HARISCHANDRA (1917)



King Ravana in his garden in LANKA DAHAN (1917)



The sage Vishwamitra in *RAJA HARISCHANDRA* (1917)



Hanuman in *LANKA DAHAN* (1917)

Until 1918 Phalke had no proper studio and did all his shooting outdoors. Scenes playing in houses and palaces, or scenes in the woods and at river banks were shot since 1912 with natural light only, and it was quite tricky to handle such intense sun light. In 1917 Phalke's bungalow, named *Haudacha bungalow* (bungalow with a water tank) became the basic structure for his sets, the surrounding vast garden with its water tank his cinematic ›world‹ that is brought to ›life‹ by his and his craftsmen's inventive papier-mâché set constructions and an astonishing mobile camera that pans along the main lines of the landscape, exploring it and thus enhancing the vivid realism of his ›mythological‹ film stories¹⁹ that the audiences enjoyed.

The analysis and correct dating of RAJA HARISCHANDRA is accomplished by a comparison of its sceneries with those in two other films that Phalke made in 1917. These are the legendary box office hit LANKA DAHAN (›Lanka Aflame‹, 3000 ft.) which he produced just after his second version of RAJA HARISCHANDRA, and an instructive film on HOW FILMS ARE MADE (length unknown). Although we have hardly any footage of both the films left, one can identify the same location, Phalke's bungalow and garden, from those few frames. Let us have a look at an outdoor scene in the first reel of RAJA HARISCHANDRA that is in many respects a most interesting one. Elsewhere I discussed already its revolutionizing ›peep‹ into so far secluded female spaces of the queen Taramati.²⁰ She is shown as she enjoys a swim in her fountained pool. The same pool can be recognized in a scene of LANKA DAHAN in which the demon-king Ravana passes by his sprinkling water fountains [see the respective frames]. Phalke has definitely used his tank for creating those royal luxuries.

One more proof for the production year 1917, and a hint on how Phalke brought his private house and garden into the illusion of his cinema, is a seemingly indoor scene. The white bearded sage of RAJA HARISCHANDRA poses on a swing in front of a tiled wall. In LANKA DAHAN Hanuman, god and king of the apes, sneaks around the corner of Ravana's palace that is decorated with exactly the same tiles as King Harishchandra's palace. Most probably it was the wall of Phalke's backside veranda.

For giving my comparative observations from the films the final proof from reality, I wanted to spot and explore the real *Haudacha bungalow* as a historical site of a neglected archeology of an equally neglected essential ›realism‹ of Phalke's work. Since I found the ›national heritage‹ attitude so prominent in Indian film theory and history, I was sure that the pioneer's home and studio where his most important films had been produced, would still be there. This faith in a consequent upholding of Phalke's art as a ›national heritage culture‹ was not taking into account that historical sites of cinema hardly have any advocates, but instead strong opposing forces. In spite of an already established fund, of donations and a handful of enthusiastic architects in Pune to

build a kind of film museum here, according to Mr. Deepak Phalke »vested interests« were behind the final destruction of the bungalow in late 1989, shortly after a BBC crew had finished shooting here for their documentary THE BOLLYWOOD STORY. INDIAN CINEMA SINCE 1913.

Notes

I am indebted to Deac Rossell for smoothing away certain Germanisms in my text.

1 Dhundiraj Govind Phalke in his article on »Indian Cinema«, in: *Navyug*, September, Bombay, 1918. Translated from Marathi into English and reprinted in: The Phalke Centenary Celebration Committee (ed.), *Phalke Commemoration Souvenir*, Bombay 1970, 102, italics by B.S.. Subsequently quoted as Phalke (1970D).

2 Georges Sadoul, *Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours*, Paris 1949; Jerzy Toeplitz, »Indian Films and Western Audiences«, UNESCO papers, Paris 1964; Shampa Banerjee and Anil Srivastava, *One Hundred Indian Feature Films. An Annotated Filmography*, New York & London 1988; Ashish Rajadhyaksha and Paul Willemen, *Encyclopaedia of Indian Cinema*, New Delhi a.o. 1995.

3 Henri Micciolo, »Le cinéma indien: tentative de hépérages«, in: Cinématèque Française (ed.), *Indomania. Le Cinéma indien des origines à nos jours*, Paris 1995, 41-110.

4 Toeplitz (1964), 2.

5 Phalke wrote a series of articles *Bharatiya Chitrapat* (»Indian Cinema«) that were published in the art magazine *Navyug* (»New Age«) between November 1917 and September 1918. In an agitational and at times depressed mood – he felt that he hardly ever had sufficient financial resources and support to »entertain and educate« people in India and abroad with his cinema – he describes material aspects of filmmaking in India as well as his artistic and philosophical ideas about cinema. For a detailed analysis of his film RAJA HARI-

SCHANDRA see Brigitte Schulze, *Visionen indischer Nationalkultur und eine vergessene Film-Geschichte 1912-18. Ein Beitrag zur Kinosoziologie*, phd-Dissertation, Department of Sociology, University of Frankfurt, to be submitted in September 1997.

6 Unfortunately out of his at least two dozen non-fiction films only very few feet have survived. Nonetheless, his non-fiction work still awaits further study; it showed a great variety in themes and modes, such as »documentaries« on glass works, party rallies, political speeches, then travelogues, animated films, small Méliès-like (here actually!) trick films etc. (see: Purushottam Baokar, »It started with a peanut«, in: *Filmfare*, Bombay 1970, 45.

7 See Ronald Inden, »Orientalist Constructions of India«, in: *Modern Asian Studies*, 20, 3, 1986, 401-446; by the same author, *Imagining India*, Cambridge/ Massachusetts and Oxford 1990/1994 for the most enlightening discourse about the distortion of how India and Indians were constructed mainly by »Western« concepts in indology and sociology.

8 See Schulze (1997).

9 See Suresh Chabria(ed.), *Light of Asia. Indian Silent Cinema 1912-1934*, New Delhi 1994, 62-63. A fragment of SINHA STHA MELA (381 ft.) of which the original length is unknown, is kept in the National Film Archive of India in Pune.

10 See Dh. G. Phalke's first part of his series of articles on »Indian cinema« which was again published in *Navyug*, November 1917 (hereafter referred to as 1970A), 89.

11 Phalke wrote that he made »a new version of RAJA HARISCHANDRA and LANKA DAHAN.« (1970 A, 93) the fact that the title-

cards of the restored and preserved RAJA HARISCHANDRA are all signed by »Phalke's Films, Bombay« might have nourished the idea that the footage is that of the first film. However, all sources and evidences exclude the possibility of the preserved film to be Phalke's first version. There are instead grounds for believing that Phalke used the same title-cards for both his RAJA HARISCHANDRA films (see Schulze 1997, Chapter 3).

12 The compiled documents and reminiscences by the Phalke Centenary Celebration Committee (1970), 85-86, inform that in February 1912 the Indian film enthusiast travelled from Bombay to London and spent two weeks there. He met the editor of *The Bioscope*, bought a Williamson camera, Kodak film stock, and a perforator and was received by Cecil Hepworth to witness film production on the spot (also: Phalke 1970A, 89).

13 Meanwhile all nine children of Dhundiraj Govind and his wife Saraswati Phalke have died. On April 8 and 9 this year I talked to Phalke's grandchildren, Mrs. Mad-

havi Mitra in Pune and Mr. Deepak Phalke and Mr. Vivek Athavale in Nasik. I wish to thank them for their generousness to share their often bitter memories with me, and for their kind support in finding the last fading traces of the film pioneer's work. I have also to thank the writer and journalist Mr. Manohar Purandare for knowledgeable guidance.

14 See my article »D.G. Phalke's RAJA HARISCHANDRA in British India of 1913. Pioneering a National Cinema Under Colonial Rule«, in: *KINtop* 3, 1994, 173-189.

15 A letter to the editor of the Marathi paper *Kesari*, May 6, 1913.

16 *The Bioscope*, May 28, 1914.

17 *The Bioscope*, June 4, 1914.

18 Tom Gunning, »Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der »Ansicht«, in: *KINtop* 4, 1995, 111.

19 In greater detail I described and discussed selected scenes of RAJA HARISCHANDRA in my article in *KINtop* 3, 1994.

20 *ibid*, 181-183.

Notes de lecture

Eric de Kuyper: Alfred Machin – Cinéaste

*Amore, amore
lieto disonore*
Sandro Penna

Ich sah am 10. *Cinema Ritrovato* in Bologna A BANYA TITKA, einen ungarischen Film von 1918. Schon nach kurzer Zeit, wie nach den ersten Seiten eines Romans, fühlte ich froh und glücklich, daß der Film sehr schön war, und er wurde umso schöner, als er noch lange dauerte. Abends bemerkte ein Freund, der A BANYA TITKA schon kannte, der auf den nächsten Tag angesetzte zweite Teil sei weniger gut, aber er war dann ebenso schön wie der erste. Was mir so sehr gefallen hat? Vielleicht versetzt die Gegenwartsferne, die Wirklichkeitsferne mich in einen verwunschenen Zustand; es gibt viel zu sehen; die Gräfin Eva trägt einmal hinreißende Handschuhe mit hellen Punkten und dunklen Stulpen; vor einer Balustrade frühstückt ein Liebespaar und im Hintergrund liegt Budapest 1918; bei Arbeiterunruhen sagt die liebe Gräfin zu ihrer Zofe: »Gib mir mein schönstes Kleid; ich will zum Volke sprechen«; die Erzählung geht weiter und weiter in klaren, reichen Bildern, in denen schon bereitsteht, was bald gebraucht wird: eine Dokumentenschatulle, ein Boot, ein Bahnhof. Am Schluß fährt das vereinte, erlöste Paar in einer blumenbekränzten Kutsche heim, die Arbeiter säumen die Strasse und lassen jubelnd die Hüte kreisen, genau wie am Schluß von *Charlotte Löwensköld* Charlotte und Schagerström heimfahren, gefeiert von ihren Angestellten und Arbeitern, gerettet aus Demütigungen und Unglück; ich sah eine Szene aus einem Lieblingsbuch. Der Film, ein typisches (spätes) Beispiel für den europäischen Spielfilm der zehner Jahre, zeigt und erzählt, er verfügt ruhig und selbstsicher über seine Mittel und erreicht eine Balance, eine Perfektion; er ist dabei unpräntiös und anonym.

Als ich vor einigen Jahren begann, mich mit diesem Kino zu befassen, sah ich die Filme, so sehr sie mich faszinierten und interessierten, nicht ganz deutlich und direkt; sie brauchen Erfahrung und außerdem eine Bereitwilligkeit, sich ihren ästhetischen und narrativen Verfahren anzuvertrauen (eine *willing suspension* des Befremdens in Erweiterung der *willing suspension of disbelief* gegenüber der Fiktion), das heißt, sie als Quelle von Vergnügen und Unterhaltung ernstzunehmen. Erfahrung heißt nicht nur, über längere Zeit viele Filme der zehner Jahre gesehen zu haben, sondern auch, einzelne Filme viele Male

gesehen zu haben. Sie werden immer deutlicher, ihre Effekte und Bedeutungen intensiver, und schließlich treffen sie uns direkt. Ich bin an sich gutes Publikum für einen Film wie *A BANYA TITKA*, aber die Möglichkeiten, über dieses Kino und seine Verfahren zu sprechen oder zu denken, sind beschränkt. Es fehlt an Vokabular, Modellen, Referenzen und Mut; eigene Ideen sind in Ansätzen wohl vorhanden, und ich benutze sie im Unterricht, aber ohne Gewähr. Schöne Handschuhe? Privates Entzücken? Wesentlich oder marginal?

Der Regisseur Alfred Machin (1877-1929) drehte laut der von Sabine Lenk erstellten Filmografie (*»loin de couvrir la totalité de l'extraordinaire productivité du cinéaste«*) zwischen 1908 und 1929 in Frankreich, Afrika, Belgien und Holland über 150 Filme und hat 1911-1914 maßgeblich am Aufbau der holländischen und belgischen Tochtergesellschaften der Pathé mitgewirkt und damit die Filmindustrien in diesen Ländern mitbegründet. Auf seinen Namen wurde man vor einigen Jahren aufmerksam, durch eine Farbrestaurierung des Nederlands Filmmuseum von *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (*VERVLOEKT ZIJ DE OORLOG*, Belgien 1913). Die Cinémathèque Royale de Belgique widmete 1995 dem Regisseur eine Publikation und ein Restaurierungsprojekt – dank dem Programm MEDIA der Europäischen Union, die im Rahmen des LUMIERE-Projekts Archivvorhaben finanziert hat –, so daß zur Zeit 24 der 145 Filme Machins vor 1920 und acht seiner elf aus den zwanziger Jahren zugänglich sind. (Die Zahlen und Überlieferungsraten erzählen schon ganze Geschichten.)

Eric de Kuyper bezieht sich in seinem Essay *Images et imaginaire d'Alfred Machin* vorwiegend auf den einen Film *MAUDITE SOIT LA GUERRE*, manchmal auch auf andere. Der Text ist etwa siebzig Seiten lang, zu kurz, um als Monographie, und mit zu wenig Wissenschaftsschein ausgestattet, um als Studie bezeichnet zu werden; statt um letzteren bemüht zu sein, geben sich die Überlegungen in ihrer unzielstrebigem Abfolge (*»ma tendance propre à l'errance«*) als private Notizen aus, geben sich leicht, nachdenklich, abgelenkt von Nebengedanken, unvollständig und unsystematisch, durchsetzt von Seitenbemerkungen und Blicken aus dem Fenster und Blicken in eigene Erinnerungen und Seitenblicken zu Barthes und Pirandello. Der Gestus ist bescheiden, zusammengefaßt circa: »Ich habe bei Machin einige Dinge gesehen und versuche, aufzuzeichnen, was mir dazu einfällt, denn das könnte ein Stück weit erschließen, weshalb sie so sind, wie sie sind.«

Scheinbar privat und nicht gelehrt: So figuriert zum Beispiel unter der Kapitelüberschrift *Inventar* (was normalerweise ein vollständiges Verzeichnis des Vorhandenen bedeutet) eine lose Liste, *»ma petite liste avec des moments qui chez Machin me touchent«*. Sie erwähnt und kommentiert die Punkte »räumliche Organisation«, »Abfolge der Einstellungen«, »Windmühlen«, »Märchentön«, »Gestik« und »Verhältnis von Stoff (Libretto, Argument) und Visualität (Choreographie)«. In Nachfolge der beschriebenen Filme hat der Autor für seinen Text ein radikales Verhältnis von wenig Stoff (Machin netto)

und reicher Choreographie (alles andere) gewählt. Alle Einzelteile leicht, kleine Bewegungen nur, das Ganze jedoch brillant und substanziell.

Hier wäre der Hinweis angebracht, daß die im Buch erwähnte japanische Hofdame Sei Shonagon, die unerreichte Virtuosin der Liste, das literarische Genre *zuihitsu* – »Aufzeichnungen nebenbei« – benutzte, das in Japan stets hoch geschätzt wurde, aus Gründen, die sich zum Teil in den *zuihitsu* nachlesen lassen, etwa in Yoshida Kenkos *Notizen zum Zeitvertreib* von 1330: »Alles immer gleichmäßig und vollständig zu halten, ist die Art zweitrangiger Geister... In allen Dingen ist Vollständigkeit schlecht.«

Raffinesse verrät sich doch irgendwo, weil sie sich am eigenen Spiel freut; aber hier kann ich den verräterischen Zipfel nicht finden, nirgends, vielleicht, weil die Raffinesse hier nicht ihrem eigenen Vergnügen oder der Demonstration von Brillanz dient, sondern uns dienen soll, eine Raffinesse zu didaktischen und heuristischen Zwecken. Das Standardverfahren in wissenschaftlichen Texten ist es, Erfahrung zu Wissen zu komprimieren und dieses, das Resultat, vorzulegen. De Kuyper aber hat es fertiggebracht, Erfahrung zu Erfahrung zu komprimieren und sie zu vermitteln, den Königsweg zu diesem Kino.

Anhand von einzelnen Phänomenen in wenigen Filmen eines Regisseurs eine ganze Produktion deutlicher sichtbar, ihre Leistungen und Eigenarten besser verständlich zu machen: ein Vorgehen, welches uns in der Einleitung bekanntgegeben und mit Vorsicht (*»tout cela n'est que supposition... une tentative de reconstitution«*) durchgeführt wird. Aber was wir hier mitverfolgen, ist nicht das (erstmalige, naive) Erlangen einer Erfahrung, sondern eine Inszenierung aufgrund einer enormen vorhandenen Erfahrung, ein Nachstellen von Erfahrung in Lebenden Bildern und Sketches. Wenige Menschen haben so viel vom Kino der zehner Jahre gesehen wie Eric de Kuyper und es ohne das Gelände irgend einer Vorarbeit bearbeitet, zumal, was die ästhetische und emotionale Strahlungskraft der Filme betrifft.

Vollständigkeit in ästhetischen Dingen ist schlecht, verstellt nur Zeit, Platz und Aufmerksamkeit. Ohne uns zu beschweren, werden in diesen »Aufzeichnungen nebenbei« eine adäquate Methode entwickelt, repräsentativstes Material benutzt, wesentliche, reiche Befunde verzeichnet und Terminologievorschlüsse gemacht, die ebenso nützlich wie schön sind (für verschiedene Bildtypen zum Beispiel *»l'image-apparition«*, *»l'image-communication«*, *»l'image-passe-partout«* und *»l'image plate, ingrate, pensive, dense...«*).

Wenn bei der Lektüre nie das Gefühl aufkommt, hier würden Erfahrung und Wissen komprimiert und eng gepackt, sondern im Gegenteil sie würden ausgebreitet, und der kurze Text habe wie durch einen unerklärlichen Zauberspruch Zeit und Platz für alles, so muß das daran liegen, daß der Autor ein vorzüglicher Schriftsteller ist und einen Stoff, welcher offiziell in der Filmwissenschaft angesiedelt ist, mit Mitteln bearbeitet, welche der Filmwissenschaft offiziell nicht zur Verfügung stehen. Er nimmt sich die Freiheit, genau das zu

schreiben, was er für seine Zwecke für nötig und richtig hält, und nichts sonst, und er führt im Selbstversuch vor, daß diese abgewandten Filme Liebe brauchen, den Resonanzraum des persönlichen Empfindens. Die Standardregeln dafür, wie ein wissenschaftlicher Aufsatz sein muß und nicht sein darf, liegen in weiter Ferne; an dem Erkenntnisgewinn wird deutlich, welchen Erkenntnisverlust die falsche Trennung in privat-subjektiv und öffentlich-objektiv mit sich bringt.

Wir haben nicht nur zu wenig über die Ästhetik des Kinos der zehner Jahre, wir haben auch zu wenig Vorschläge für ein ganz generelles Problem: Wie schreiben über Film? Daß jemand es unternimmt, einen neuen Vorschlag zu machen, ist an sich schon sensationell.

Sei es eine Wirkung des *travail d'amour* an den Filmen oder der literarischen Raffinesse »*de faire jouer sans agrandir et faire vibrer*« oder der impliziten Antwort auf die Frage Wie schreiben über Film? – eine der wesentlichsten Qualitäten des Textes von Eric de Kuypers ist, wie er zum Weiterschreiben und Antworten aktiviert. Wie im Gespräch mit einem anregenden Partner belebt sich das Denken; eigene Ideen, Erinnerungen, Einsichten stellen sich ein und fließen weiter, gewinnen Kohärenz; ich könnte mich gleich hinsetzen und einen der folgenden in Gedanken schon weit gediehenen Aufsätze schreiben: »Über Zitate«, »Wissen und Erfahrung«, »Einnehmende und abgewandte Objekte und korrelierende intellektuelle Temperamente«, »Erscheinung und Abbildung – Haben uns Film und Fotografie den Schatten gestohlen? Mit einem Unterkapitel zu Psychologie und Esoterik«; außerdem hätte ich Lust und Material, de Kuypers Abschnitte über »*images plates*«, Erinnerungsrüttler und lachsrosa Geranien fortzusetzen.

Als Resultat vorgelegtes Wissen hat etwas Abgeschlossenes an sich; Vollständigkeit gibt dem Leser das Gefühl, nicht gebraucht zu werden – es steht ja alles da; Erfahrung aber lädt gesellig die Erfahrungen der andern ein. Zu den siebenzig Seiten von Eric de Kuypers *Images et imaginaire d'Alfred Machin* muß mindestens noch einmal soviel an Umfang aus eigenen Bildern und Einfällen beim Lesen gerechnet werden. Das Buch spricht von Lieblingsfilmen und Lieblingsbüchern und verspricht, ein Lieblingsbuch zu werden.

Was man an Wissenswertem braucht, findet sich im selben Band: ein Aufsatz von Marianne Thys über Leben und Karriere von Machin, 20 Drehbücher zu verlorenen Filmen aus der Bibliothèque Nationale, herausgegeben von Emmanuelle Toulet, und die von Sabine Lenk besorgte Filmografie, vorbildlich durch einen alphabetischen Index erschlossen. Das Buch ist illustriert und zweisprachig, wobei die englische Übersetzung nach meinem Gefühl dem Text nicht so recht steht und die Wirkung des französischen Originals nicht erreicht.

Eric de Kuypers: Alfred Machin – Cinéaste / Filmmaker. Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles 1995, 272 S., illustriert.

Die ersten Jahrzehnte des deutschen Films¹

Mit überraschender Konsequenz haben die Forschungs-Anthologien über das internationale frühe Kino in den letzten Jahren den deutschen Film der Kaiserzeit vernachlässigt oder unterbewertet.² Dagegen haben die 1990er »Giornate del cinema muto« in Pordenone mit dem Themenschwerpunkt »Prima di Caligari: Cinema tedesco, 1895-1920« und dem gleichnamigen Katalog-Buch Gegenstand und Stand der Forschung erstmals zusammengefaßt. Das konnte wenig daran ändern, daß der deutsche Film vor dem Ende des Ersten Weltkriegs außerhalb der Fachkreise weiterhin als »prehistory« angesehen wurde, »an archaic period insignificant in itself«, wie schon Kracauer formuliert hatte;³ selbst Fachhistoriker waren bereit zuzugeben, daß der frühe französische, skandinavische und amerikanische Film dem deutschen Gegenstück technisch, motivisch und stilistisch weit überlegen war.

Es ist die politische und ideologische Funktionalisierung des Films der Weimarer Republik, die Thomas Elsaesser nach einer »Normalisierung« in der Bewertung des frühen deutschen Films rufen läßt, denn einerseits handle sein Buch von einem Kino, das in seinem ersten Leben »normal« gewesen sei, und zweitens brauche es die Herausbildung von »Normen«, um dieses Kino überhaupt vergleichbar zu machen. Das ist eine wichtige Forderung, die dazu führt, internationale Vergleiche anzustellen angesichts eines Auswertungskontextes, der den transnationalen Austausch der Ware beflügelte. Für Elsaesser ist die »Normalisierung« früher deutscher Filmgeschichte ohnehin gleichbedeutend mit ihrer »Internationalisierung«.

Bei einem genaueren vergleichenden Blick vermittelt sich der Eindruck, daß der deutsche Film Entwicklungen genommen hat wie in anderen Ländern auch. Als eine vom Auswertungssektor gesteuerte Industrie hat er den tödlichen Konkurrenzkampf der Kinos untereinander gebrochen und durch neue Produktions- und Auswertungsmodi bereits vor dem Ersten Weltkrieg einen signifikanten ökonomischen Aufschwung genommen. Die Importerschwerisse im Verlauf des Krieges, die die deutschen Kinos von ihren auswärtigen Lieferanten abschnitten, haben den industriellen Boom der deutschen Filmproduktion also nicht ausgelöst, sondern lediglich begünstigt.

Der Fortgang der Forschung seit den späten achtziger Jahren rechtfertigt also einen neuen Sammelband, denn der frühe deutsche Film gilt mittlerweile als besonders lohnendes Forschungsfeld, in dem viel zu entdecken ist und in dem Neuland zu betreten noch relativ leicht fällt. Mehr als die Hälfte der Beiträge sind originär für diese Anthologie geschrieben worden, die mei-

sten Nachdrucke werden hier erstmals einem englischsprachigen Lesepublikum zugänglich gemacht. Elsaesser gliedert die Aufsätze nach den Kriterien »Audiences and the Cinema Industry«, »Popular Stars and Genres« und »Film Style and Intertexts: Authors, Films, and Authors' Films«. Es ist dabei auffällig, daß sich gerade in der ersten Sektion die Nachdrucke häufen, als seien gerade die strukturgeschichtlichen Fragestellungen nach bi- und multilateralen Kooperationen (Frank Kessler/Sabine Lenk über Frankreich, Evelyn Hampik-ke und Peter Lähn über Skandinavien, Deniz Göktürk über die USA) bereits exemplarisch gelöst. Der einzige Originalbeitrag dieser Sektion, Jan-Christopher Horaks »Munich's First Fiction Feature: DIE WAHRHEIT«, berichtet, wie Peter Ostermayrs »Spielfilmdebut« 1910 an der Berliner Qualitätskonkurrenz scheiterte und seinen Weg in die Kinos gar nicht erst fand.

Die Theoretisierung des Zuschauers und der industriellen Zusammenhänge bleibt auch für die übrigen Sektionen des Bandes relevant. In seinem Überblicksartikel »Early German Film Comedy, 1895-1917« beschreibt Thomas Brandlmeier die Haupttendenzen der frühen deutschen Filmkomödie, die eher auf Wortspielen als auf *slapstick* beruhe und die das Realitätsprinzip anerkenne. Die Vorkriegskomödien von Ernst Lubitsch sind für Brandlmeier nicht konformistisch, sondern bezeichnen den Untergang des Kaiserreichs: »Lubitsch presented the new human type of the twenties – the cocky, successful figure who siphons off the profits of war and inflation, and regards hierarchies merely as a springboard for his ambitions. [...] The cinema of Lubitsch and Kräly is corrosive, caustic and pre-revolutionary in nature.« (S. 112) Daß Brandlmeier aber die für Henny Porten so typische Verwechslungs- und Hosenrollenkomödie unerwähnt läßt, ist nicht leicht zu verstehen; ihr melodramatisches Werk dominiert ihre Karriere scheinbar noch immer in einem Ausmaß, das dringend korrigiert werden muß.

Gleich mehrfach wird in Elsaessers Band das Oeuvre Franz Hofers, dessen Filme 1990 in Pordenone als besondere Entdeckung gefeiert wurden, angesprochen. Während Michael Wedel anhand von Hofers HEIDENRÖSLEIN (1916) eine Raumorganisation untersucht, die visueller Ausdruck der Mobilität seiner Heldin ist, vergleicht Yuri Tsivian Hofers Filme mit denen Yevgenii Bauers und verteidigt die Zugänge beider gegen Vorwürfe einer vordergründigen Theatralik. Elena Dagrada schließlich beschreibt Hofer als »The Voyeur at Wilhelm's Court«.

Tilo Knops weist darauf hin, daß der deutsche Detektivfilm im Gegensatz zu seinen internationalen Gegenstücken auf realistischen *plots* und einer internen Logik aufbaue und sich somit an ein gebildetes Publikum richte. Am Beispiel von WO IST COLETTI? (1913) zeigt er, wie die Attraktivität der Detektivfigur gegenüber dem Sensationalismus der Darstellung im Mittelpunkt deutscher Filme steht: ohne Frage ein Ergebnis der Filmzensur, die ohnehin die freie dramaturgische Entwicklung des Genres in Deutschland stark behindert hat.

Auch dem nicht-fiktionalen Film räumt Elsaesser den ihm gebührenden Raum ein: Während Wolfgang Mühl-Benninghaus das Verhältnis zwischen deutscher Filmindustrie und der militärischen Führung während des Krieges beleuchtet, beschreibt Rainer Rother deutsche Versuche, Kriegspropaganda mit Mitteln des Unterhaltungsfilms zu betreiben. Kimberley O'Quinn analysiert den Messter-Film *DAS STAHLWERK DER POLDIHÜTTE WÄHREND DES WELTKRIEGES* (1916) als Versuch des Produzenten, Unterhaltung, Kriegsanstrengungen und Propaganda miteinander zu vereinen. Daneben sei der Film »not only an embodiment of a domestic agenda, but manifests an underlying desire to compete with the technological and industrial spectacles of the United States.« (S. 197) Um der theoretischen Stimmigkeit wegen schleichen sich bei O'Quinn jedoch gelegentlich argumentative Widersprüche ein. Wenn z.B. das Stahlwerk einerseits zu einer »public sphere« (S. 198) definiert wird, die Frauen nun qua Arbeitsplatz betreten, und gleichzeitig gelten soll, daß »the factory was at least as foreign a territory as any other location« (S. 199), dann drücken sich hier zwei Beobachtungen aus, die theoretisch und generisch aus zwei unterschiedlichen Erwartungshaltungen gespeist sind.

In seiner aufschlußreichen Einführung warnt Elsaesser vor der Gefahr, das frühe Kino nach Kriterien zu beurteilen, die erst einem zeitlich späteren Erkenntnisinteresse entsprungen sind. So weist er daraufhin, daß die Entwicklung des frühen deutschen Films auf ein »cinema of narrative integration« hin ältere Auswertungsformen noch lange in sich aufgehoben habe: »[...] key films from 1913, in order to reach a mass audience, practically reinvented for the long *Monopolfilm* a narrative which simulated the short film numbers programme.« (S. 34) Damit bezieht sich das frühe deutsche Kino nicht allein auf andere Kunst- und Vergnügungsformen wie Malerei oder Varieté, sondern entwickelt und kopiert eine Programmstruktur, die es nur zögerlich aufgibt und statt dessen in vorgeblich neuen Formaten verbirgt. Die zehner Jahre entpuppen sich so in einem weiteren Sinne als Zeit des Übergangs, denn das Publikum wird in diesem Jahrzehnt auch im bürgerlich reputierlichen *Autorenfilm* teilweise auf Rezeptionsformen des Varietés zurückverwiesen.

Das deutsche Kino der zehner Jahre steht, aus dieser Perspektive betrachtet, vor einer zweifachen Aufgabe: einerseits muß es produktionstechnisch und dramaturgisch den Übergang vom »cinema of attractions« zum »cinema of narrative integration« bewerkstelligen und andererseits muß es seine Rolle übernehmen »in the shifting and contradictory development which in urban environments at once fragmented and collectivized the masses into spectators and audiences.« (S. 34) Kleinstädtische und ländliche Gebiete sind aus diesen Überlegungen *expressis verbis* ausgeschlossen. Ein zweiter Markt, der sich programmlich und in der Rezeptionshaltung des Publikums von den Metropolen-Märkten stark unterscheidet, muß aber für weite Gebiete des Kaiserreichs unterstellt werden.

Anmerkungen

1 Thomas Elsaesser (Hg.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam: Amsterdam UP, 1996; 352 S., ill., pbk., DM ca. 55,00 (ISBN: 90-5356-172-2).

2 Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI, 1990; Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (Hg.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, Sainte-Foy, Lausanne: Les Presses de l'Université Laval/ Editions Payot, 1992; Roland Cosandey,

François Albera (Hg.), *Cinéma sans frontières/Images Across Borders, 1896-1918*, Lausanne, Québec: Editions Payot/Nuit Blanche Editeur, 1995; Karel Dibbets, Bert Hogenkamp (Hg.), *Film and the First World War*, Amsterdam: Amsterdam UP, 1995, widmet bereits rund ein Fünftel seiner Textbeiträge dem frühen deutschen Film.

3 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947), Princeton: Princeton UP, 1974, S. 15.

Dokumente, Materialien und Analysen zur Kinematographie

Neue französischsprachige Untersuchungen

Noch 1993 konnte Paolo Cherchi Usai auf einem Kongreß in Paris die Frage stellen, ob die Forschung zum frühen französischen Kino nicht vor allem im Ausland betrieben werde. Schon zu jenem Zeitpunkt war dies wohl eher polemisch gemeint; angesichts der Veröffentlichungen, die seither in Frankreich in Buchform (z.B. Jean-Jacques Meusys *Geschichte der Pariser Kinos*¹) oder in Zeitschriften wie *Archives*, 1895 oder *Cinémathèque* erschienen sind, erübrigt sich eine derartige Diskussion. Seit den Hundertjahrfeiern zur ›Geburt‹ des Kinos sind im französischsprachigen Bereich überhaupt eine Reihe von wichtigen und interessanten Untersuchungen erschienen, in denen vielfach filmhistorisches Neuland betreten wird.

Dazu gehört auch ein frischer Blick auf das scheinbar Bekannte. Jacques Malthête geht in seinem üppig bebilderten und materialreichen Band zum Werk von Georges Méliès², in dem auch die Filme des Bruders Gaston ausgiebig gewürdigt werden, unter anderem ausführlich auf Méliès' Tätigkeiten als Karikaturist und Zauberkünstler ein. Dadurch ergeben sich neue Perspektiven: Der »Zauberer von Montreuil« erscheint hier nicht in erster Linie, wie in der traditionellen Filmgeschichtsschreibung üblich, als Vorläufer und Pionier des Kinos, wodurch seine Leistung allein prospektiv gewürdigt werden kann. Malthête zeigt vielmehr, wie Méliès die kinematographische Apparatur in seine Arbeit Zug um Zug integriert und sie auf eine Weise benutzt, die unter den Bedingungen der ersten Jahre unseres Jahrhunderts äußerst erfolgreich ist, allerdings nicht gegen den wachsenden Konkurrenzdruck der Massenproduktion von Firmen wie Pathé bestehen kann.³

Malthête hat sein Buch weniger als Monografie denn als Führer durch die verschiedenen Karrieren von Méliès konzipiert (der Verlag spricht von einer »Gebrauchsanweisung«). Neben den über 200 oft farbigen Abbildungen findet der Leser eine Liste der wichtigsten Bühnennummern, die er für das Théâtre Robert-Houdin geschaffen hat, mehrere Texte aus seiner Feder, eine Filmografie der Produktionen von Georges Méliès mit detaillierten Beschreibungen der Hauptwerke sowie eine Liste der von Gaston Méliès gedrehten Filme. Malthête präsentiert darüber hinaus seine eigenen Forschungen zu Leben und Werk seines Urgroßvaters, die zum Teil bereits anderweitig publiziert waren. (Dabei ist zu bedauern, daß der Autor nicht die Gelegenheit nutzte, seine Arbeiten zu aktualisieren.) Daraus ergibt sich schließlich ein kleines Kompendi-

um zu Méliès' Filmproduktion: die Filmaufnahmen, das Studio, Montage und »Collage« der Tricks, die Kolorierung – verschiedene Arbeitsschritte werden dokumentiert und analysiert. Die unterschiedlichen Genres, in denen Méliès arbeitete – von der gefilmten Zaubernummer über die Feerie hin zum sozialen Melodram oder der Reklame – stellt Malthête anhand ausgewählter Beispiele dar. Und schließlich erfährt auch das Werk des Bruders Gaston zum ersten Mal eine ausführliche Würdigung. Für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Georges Méliès ist dieses Buch in Zukunft unverzichtbar.

Viele der Erkenntnisse Malthêtes wie auch anderer Forscher zum frühen Kino verdanken sich der genauen Analyse des erhaltenen originalen Filmmaterials. In seinem neuen Buch dokumentiert Roland Cosandey die schrittweise Annäherung an 30 Filme aus der Zeit um die Jahrhundertwende, die in zwei Partien à 15 zusammen mit einem Packen Geschäftsunterlagen 1994 und 1995 überraschend »in einem Schuhkarton« im *Musée suisse de l'appareil photographique* in Vevey wiedergefunden wurden.⁴ Mit äußerster Genauigkeit beschreibt Cosandey die verschiedenen Etappen einer Entdeckungsreise, die mit dem Öffnen der Filmdose beginnt, an die sich eine sorgfältige Analyse des Gefundenen anschließt, welche dann, über vielerlei Zwischenschritte, zur Identifikation der beiden Ensembles führt.

Die erste Partie setzt sich aus 15 Kopien mit Standardperforation und einem Bündel Rechnungen an die Firma Balissat & Fils zusammen. Die Filme in diesem »Fonds Balissat« stammen von Méliès, Gaumont, Pathé und wohl auch Georges Mendel aus den Jahren um 1900. Die Kopien des anderen Ensembles haben ungewöhnliche fünf Perforationen für jedes der fast quadratischen Einzelbilder. Dank einer internationalen Zusammenarbeit von Spezialisten und vor allem durch einen Fund Deac Rossells gelang die Identifikation: Die Filme wurden mit dem System der französischen Erfinder Henri-Joseph Joly und Eugène Normandin gedreht. Dieser »Fonds Joly-Normandin« kam vermutlich über einen reisenden Schausteller in die Schweiz.

Damit aber endet die Arbeit des Historikers nicht. Die Restaurierung des Materials und schließlich seine Vorführung werfen neue Probleme auf, die Cosandey gleichfalls detailliert behandelt. Im Mittelteil seines Buches präsentiert er eingehend jeden einzelnen Film mit allen eruierten Daten und Materialien sowie der Reproduktion von Fotogrammen. Der Band wird so auch zu einer bedeutenden Referenzquelle für weitere Forschungen und Analysen.

Im Schlußteil stellt Cosandey die Filme dann in den Kontext der Zeit mit Dokumenten und Überlegungen zur frühen Kinogeschichte in der Schweiz. Die vor allem regionale Perspektive, die er dabei einnimmt, kennzeichnet auch zwei weitere Arbeiten, die sich mit den Anfangsjahren der Kinematographie in Lothringen bzw. im Québec beschäftigen. Damit erhält nun auch im französischsprachigen Raum eine Forschungstradition mehr Gewicht, die sich in Deutschland bereits in einer Vielzahl von Veröffentlichungen niedergeschlagen hat: die lokale und regionale Filmgeschichtsschreibung.

Aus dem frankophonen Teil Kanadas kamen in den letzten Jahren immer wieder bedeutende Beiträge zur Erforschung des frühen Kinos. Eine treibende Kraft hinter diesen Untersuchungen war zweifellos André Gaudreault, der nun zusammen mit Germain Lacasse und Jean-Pierre Sirois-Trahan auch eine Studie zu den ersten kinematographischen Aktivitäten in der Provinz Québec vorgelegt hat.⁵ Obwohl die stark katholisch geprägte Region 1916 von einer russischen Filmzeitschrift zum »Land der Kinofeinde« erklärt wurde, entstand dort von 1896 an eine vielfältige Filmtradition, die teilweise mit der internationalen Entwicklung parallel verläuft, in vielem aber auch eine regionalspezifische Ausformung erhalten hat.

Wie in so vielen anderen Ländern ist es auch im Québec ein Operateur der Brüder Lumière, Gabriel Veyre, der als erster »lebende Photographien« dem Publikum vorführt (und möglicherweise auch die ersten kinematographischen Aufnahmen dort macht).⁶ Die Autoren dokumentieren (ähnlich wie Cosandey für die französischsprachige Schweiz) ausführlich das Echo der ersten Vorführungen in der Presse, so daß hier inzwischen international ein Corpus von Quellentexten vorliegt, der auch vergleichende Analysen ermöglicht.

Der Band skizziert die Entwicklung einer Kinolandschaft, die hinsichtlich der Filme weitgehend auf Importe angewiesen ist – wenn auch bisweilen Aufnahme-Teams US-amerikanischer Firmen ihre Filme vor dem Hintergrund der Schönheiten Québecks drehen, wobei die Stadt Québec das Paris des 19. Jahrhunderts darstellen muß. Doch vor allem geht es den Autoren um die Art und Weise, wie das neue Medium von der frankokanadischen Gesellschaft aufgenommen wird (Zensur, Anfänge der Filmkritik, Reaktionen der Zuschauer) und um die Aufführungsmodalitäten (Kinoerklärer, Tonbilder, Farbe). Die vielfältigen Beobachtungen, die sich hier gewissermaßen an der Peripherie der historischen Entwicklung machen lassen, verschaffen dem Leser eine Reihe interessanter Einsichten in die Stellung des Films als kulturelles und wirtschaftliches Phänomen.

Auch die Studie von Blaise Aurora zur frühen Kinogeschichte in Lothringen beschäftigt sich mit einem Randgebiet, das in der hier behandelten Periode von 1896-1914 eine geographische wie politische Sonderstellung einnimmt.⁷ Der Autor geht nur cursorisch auf die Entstehung der ortsfesten Kinos ein, sein Gegenstand sind die durch reisende Schausteller organisierten Vorführungen. Er unterscheidet dabei zwischen einer *exploitation ambulante*, wobei der Auswerter von Stadt zu Stadt zieht, um seine Filme in geeigneten Sälen vor Ort zu zeigen, und einer *exploitation itinérante*, womit das Wanderkino auf den Jahrmärkten gemeint ist. Die erstgenannte Form dominiert vor allem in den ersten beiden Jahren der kommerziellen Auswertung des Kinetographen, 1896 und 1897.

Nach einem kurzen Überblick über den »lothringischen Beitrag zur frühen Filmgeschichte«, bei dem er auch auf den dort gebürtigen Henri-Joseph Normandin eingeht, widmet sich Aurora ausgiebig den ersten Vorführungen mit

dem Cinématographe Lumière in Städten wie Nancy, Epinal, Bar-le-Duc oder Metz. Im zweiten Teil des Bandes zeichnet er die Geschichte des Jahrmarktskinos nach, wobei er die wichtigsten Reiserouten in Karten erfaßt und die Präsenz verschiedener Schausteller auf den Jahrmärkten in Tabellen darstellt. Der deutsche Leser wird allerdings ein wenig enttäuscht, wenn er sich von dem Buch auch einen Beitrag zur Filmgeschichtsschreibung im Kaiserreich erwartet. Zwar geht der Autor immer wieder auf Unterschiede im französischen und im deutsch besetzten Teil Lothringens ein, doch es fehlt eine systematische Betrachtung. Überhaupt zeigt die Studie von Aurora – bei all ihren Qualitäten – unfreiwillig auch die Grenzen einer solchen regionalen Untersuchung: Gerade weil die Wanderkinos länderübergreifend aktiv sind, darf das Forschungsinteresse nicht an regionalen oder nationalen Grenzen halt machen.

Wie lebendig die Filmgeschichtsschreibung im französischsprachigen Raum ist, belegen nicht nur die bereits erwähnten, gerade auch in ihrer Vielfalt beeindruckenden Veröffentlichungen, sondern vielleicht mehr noch ein Sonderheft der am *Institut de Recherches Cinématographiques et Audiovisuelles (IRCAV)* der Universität Paris III herausgegebenen Zeitschrift *Théorème*.⁸ Neben »ausgewiesenen« Forschern wie den Herausgebern Thierry Lefebvre und Laurent Mannoni oder dem amerikanischen Gastautor Richard Abel als Verfasser einer allgemeinen Schlußbetrachtung zur Historiografie des frühen Kinos, sind es vor allem junge Autoren, die hier die Ergebnisse ihrer Untersuchungen vorstellen. Oft aus universitären Abschlußarbeiten oder Dissertationen hervorgegangen, handelt es sich dabei vornehmlich um Fallstudien zur frühen französischen Film- und Kinogeschichte. Themen sind dabei die Anfänge des Hauses Gaumont, der Vertrieb amerikanischer Filme in Frankreich, die Entstehung der Filmabteilung der französischen Armee oder die Probleme, welche die Restaurierungspolitik von Archiven für die Analyse von Filmen aufwirft, aufgezeigt am Beispiel von Gaumont-Komödien. Bemerkenswert sind schließlich auch die Überlegungen zur Weiterverwendung frühen *non-fiction*-Materials innerhalb des vor allem zu Unterrichtszwecken eingesetzten Filmangebots der *Encyclopédie* bis in die zwanziger Jahre.

In diesem Band zeichnet sich eine für Frankreich einigermassen »neue« Forschungstradition ab, die sich wohl vor allem im Umkreis der *Association française de recherche sur l'histoire du cinéma* herausbildet. Fallstudien, gestützt auf die genaue Analyse von Dokumenten und Archivmaterial, waren bislang in einer noch immer stark von der »Politik der Autoren« geprägten Filmwissenschaft eher die Ausnahme. Wichtig aber ist vor allem, daß das *IRCAV* den jungen Historikern hier ein Forum geboten hat, mit ihren Arbeiten an die Öffentlichkeit zu treten – nur eine möglichst weite Verbreitung und Diskussion solcher Studien kann auch für die Zukunft die an den hier besprochenen Veröffentlichungen ablesbare Dynamik bei der Erforschung des frühen Kinos gewährleisten.

Anmerkungen

1 Vgl. die Besprechung von Sabine Lenk, »Kino in der Lichterstadt« in *KIN-top* 5, 1996, S. 198-200.

2 Jacques Malthête, *Méliès. Images et illusions*, Exporégie, Paris 1996, 256 S., ill.

3 Malthête ist einer der Organisatoren des Kongresses »Méliès et le deuxième siècle du cinéma«, der im Sommer 1996 in Cerisy-la-Salle stattfand. Viele der dort gehaltenen Vorträge präsentierten ein ähnlich orientiertes Bild von Méliès. Der Tagungsband soll gegen Ende 1997 erscheinen.

4 Roland Cosandey, *Cinéma 1900. Trente films dans une boîte à chaussures*, Eds. Payot, Lausanne 1996, 159 S., ill.

5 André Gaudreault, Germain Lacasse, Jean-Pierre Sirois-Trahan, *Au pays des ennemis du cinéma. Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*, Nuit Blanche Editeur, o.O. 1996, 215 S., ill.

6 Vgl. auch die unlängst veröffentlichten Briefe Gabriel Veyres: Philippe Jacquier, Marion Pranal, *Gabriel Veyre, opérateur Lumière. Autour du monde avec le cinématographe. Correspondances (1896-1900)*, Institut Lumière / Actes Sud, Arles 1996.

7 Blaise Aurora, *Histoire du cinéma en Lorraine. Du cinématographe au cinéma forain 1896-1914*, Editions Serpenoise, Metz 1996, 220 S., ill.

8 *Théorème* no. 4 (*Cinéma des premières temps. Nouvelles contributions françaises*), hg. von Thierry Lefebvre und Laurent Mannoni, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1996, 140 S. Am Ende des Hefts findet man eine Liste der Magister- und DEA-Arbeiten sowie der Dissertationen, die zum Thema frühes Kino am Institut entstanden sind.

A Catalogue of Russian Documentaries 1907-1916

As part of the celebrations of the centenary of cinema, the Moscow based Museum of Cinema has collaborated with the Gosfilmofond Russian State Film Archive and the Russian State Archive of Cinema and Photographic Documents in Krasnogorsk to produce this catalogue of pre-Revolutionary Russian Documentary cinema.¹

The editors, Nikolai Izvolov and Galina Malysheva, are to be congratulated on producing such a scholarly work in such useful and accessible form. Each of the 2,689 entries gives the fullest details that can now be retrieved of title, genre, length, authorship, provenance, release date and place, contemporary press reviews, archival survival. The entries are arranged alphabetically year by year, which makes it easy for the historical researcher to locate materials that might be useful.

The catalogue was completed by the veteran Russian cinema historian Veniamin E. Vishnevskii (1898-1952) in 1947 and is here published for the first time. The editors have provided the reader with a clear account of the provenance and the history of the catalogue, its strengths and weaknesses, and of their own scholarly approach to their editorial task. Unenviable though that task may have been, Vishnevskii's must have been Herculean, not only for the 'normal' historical reasons, but also because in the Soviet period in general and the Stalinist in particular, research into pre-Revolutionary Russian cinema was actively discouraged, undermining as it did the propagandist Soviet notion that Soviet cinema came, as it were, like a bolt from the blue in 1917, and displayed no elements of continuity with the tsarist period whatsoever. It is small wonder that two of Vishnevskii's other catalogues, *25 Years of Soviet Cine-*

ma in Dates and Facts, and *The Fiction Films of Pre-Revolutionary Russia*, were, when published in 1945, both severely abridged but nonetheless remain vital historical sourcebooks.

It has for some years now been obvious that in the field of fiction film this view of pre-revolutionary cinema was wide off the mark. Thanks almost entirely to the pioneering research of the team led by the Latvian scholar Yuri Tsivian and published in English in his edited collection *Silent Witnesses: Russian Film 1908-1919* and his monograph *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*², we now have a much fuller picture of cinema in tsarist Russia, and we have been able to rediscover the genius of Bauer, the flavour of early Protazanov and a host of other delights.

It is to be hoped that the Vishnevskii volume will mark the beginning of a similar rediscovery of the range of early film documents. In truth most of the films catalogued in this work are film documents, such as newsreel coverage of current events, rather than documentary films. The contemporary newsreel coverage of everyday events here brought to light can, of course, illuminate the historian's understanding of the everyday, but also of the way in which those mundane and trivial events impacted upon broader economic, social and political concerns. In particular the social history of Russia before the 1917 Revolution is now made more broadly accessible and comes to life.

This volume is to be warmly welcomed as a door opening onto a new field of cultural and specifically cinema history, and, on a broader canvas, to a new area of Russian social and political history.

1 Veniamin E. Vishnevskii, *Dokumental'nye fil'my dorevoliutsionnoi Rossii 1907-1916* [Documentary Films of pre-Revolutionary Russia, 1907-1916], edited by Nikolai A. Izvolov and Galina E. Malysheva, Muzei kino, Moscow 1996, pp. 288.

2 Yuri Tsivian et al. (ed.) *Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919/Testimoni Silenziosi. Film russi 1908-1919*, BFI/Edizioni Biblioteca dell'Immagine, London/Pordenone 1989; and Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, Routledge, London 1994. For the latter see the review in *KINtop* 4, 1995, pp. 187-189.

SABINE LENK

Viktorianisches Kino

A Worldwide Survey – der Untertitel dieses neuesten ›Who's Who‹ über die Filmbranche des viktorianischen Zeitalters verspricht nicht zuviel. 23 Autoren aus England, den Vereinigten Staaten, Frankreich, der Schweiz und Rußland decken ein breites Spektrum ab, das alle Kontinente umfaßt.¹

Man begegnet ›alten Bekannten‹ wie Edison oder Lumière, trifft auf viele Namen, bei denen man sich gerne sein Gedächtnis auffrischen läßt wie Woodville Latham, Max Gliewe, Ottomar Anschütz oder Eugène Pirou und freut sich über Wieder- bzw. Neuentdeckungen wie bei der Wanderkinobesitzerin Madame Olinka, dem Lumière-Kameramann Louis Minier, dem dänischen Fotografen Peter Effelt oder dem japanischen Benshi Koyo Komada. Selbst ›Förderer‹ des neuen Mediums wie Kaiser Wilhelm II. werden gewürdigt.

Die hier als ›viktorianisch‹ verstandene Epoche umfaßt die Jahre von ca. 1870 bis zum Tode Queen Victorias im Januar 1901. Dieser Ansatz erlaubt es, Persönlichkeiten darzustellen, die sich in der Zeit vor der Erfindung der Kinematographie in Bereichen betätigten, die für das neue Medium von Bedeutung waren, so u.a. die Fotogra-

fie und das Laterna magica-Geschäft. Neben den ›Großen‹ der frühen Filmbranche tauchen vielfach auch ›Neben-‹ Figuren auf, wie der japanische Kabukistar Danjuro IX, der Operateur und Showman T.P. Crowther, der Begründer des Kinos auf den Philippinen Antonio Ramos oder der österreichische Erfinder und ›Chronograph‹ Theodor Reich. Nach der Lektüre dieses sicher schon bald zum Standardwerk avancierten Buchs erscheint es fast unglaublich, daß nahezu in jedem Land jahrzehntelang die Idee verbreitet war, ›der‹ jeweils nationale Filmpionier habe die Kinematographie quasi im Alleingang erfunden.

Bei der Auswahl wurden nur die Personen berücksichtigt, deren kreative Periode vor 1901 begann, wodurch einige bedeutende Namen der Frühgeschichte des Films fehlen. Dieses Manko wird durch die Courage wettgemacht, auch Persönlichkeiten, die jenseits der eigenen Landesgrenzen praktisch unbekannt geblieben sind, einen eigenen Artikel zu widmen. Die teilweise recht kurz ausfallenden Texte führen allerdings deutlich vor Augen, daß der aktuelle Wissensstand noch große Lücken aufweist.

Leider haben nicht alle Texte den gleichen Standard. Manchmal wünschte man sich

genauere technische Informationen z.B. über benutzte Filmformate oder die Art der Perforierung, mitunter auch exakte Datierungen der einzelnen Etappen einer Erfindung oder den Namen einer gegründeten Gesellschaft. Auch sind die erfreulicherweise zu jedem Artikel angegebenen Quellen nicht immer unbedingt zuverlässig. Doch hat das gut durchdachte Werk, das mit einer Einführung in die Technik der Kinematographie und ihrer Vorgänger, mit einer ausgewählten und kommentierten Biographie, einem Namens- und sogar einem Apparateindex versehen wurde, so außerordentlich viel zu bieten, daß diese kleineren Mängel nicht ins Gewicht fallen. Durch die Auswahl der Autoren – neben

John Barnes, Stephen Bottomore, Roland Cosandey, Frank Gray, Laurent Mannoni, Deac Rossell, die den *KINtop*-Lesern aus eigenen Beiträgen und Buchbesprechungen bekannt sind, finden sich vor allem englische Koryphäen wie Dave Berry, Brian Coe, Ian Christie, Denis Gifford, Stephen Herbert, Nicolas Hiley, Luke McKernan und David Robinson – wird das *Who's who of Victorian Cinema* auch zu einem ›Who's who‹ der britischen Filmgeschichtsschreibung.

1 Stephen Herbert / Luke McKernan (Hg.), *Who's Who of Victorian Cinema. A Worldwide Survey*, British Film Institute, London 1996, 178 S, 40 £.

ULI JUNG

The Projection Box

Dem Engagement zweier Enthusiasten ist es zu danken, daß seit nunmehr drei Jahren immer neue Broschüren die Vor- und Frühgeschichte des Films beleuchten helfen. Stephen Herbert, ehemaliger Leiter der Technischen Abteilungen des National Film Theatre/Museum of the Moving Image, und sein Kollege Mo Heard haben 1994 in London The Projection Box gegründet, um neuere Forschungsarbeiten sowie in Vergessenheit geratene Dokumente der Öffentlichkeit vorzustellen. Beide waren sie als Mitglieder der Magic Lantern Society mit den Forschungsanstrengungen wohl vertraut und wußten zugleich um die geringen Publikationsmöglichkeiten in England. Ihre Initiative, weitgehend privat finanziert und daher von Broschüre zu Broschüre vom Ruin bedroht, sollte hier Abhilfe schaffen.

Sechs Broschüren sind bis jetzt erschienen, die meist weniger als £ 5 kosten.

When the Movies Began ... ist eine Chronologie des internationalen Films bis zum Mai 1896.¹ John Barnes beschreibt im zweiten Heft die Erfindung und Verbreitung des *Thaumatrope*, das in seinen fortschrittlichsten Entwicklungen nicht nur die Trägheit des Auges demonstriert, sondern auch kleine Bewegungsabläufe suggeriert.² Von besonderem dokumentarischen Interesse ist der Faksimile-Abdruck einer Reihe viktorianischer Film-Kataloge.³ Als private Alternative zum öffentlichen Kinematographen fand die *Kinora*-Apparatur vor dem Ersten Weltkrieg weite Verbreitung. Barry Anthony hat seine Geschichte dieses weithin vergessenen (Film-)Mediums mit einer Liste von über dreihundert *Kinora*-Rollen versehen und darüber hinaus eine Fülle von Fotos direkt aus diesen Rollen hinzugefügt.⁴ Als Heft 5 hat The Projection Box John Henry Peppers *The True History of the Ghost* (1890) in einem fotomechani-

schen Reprint wieder aufgelegt; Mervyn Heard hat dazu eine neue Einführung in die Kunst der Geistershows und Phantasmagorien beige-steuert.¹ Deutschen Lesern mag Deac Rossells Untersuchung über Ottomar Anschütz und seine Schnellseher-Apparate bereits bekannt sein.⁶ Für die englische Ausgabe hat Rossell jedoch wirtschaftliche Archivalien eingearbeitet, die die industrielle Auswertung von Anschütz' Schnellse-

her-Apparaten in England genauer durchleuchten.⁷

Alle Broschüren sind, soweit ich sehe, noch erhältlich und können gegen Euro-scheck (plus Porto 1 £ pro Heft) bestellt werden bei: The Projection Box, 66 Culverden Rd., Balham, London SW12 9LS; tel/fax: +181 675 7622; e-mail: s-herbert@easynet.co.uk; Web site: <http://www.wildnet.co.uk/ProjectionBox/>

Anmerkungen

1 Stephen Herbert, *When the Movies Began...: A Chronology of the World's Film Productions and Film Shows before May, 1896*. London, 1994; £ 2.95.

2 John Barnes, *Dr. Paris's Thaumatrope or Wonder-Turner*. London 1995; £ 3.50.

3 *Victorian Film Catalogues: A Facsimile Collection*, London, 1996; £ 4.50.

4 Barry Anthony, *The Kinora: Motion Pictures for the Home, 1896-1914*, London, 1996; £ 4.50.

5 *The True History of Pepper's Ghost*. A Reprint of the 1890 edition of *A True History of the Ghost and All About Metem-*

psychosis by John Henry Pepper, London, 1996; £ 5.95.

6 Deac Rossell, »Lebende Bilder«: Die Chronophotographen Ottomar Anschütz und Ernst Kohlrausch«, in: Susanne Höbermann, Pamela Müller (Red.), *Wir Wunderkinder: 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen*, Hannover: Gesellschaft für Filmstudien, 1995, S. 13-34 (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Historischen Museum Hannover vom 15. Oktober 1995 bis zum 14. Januar 1996).

7 Deac Rossell, *Ottomar Anschütz and His Electrical Wonder*, London, 1997; £ 4.50.

Die Redaktion hat erhalten

Geoffrey Donaldson, *Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction*, Stichting Nederlands Filmmuseum: Amsterdam 1997, 304 S., reich ill., ca. 80 hfl.

Inhaltsbeschreibung, filmografische Angaben und weitere Informationen zu allen niederländischen Spielfilmen der Stummfilmzeit.

Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896-1914. 1896 à 1906*, Selbstverlag, o.O. [Bures-sur-Yvette], 1996, 240 FF.

Abschließender Teil (S. 841-1022) von Bousquets Filmografie der Firma Pathé bis zum Ersten Weltkrieg.

Raymond Chirat (mit Eric Le Roy), *Catalogue des films français de fiction de 1908-1918*, Cinémathèque française, Paris 1995, (unpaginiert), 240 FF.

Alphabetisches Verzeichnis der stummen französischen Spielfilme aus den Jahren 1908-1918.

Laurent Mannoni, *Le mouvement continué. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*, Mazotta, Cinémathèque française, Milano, Paris 1996, 258 S., reich ill., 240 FF.

Sorgfältig kommentierter und üppig bebildeter Bestandskatalog der legendären Gerätesammlung der Cinémathèque française, bislang der einzige Bestandskatalog eines Filmmuseums zu diesem Sammlungsbereich in Buchform.

La persistance des images. Tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection films de la Cinémathèque française, Cinémathèque française, Paris 1996, 258 S., ill., 240 FF.

Verzeichnis der von der Cinémathèque française in den Jahren 1992-1996 gesicherten oder restaurierten Filme; mit Aufsätzen zu einzelnen Filmen und vielen Abbildungen.

Michelle Aubert, Jean-Claude Seguin (Hg.), *La Production cinématographique des Frères Lumière*, Bibliothèque du Film (BIFI), Editions Mémoires de cinéma, o. O. [Paris] 1996, 557 S., mit CD-ROM, 475 FF.

Umfassende Filmografie zu den in den Kataloglisten der Firma Lumière aufgeführten 1428 Filmtiteln, mit Nennung (soweit bekannt) von Kameramann, Tag und Ort der Aufnahme, Aufführungsdaten u.a.m., versehen mit Angaben zu den erhaltenen Nitrokopien und (soweit aufgefunden) mit jeweils filmbezogenen zeitgenössischen Zeitungsnotizen (ausführliche Besprechung in der nächsten KINtop-Ausgabe).

Philippe Jacquier, Marion Pranal (Hg.), *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière. Autour du monde avec le Cinématographe. Correspondance (1896-1900)*, Institut Lumière, Actes Sud, o. O. [Lyon, Arles] 1996, 286 S., ill., 158 FF.

Briefe des Kameramanns an seine Mutter aus Mittelamerika, Kanada, Japan, China und Indochina.

Colin Harding, Simon Popple (Hg.), *In the Kingdom of Shadows. A Companion to Early Cinema*, Cygnus Arts, Fairleigh Dickinson University Press, London, Madison & Teaneck 1996, 271 S., reich ill., Hardcover.

Zeitgenössische Texte, inhaltlich überzeugend gegliedert, illustriert mit trefflich ausgewählten Fotos, Karikaturen, Plakaten: ein faszinierendes Lese- und Bilderbuch zur Film- und Kinogeschichte in England vor dem Ersten Weltkrieg.

Actes du colloque Marey/Muybridge, pionniers du cinéma - rencontre Beaune/Stanford, Conseil Régional de Bourgogne, Beaune 1996, 150 S., ill. [nicht im Buchhandel erhältlich].

Großzügig ausgestattete Dokumentation des am 19.5.1995 gehaltenen Kolloquiums, mit Beiträgen u.a. von Marta Braun und Deac Rossell. Bezugsadresse: Conseil Régional de Bourgogne, 17 boulevard de la Trémouille, BP 1602, F-21035 Dijon cedex, Mme Delimata, Referenz: JDeJC96.08237.

Barrett Hodsdon, *The Dawn of Cinema 1894-1915*, Museum of Contemporary Art, Sydney 1996, 140 S., ill.

Höchst informatives Programmheft zur gleichnamigen zehnteiligen Filmreihe, die das Museum zu »100 Jahre Kino« veranstaltet hat.

Frank Gray (Hg.), *The Hove Pioneers and the Arrival of Cinema*, University of Brighton, Brighton 1996, 60 S., reich ill.

Vorbildlich gestaltete Broschüre der Ausstellung zu George Albert Smith und James Williamson, mit Beiträgen von John Barnes, Frank Gray, Ine van Dooren und Martin Sopocy sowie einer kurzen Geschichte der Barnes Collection.

Stephen Bottomore, *I Want to See this Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies/Voglio vedere quest'Annie Matografo. Le origini del cinema nei disegni umoristici dell'epoca*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone 1995, 246 S., reich ill., ca. 100 DM.

Eine sorgfältig kommentierte und prächtig ausgestattete Sammlung internationaler Karikaturen zu verschiedenen Aspekten des frühen Kinos.

Lynne Kirby, *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*, Duke University Press, Exeter 1997, 338 S., ill., Paperback, £ 12.95.

Gut lesbare Kulturgeschichte der Begegnung von Stummfilm und Eisenbahn, mit einem langen Kapitel zum frühen Kino.

Lilijana Nedič, Silvan Furlan (Red.), *Franz Hofer. Prvi sledovi starosti/Des Alters erste Spuren*, Slovenska kinoteka, Ljubljana 1996, 77 S.

Zweisprachige Broschüre von Europas jüngster Kinemathek, anlässlich der Entdeckung von Hofers erster Regiearbeit in Slowenien, mit Beiträgen von Lilijana Nedič, Heide Schlüpmann und Martin Loiperdinger.

Michael Wedel (Hg.), *Max Mack: Showman im Glashaus* (= *Kinemathek* Nr. 88, 33. Jg., November 1996), Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin 1996, 235 S., ill., 20 DM.

Texte von und über den Regisseur Max Mack, mit einem Aufsatz des Herausgebers und einer kommentierten Filmografie.

Thomas Koebner (Hg.), *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*, edition text + kritik, München 1997, 555 S., 59 DM.

Beiträge von Martin Loiperdinger über Wilhelm II. als ersten deutschen Filmstar und von Jan Berg über Asta Niensens Darstellung von Weiblichkeit.

Laurent Mannoni (mit Marc de Ferrière le Vayer und Paul Demeny), *Georges Dumenj. Pionnier du cinéma*, Eds. Pagine, Douai 1997, 191 S., reich ill., 195 FF.

Layout und Fotoreproduktionen lassen zu wünschen übrig, die Fülle neuer Informationen ist dafür umso beeindruckender: eine sehr empfehlenswerte Monografie zu dem französischen Erfinder und Cinéasten, Mitarbeiter von Etienne Jules Marey und Léon Gaumont, der vorübergehend enge Geschäftsbeziehungen zu Ludwig Stollwerck in Köln unterhielt.

1895 (Paris), Nr. 21, *Du côté de chez Pathé [1895-1935]*, Dezember 1996, 120 FF.

Themenheft zu Pathé Frères für den 4. Internationalen Domitor-Kongreß.

1895 (Paris), Nr. 22, Juli 1997, 120 S., ill., 90 FF.

Jean-Claude Seguin über die Bilanzen der Firma Lumière, Laurent Mannoni über Méliès' erste Kamera, Thierry Lefebvre und Eric Loué zum Problem der Feuergefährlichkeit des Filmmaterials nach der Jahrhundertwende.

Cinémathèque, Nr. 10, Herbst 1996, 179 S., ill. (100 FF pro Ausgabe im Abo). Philippe-Alain Michaud über Mareys Buch *Le Mouvement* (1894), Laurent Mannoni über LA BICHE AU BOIS, eine Feerie von Dumenj (1896).

Cinémathèque, Nr. 11, Frühjahr 1997, 135 S., ill.

Eric de Kuyper über das Theater als »mauvais objet« sowie ein »Tagebuch zur Restaurierung« früher Pathé-Filme von Claudine Kaufmann.

Film und Kritik, Heft 3, Oktober 1996, *Doktorspiele: The Slapsticks of Roscoe Arbuckle*, Stroemfeld Verlag, Basel, Frankfurt a.M., 103 S., reich ill., 20 DM. Liebevoll montiertes »Fatty«-Mosaik mit Beiträgen u.a. von Madeleine Bernstorff, Siegfried Kaltenecker und Jürgen Keiper.

Film History, Vol. 8, Nr. 4, 1996, *International Trends in Film Studies*, 90 S., ill., 20 US-\$.

Laurent Mannoni über Phantasmagorien, Jacques Aumont über Lumière und Hiroshi Komatsu über den Cinématographe Lumière in Japan.

Die Autorinnen und Autoren

Jeannine Baj promoviert zur Theorie der Identifizierung früher Filme an der Universität Lüttich.

Youen Bernard promoviert über die kleinen französischen Filmfirmen vor 1914 an der Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III).

Guido Convents, Historiker, arbeitet zur Frühzeit des Kinos und zum Kolonialfilm, lebt in Brüssel.

Roland Cosandey, Filmhistoriker, unterrichtet an der Ecole cantonale d'art in Lausanne, lebt in Vevey.

Ine van Dooren betreut die Sammlung des South East Film & Video Archive in Brighton und forscht zur Geschichte der Laterna magica.

Jeanpaul Goergen, Filmhistoriker, Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg, lebt in Berlin.

Frank Gray ist Kurator des South East Film & Video Archive und Dozent für Mediengeschichte an der Universität Brighton.

Uli Jung, Filmhistoriker, gibt die Schriftenreihe der Cinémathèque de Luxembourg heraus.

Frank Kessler ist Dozent für Filmwissenschaft an der Universität Utrecht.

Thierry Lefebvre, Pharmazeut im Krankenhausbereich, hat seine filmwissenschaftliche Promotion an der Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) abgeschlossen und forscht über das frühe Kino in Frankreich.

Sabine Lenk arbeitet derzeit für ein Projekt über französischen Tonfilm am Nederlands Filmmuseum (Amsterdam).

Mariann Lewinsky arbeitet auf einer Forschungsstelle am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich zum europäischen und japanischen Stummfilm.

Martin Loiperdinger, Filmhistoriker, lebt in Frankfurt.

Charles Musser lehrt Amerikanistik und Film an der Yale University, New Haven.

Russell Merritt, Disney- und Griffith-Spezialist, unterrichtet Film an den Universitäten Berkeley und Stanford, lebt in Oakland.

Natalia Nussinova, Filmwissenschaftlerin, schrieb Bücher u.a. zu Leonid Trauberg und zur FEKS, lebt in Moskau.

Michael Punt, Künstler und Filmemacher, leitet die Abteilung für Filmwissenschaft am Newport College der University of Wales (Swansea).

Deac Rossell, Kinomacher und Filmhistoriker, forscht zur Kinematographie des 19. Jahrhunderts, lebt in London.

Brigitte Schulze, wissenschaftliche Mitarbeiterin des Indischen Kulturinstituts in Frankfurt, promoviert an der Universität Frankfurt über Konstruktionen nationaler Identität im Kino Indiens.

Richard Taylor ist Professor für Geschichte an der University of Wales (Swansea).

William Uricchio lehrt Filmwissenschaft an der Universität Utrecht.

»KINTop

... die vielleicht einzige deutsche Verbindung
zur internationalen historischen Filmforschung«

Stiftung Deutsche Kinemathek