

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

Film und Projektionskunst

1999

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15846>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hg.): *Film und Projektionskunst*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1999 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 8). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15846>.

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

KINTop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

8 Film und Projektionskunst

Vergessene Alternativen
Techniken der Filmprojektion

Unheimliches Theater
Die Leinwand als Bühne

F. Paul Liesegang
Kunst der Überblendung

C. Skladanowsky & Söhne
Nebelbilder und Bioscop

Deutsche Kolonialgesellschaft
Lichtbilder und Filme

John Heartfield
Expressionistische Filmpläne

Stroemfeld/Roter Stern

KINtop 8

KINtop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

herausgegeben von
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

KINtop 8

Film und Projektionskunst

Stroemfeld/Roter Stern

KINTop 8

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

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

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

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

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

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Film und Projektionskunst – Frankfurt am Main ; Basel
Stroemfeld/Roter Stern. 1999
(**KINTop** ; 8)
ISBN 3-87877-788-4
NE: GT

KINTop 8

Film und Projektionskunst

Copyright © 1999
Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main · Basel
All Rights Reserved. Alle Rechte vorbehalten.
Die Vervielfältigungsrechte der einzelnen Beiträge liegen bei den Autoren,
alle Rechte an dieser Ausgabe beim Verlag.
Satz: bLoch Verlag, Frankfurt am Main
Druck: Nexus Druck, Frankfurt am Main

KINTop 9 erscheint im Sommer 2000 mit dem Themen-Schwerpunkt »Lokale Kinogeschichten«.

Fotos und Illustrationen: Bundesarchiv, Illuminativ-Theater, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Koloniales Bildarchiv der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Archiv **KINTop** bzw. die Autoren

Bitte fordern Sie unser kostenloses Gesamtverzeichnis an:
D-60322 Frankfurt am Main · Holzhausenstr. 4 · e-mail: info@stroemfeld

Inhalt

Editorial 7

Goethes Begegnungen mit der Zauberlaterne 11

Aus dem Repertoire der Skladanowskys »Die Sündfluth« 13

F. Paul Liesegang
Die Projektions-Kunst (1909) 21

Ine van Dooren
Leinwandreisen um die Welt 31

Jens Ruchatz
Ignoriert und totgesagt
Koordinaten zur Geschichte der Photoprojektion in Deutschland 39

Deac Rossell
Die soziale Konstruktion früher technischer Systeme
der Filmprojektion 53

Ludwig Vogl-Bienek
Skladanowsky und die Nebelbilder 83

Wolfgang Fuhrmann
Lichtbilder und kinematographische Aufnahmen
aus den deutschen Kolonien 101

William Paul
Unheimliches Theater 117

*

Alison MacMahon
Stummfilmgeschichte im Licht der Tonbilder 141

Uli Jung, Stephanie Roll
Women Enjoying being Women
Some Observations on the Occasion of a Retrospective of Franz Hofer's
Extant Films in Saarbrücken 159

John Heartfield
Ein wiederentdeckter Brief über expressionistische Filmpläne
mit einer Vorbemerkung von Jeanpaul Goergen 169

Sabine Lenk
Vom Film zur DVD
Visualisierungsprojekte der mediengeschichtlichen Forschung
im ausgehenden 20. Jahrhundert 181

Michael Wedel
Filmform und Filmformat
Bausteine zu einer Mediengeschichte des frühen deutschen Kinos 189

Buchbesprechungen 195

Die Redaktion hat erhalten 203

Die Autorinnen und Autoren 207

Editorial

Unter der Bezeichnung »Projektionskunst« werden seit den 1830er Jahren vielfältige Formen von Lichtbild-Aufführungen verstanden, die von Vorstellungen in Privathaushalten über wissenschaftliche Vorträge bis zu opulenten Unterhaltungsprogrammen führender Variété-Theater reichen. Von den Anfängen der Laterna magica im 17. Jahrhundert hat sich die Projektionskunst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dank der photographischen Reproduktion zum ersten visuellen Massenmedium mit industrieller Fertigung und Distribution entwickelt.

Die Erfindung und Verbreitung des Films erfolgte in einem Milieu, das sozial, technisch, ökonomisch und ästhetisch von der Projektionskunst der Laterna magica geprägt war. So übernahm die Kinematographie die Lichtquellen und die Konstruktion des Strahlengangs für die Filmprojektion von den erprobten Techniken der Laterna magica. Auch die Gestaltung der Filmvorführungen lehnte sich eng an die bewährte und vom Publikum honoriierte Aufführungspraxis stehender Lichtbilder an. Viele Photographen und Schauspieler betrachteten die »lebenden Bilder« als Erweiterung der Projektionskunst, mit der sie ihr Sortiment oder ihr Veranstaltungsangebot um eine Attraktion bereichern konnten.

Die Filmgeschichtsschreibung, lange Zeit fixiert auf eine vermeintliche »Stunde Null« der Kinematographie im Jahr 1895, hat die Projektionskunst teleologisch auf die Rolle eines technischen Vorläufers des Kinos reduziert. Zum 100. Jahrestag der ersten kommerziellen Vorführung des *Cinématographe Lumière* im Pariser Grand Café, die in Europa als »Geburtstag des Kinos« gefeiert wurde, zeichnete sich aber bereits eine historisierende Betrachtung der Medienumbrüche an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ab. Inzwischen ist in den romanischen und angelsächsischen Ländern eine Reihe von Fachpublikationen erschienen, welche auf die lange Tradition aufmerksam macht, in der die Projektion von Film auf Leinwand steht.

KINtop-Leser kennen bereits zwei Beiträge zur Projektionskunst von Ludwig Vogl-Bienek (*KINtop* 3) und Hiroshi Komatsu (*KINtop* 7). Unser Reprint von Messters *Special-Catalog No. 32* (*KINtop* Schriften 3) dokumentiert Projektionslaternen und Lichtquellen im Angebot des deutschen Filmpioniers. Mit dem Schwerpunkt »Aufführungsgeschichten« (*KINtop* 5) haben wir die Inszenierung von Filmprojektionen und die Wahrnehmungserlebnisse des Publikums im frühen Kino thematisiert. Wir führen diesen Fokus auf das Ereignis des Lichtspiels nun in einer weiter gefaßten medienhistorischen Perspektive fort und befassen uns in dieser Ausgabe mit dem Zusammenhang von Film und Projektionskunst.

Nach einer kleinen Reverenz zum Goethe-Jahr eröffnen wir *KINtop* 8 mit der Bilderserie »Die Sündfluth« aus dem Repertoire der Projektionskünstler Carl, Max und Emil Skladanowsky. Es folgen Erläuterungen von Franz Paul Liesegang zu Nebelbilder-Apparaten und zum Kinematographen. Ine van Dooren gibt einen Überblick über die verschiedenen Formen virtueller Medien-Reisen im 19. Jahrhundert. Entgegen geläufigen Auffassungen stellt Jens Ruchatz in einer Skizze zur Entwicklung der Photoprojektion in Deutschland fest, daß diese ihren großen Aufschwung parallel zur Etablierung des Kinos erlebte.

Mit einem grundsätzlichen Beitrag wendet sich Deac Rossell gegen die herkömmlichen Technikgeschichten der Filmhistoriographie: Statt weiterhin teleologische Sichtweisen zu pflegen, die an einer Handvoll glorreicher Erfindergestalten ausgerichtet sind, schlägt Rossell eine sozial- und kulturwissenschaftlich orientierte Neubesinnung vor, die dem Mißerfolg alternativer Möglichkeiten der Filmprojektionstechnik den gleichen Forschungsrang einräumt wie der scheinbar selbstverständlichen Durchsetzung derjenigen Verfahren, die heutzutage gängig sind. Im Anschluß daran stellt Ludwig Vogl-Bienek die von Filmhistorikern bisher weitgehend ignorierte Tätigkeit von Carl, Max und Emil Skladanowsky als renommierte Nebelbild-Schausteller vor, denen es aufgrund ihrer jahrelangen Projektionserfahrung gelang, einen Nebelbilder-Apparat für die Filmprojektion zu konstruieren.

Wolfgang Fuhrmann beschreibt den Wechsel von stehenden zu bewegten Lichtbildprojektionen in der Werbearbeit der Deutschen Kolonialgesellschaft. William Paul schließlich versteht das Kino als »unheimliches Theater« und rekonstruiert sein doppeltes Erbe. Er untersucht, wie sich die Traditionen der phantasmagorischen Projektionen und des naturalistischen Theaters auf die Präsentation der Filmprojektion in den Kinosälen auswirkten.

Außerhalb des Schwerpunkts plädiert Alison MacMahon dafür, scheinbar gesicherte Forschungsergebnisse der Stummfilmgeschichte im Lichte einer Neubetrachtung der frühen Tonbilder zu überprüfen. In einem englischsprachigen Beitrag nehmen Uli Jung und Stephanie Roll eine Retrospektive aller erhaltenen Filme Franz Hofers in Saarbrücken zum Anlaß, die Filmästhetik dieses vielbeschäftigten Regisseurs der 1910er Jahre zu untersuchen. Jeanpaul Goergen stellt einen wiederentdeckten Brief John Heartfields über expressionistische Filmpläne vor.

Ergänzend zu ihrem Beitrag in *KINtop* 7 über schriftliche Publikationen aus Filmarchiven diskutiert Sabine Lenk einige Projekte zur Visualisierung mediengeschichtlicher Forschungsergebnisse. Michael Wedel bespricht eine jetzt als Buch vorliegende Hamburger Vorlesungsreihe, die den Forschungsstand zum frühen deutschen Kino hierzulande kennzeichnet.

Die nächste Ausgabe von *KINtop*, die im Sommer 2000 erscheint, widmet sich dem Themen-Schwerpunkt »Lokale Kinogeschichten«.

Wir danken den Autorinnen und Autoren dafür, daß sie bereit waren, ihre

Beiträge für diese Ausgabe unentgeltlich zu schreiben. Für ihre Hilfe beim Zustandekommen dieser Ausgabe danken wir außerdem Maria-Luise Sachs, Gabi Stephan, Tom Gunning, dem Bundesarchiv, dem Illuminativ-Theater und der Bibliothek des Deutschen Filminstituts und Deutschen Filmmuseums in Frankfurt am Main. Besonderen Dank sprechen Redaktion und Verlag dem Präsidenten der Universität Trier für seine Unterstützung aus.

Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

Errata in *KINtop* 7

Die bei Sabine Lenk, »Von der Notwendigkeit der Wissensverbreitung«, S. 167, 4. Absatz angegebene Filmsammlung des Abbé Joye wurde vom NFTVA nicht aus Bern, sondern aus Zürich übernommen.

Due to an error of the composer, three items of Martin Humphrie's article »From a Crumbling Ruin to the Work House« were unclear to readers, because the typesetting instruction »Kap« mistakingly replaced film titles:

p. 181, para. 2, line 3:

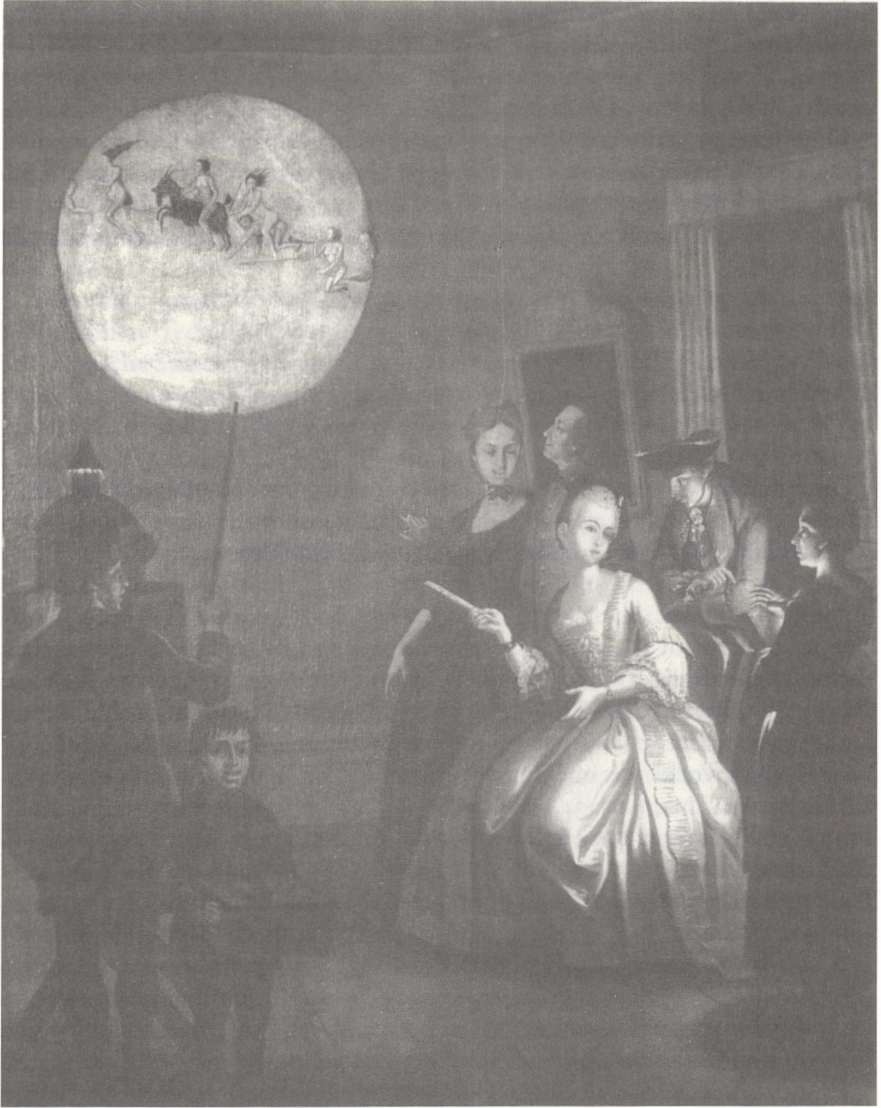
MGM's 1925 world war one drama is THE BIG PARADE.

p. 181, paragraph 2, line 13:

Tony Fletcher's three screen film is AU REVOIR RENÉE.

p. 182, line 8:

The biggest English comedy hit of the year 1904 was DIVING LUCY.



»Wilhelm, was ist unserem Herzen die Welt ohne Liebe! Was eine Zauberlaterne ist ohne Licht! Kaum bringst du das Lämpchen hinein, so scheinen die buntesten Bilder an deine Wand. Und wenn's nichts wäre als das, als vorübergehende Phantome, so macht's doch immer unser Glück, wenn wir wie frische Jungen davor stehen, und uns über die Wundererscheinungen entzücken.«

Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*

Goethes Begegnungen mit der Zauberlaterne

Im »Puppentheaterzimmer« des Frankfurter Goethe-Hauses ist ein Ölgemälde ausgestellt, das eine Laterna magica-Vorführung zeigt. In der Hell-Dunkel-Komposition des Bildes bedient ein Schausteller die Laterna magica aus dem Schatten heraus, der Junge vor ihm spielt die Drehorgel dazu. Im Rund des hellen Projektionsbildes reitet eine Kolonne nackter Hexen vorüber, während die Zuschauer, wohl Herrschaft und Gesinde eines gutbürgerlichen Hauses, im magisch wirkenden Widerschein des Projektionslichts dargestellt sind. Nach Auskunft des Goethe-Museums ist das um 1760 entstandene Bild Frankfurter Provenienz, Goethe selbst kannte es allerdings wohl nicht.

Während die Bedeutung des Puppenspiels für die Entwicklung des Dichters in der biographischen Literatur und in *Dichtung und Wahrheit* hervorgehoben wird, blieb sein Verhältnis zur Zauberlaterne im Dunkeln. Tagebücher, Briefe etc. zeigen jedoch, daß sie ihm – auch nach dem *Werther* – vertraut blieb: In einem Gespräch am 24. Juli 1786 unterstützte er den Vorschlag von S. G. Dietmar, »die Naturgeschichte den Kindern in den Abendstunden mittels einer Laterna magica zu lehren«. In Tagebucheintragungen vom November 1807 heißt es kurz: »Laterna magica untersucht.« Oder »Nachher zu Frommanns. Die laterna magica producirt.« Im Dezember desselben Jahres bei Frommanns: »Etwas gespielt, gesungen und die laterna magica producirt.«

Im Zusammenhang des *Faust* bewegen Goethe die Phantasmagorien. Die Projektion von Geistererscheinungen war bis weit in das 19. Jahrhundert hinein beliebt. Am 12. Dezember 1828 schreibt Goethe an W. J. C. Zahn:

... so wollt ich Sie um folgendes ersuchen: Fürst Radziwill, welcher verschiedene Privataufführungen einiger Szenen meines Faust begünstigte, ließ die Erscheinung des Geistes in der ersten Scene auf eine phantasmagorische Weise vorstellen, daß nämlich, bey verdunkeltem Theater, auf eine im Hintergrund aufgespannte Leinwand, von hinten her, ein erst kleiner, dann sich immer vergrößernder lichter Kopf geworfen wurde, welcher daher sich immer zu nähern und immer weiter hervortreten schien. Dieses Kunststück ward offenbar durch eine Art Laterna magica hervorgebracht. Könnten Sie baldigst erfahren: wer jenen Apparat verfertigt, ob man einen gleichen erlangen könnte, und was man allenfalls dafür entrichten müßte? Das vorzustellende Bild würde man von hier aus dem Künstler hinsenden.

Kurze Zeit später fügt Goethe selbst ein bewährtes Verfahren der Phantasmagorien in den zweiten Teil der Tragödie ein: die geisterhafte Erscheinung von Paris und Helena durch Projektion auf Rauch, der Faust ein handgreifliches Ende bereitet.

Ludwig Vogl-Bienek

Datum des Poststempels.



C. Skladanowsky und Söhne.

P. P.

Hierdurch erlauben sich Unterzeichnete die Herren Schuldirectoren sowie Lehrer und Lehrerinnen wiederum auf ihre populär-wissenschaftlichen Vorstellungen aufmerksam zu machen. Unsere Vorstellung, welche besteht aus Vorführung von

Original-Riesen-Welt-Tableaux

ist sehr reich und ästhetisch gehalten.

Die applicatorische Methode findet in unseren Darstellungen die beste Unterstützung, weil sie anregend und belebend wirkt, so dass das Ganze sich Hand in Hand mit der Schule befindet. Der erste Theil ist laut beiliegendem Programm

Die Sündfluth.

Die zur Illustration der Vorträge dienenden Apparate sind in den ersten physikalischen Werkstätten Deutschlands und Englands angefertigt und wird in jeder Hinsicht dem neuesten Standpunkte der Kunst und Wissenschaft Rechnung getragen. Die vorzüglichsten Empfehlungen und Zeugnisse von den Herren Schuldirectoren und Fachmännern stehen im Original Ihnen gern zur Einsicht bereit.

Unser Geschäftsführer wird sich morgen die Ehre eines Besuches nehmen und ausführlich gehaltene Programms Ihnen einhändigen mit der Bitte, dass sämtliche Klassen der Schule davon erhalten.

Die Lehrercollegen laden wir hiermit freundlichst zur Beiwohnung der Vorstellung ergebenst ein und stehen Ihnen jederzeit gute Plätze zur freien Disposition.

Hochachtungsvoll

C. Skladanowsky & Söhne

Phototechniker und Physiker

Mitglieder der Internationalen Kunstgenossenschaft in Berlin.

»Die Sündfluth«

Im Buche Moses 6., 7., und 8. Kap. findet man die Sündfluth, wie ich Ihnen solche hiermit bildlich vorführe, beschrieben.

Im Anfang, als Gott die Welt, den Menschen und das Vieh erschaffen hatte, vermehrten sich dieselben sehr und mit ihnen die bösen Eigenschaften der Menschen. Es gereute dieses dem Allmächtigen, daß er die Welt und alles Lebende darauf geschaffen hatte und sprach: »Ich will die Menschen, nebst Vieh und Alles, was auf der Erde lebt, vertilgen.« Zu jener Zeit lebte jedoch auch ein sehr frommer Mann, Namens Noah, der Gnade vor Gott fand und ein gottgefälliges Leben führte. Dieser besaß drei Söhne: Sem, Ham und Japheth.

Nr. 1. Als Gottes Plan nun zur Ausführung gebracht werden sollte, erschien er dem Noah am Abend, als dieser ihm gerade ein Dankopfer darbrachte und sprach: »Baue dir nach diesem Modell einen Kasten aus Tannenholz mit zahlreichen Kammern, verpiche diese in und auswendig und fertige den Kasten in einer Länge von 300 Ellen, in einer Weite von 50 Ellen und in einer Höhe von 30 Ellen an, versehe ihn mit einem Fenster, da ich eine Sündfluth eintreten lassen will, die Alles, was auf Erden und unter dem Himmel lebt, verderben soll. Du dagegen sollst Gnade vor mir finden, weshalb ich Dir verheiße, Dein Weib, Deine Söhne und deren Frauen zu Dir in den Kasten zu nehmen. Außerdem von allen Thieren je ein Paar, männlichen und weiblichen Geschlechts, und versorge Dich mit allen Speisen und Futter für's Vieh.« Noah kam den Befehlen des Herrn getreulich nach und

Nr. 2. baute mit seinen drei Söhnen eine Arche aus gutem starken Tannenholz, gab selbst den Söhnen die nöthigen Anleitungen, wie sie ihm von dem Herrn vorgeschrieben und freute sich ob des rüstigen Fortschreitens und Gelingens der schwierigen Aufgabe, die ihm gestellt worden. Gottes Geist walte über dem Werke, welches nunmehr seiner baldigen Vollendung mit Riesenschritten entgegen ging.

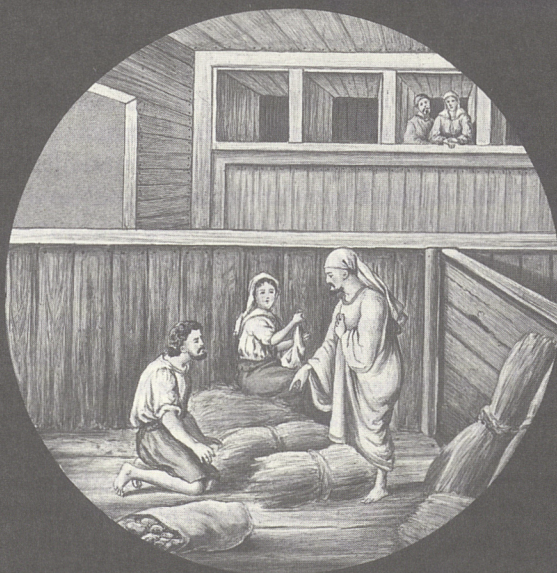
Nr. 3. Die Arche war fertig und Noah beschloß mit seinen Söhnen nebst deren Frauen die bevorstehende Besteigung derselben. Er ließ von allen lebenden Thieren paarweise zutreiben und bestimmte jedem den ihm nach dem Plane verzeichneten Raum. Das Vieh, welches aus allen zu jener Zeit existierenden Exemplaren bestand, wurde zuerst in die Arche geführt und nach ihm folgte alsdann Noah mit seinen Angehörigen.

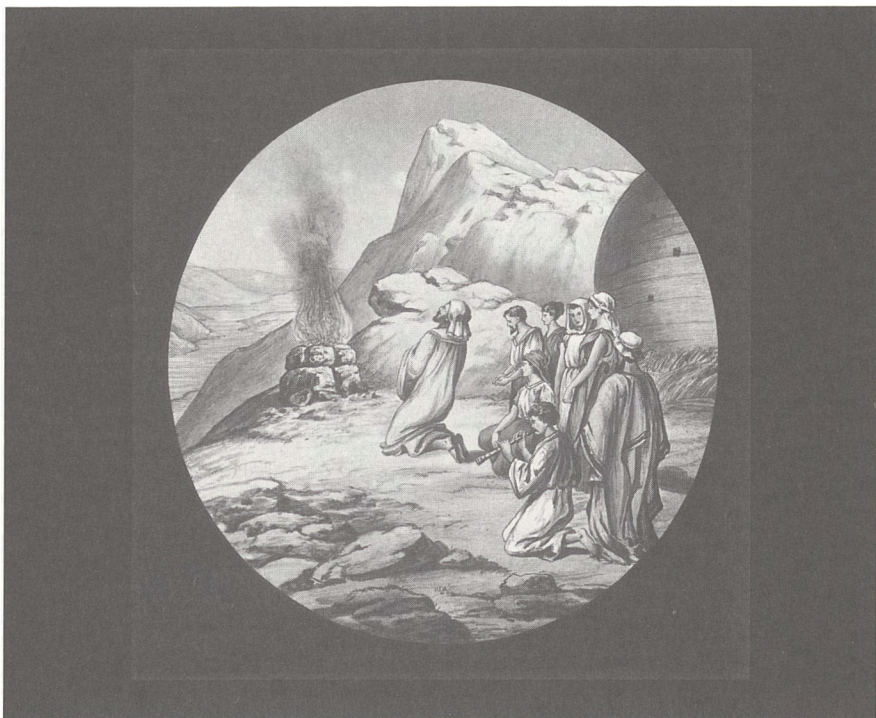
Nr. 4. Nachdem Noah allen Vorschriften und Befehlen des Herrn folge geleistet und bereits seit sieben Tagen keinen Aufenthalt in der Arche genommen hatte, trat die Wassersnoth gerade am 600. Jahrestage seiner Geburt ein.











Sämmtliche Brunnen überschwammen und der Himmel sandte einen Regenguß, der 40 Tage und 40 Nächte anhielt. Das Wasser stieg gewaltig, überschwemmte das Erdreich, wodurch die Arche sich hob und forttrieb. Menschen und Vieh, die auf der Erde verblieben waren, suchten überall Rettung auf den höchsten sich noch zeigenden Bergspitzen.

Nr. 5. Daß sich bei solchen Überschwemmungen schreckliche Scenen und Vorgänge ereigneten, die einen grausigen Anblick darboten, zeigt uns die gegenwärtige Gruppe.

Nr. 6. Nicht allein Menschen flüchteten auf die höchsten Bergspitzen, auch Thiere mit ihren Jungen suchten daselbst Schutz, den sie jedoch schließlich mit dem Tode bezahlen mußten.

Nr. 7. Mondscheinlandschaft während der Sündfluthnächte; auch die Bewohner der Wüste, unter denen die stärksten Thiere leben, mußten sich dem Willen Gottes fügen und ihr Leben den Wellen preisgeben.

Nr. 8. Schreckliche Wetter steigen namentlich in den Nächten auf, Donner und Blitze erschlugen Alles, was noch von den Fluten verschont geblieben war.

Nr. 9. Das Wasser war 15 Ellen über die Gebirge gestiegen, so daß weder Berge noch lebende Wesen sichtbar waren, da gedachte Gott Noahs und Alles was mit diesem in der Arche lebte. Er ließ Wind auf Erden eintreten, die Wasser fielen, die Brunnen in der Tiefe verstopften, die Fenster des Himmels schlossen sich, wodurch dem Regen Einhalt gethan ward. Die Gewässer verliefen sich und nahmen nach 150 Tagen ab.

Nr. 10. Nachdem die Arche sich nun auf das Gebirge Arrarat niedergelassen hatte, öffnete Noah nach 40 Tagen sein Fenster in derselben und ließ eine Taube hinaus, die jedoch nach kurzem Ausbleiben zurückkehrte, weil sie noch keinen Aufenthaltsort zu finden vermochte. Noah verharrete deshalb noch weitere sieben Tage und ließ abermals eine Taube fliegen, welche zu ihrer Futterstunde wieder eintraf und ein Oelblatt im Schnabel mit sich führte. Hieran erkannte Noah, daß das Gewässer auf Erden gefallen war. Nach abermaliger Frist von sieben Tagen sandte Noah wiederum eine Taube hinaus, die nicht mehr zurückkam. Hieraus ersah Noah am Besten, daß die Erde zum Bewohnen wieder eingerichtet war. Er entfernte jetzt das Dach von seiner Arche und Gott befahl ihm hiernach: »Steige mit Deinem Weibe, Deinen Söhnen und deren Frauen, sowie allen Thieren aus dem Kasten, lebt auf Erden, seid fruchtbar und mehret Euch.«

Nr. 11. Noah willfahrte dem Willen des Herrn und nachdem er seine Familie in Sicherheit gebracht hatte, ließ er alle Thiere paarweise wie sie eingestiegen waren, wieder aus der Arche hinaus. Die mitgenommenen Speisen waren so reichlich, daß sie noch längere Zeit ausgereicht hätten; Noah ließ deshalb Alles Vorhandene aufsammeln und an's Land schaffen, damit es zum Säen benutzt würde.

Nr. 12. Nach Vollendung seiner schweren Aufgabe, welche Noah zu Gottes Zufriedenheit bestanden hatte, baute er dem Herrn einen Altar, worauf er aus Dankbarkeit Brandopfer darbrachte. Als der dieses sah, sprach er in seinem Herzen: ich will die Erde nicht mehr um der Menschen willen verfluchen. So lange dieselbe besteht, soll Samen und Erndte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht nicht mehr aufhören. Ich verspreche Dir, Deinen Söhnen und deren Weiber, daß keine Sündfluth wieder eintreten soll und zum Zeichen der Aufrechterhaltung meines Versprechens sende ich hiermit einen farbigen Bogen aus den Wolken, der Euch als Erinnerung an mein gegebenes Wort dienen soll.

Anmerkung der Redaktion:

Der Text ist unverändert übernommen von der gedruckten Version des Vortrags im »Nachlaß Max Skladanowsky« des Bundesarchivs (Signatur: N 1435 / 1.13).

Die wiedergegebenen Glasdiapositive finden sich ebenfalls im »Nachlaß Max Skladanowsky« des Bundesarchivs (Signatur: N 1435 / 15.1.1-9). Es handelt sich um neun farbig gemalte, ungerahmte Bilder im 3 ¼-Zoll-Format (8,4 cm x 8,4 cm). Von den im Vortragstext aufgeführten zwölf Bildern fehlen die Nummern 2, 4 und 8.

Werft eure Bilder an die Wand!

mit
Liesegang's
"Skiptikon"



Ed. LIESEGANG

SKIOPTIKON-
FABRIK

DÜSSELDORF

GEGRÜNDET
1854

M. GUNSCHEITZ

Die Projektions-Kunst

(Auszüge)

Der in Auszügen hier abgedruckte Text stammt aus der 12. Auflage des seinerzeit weit verbreiteten Buchs *Die Projektions-Kunst* aus dem Hause Liesegang. Die Düsseldorfer Firma fabrizierte und vertrieb Laterna magica-Bilder und -Geräte, später auch kinematographische Apparate und stellt bis heute Projektionsgeräte her. Die ausgewählten Passagen erläutern die verschiedenen Arten von Lichtquellen und Beleuchtungsverfahren bei der Vorführung von Nebelbildern. Außerdem enthalten sie, was selten zu finden ist, ausführliche zeitgenössische Beschreibungen von Bildeffekten. Das zu Anfang erwähnte Skioptikon ist eine verbesserte Laterna magica mit erheblicher Lichtstärke, die auch von interessierten Laien gehandhabt werden konnte.

Die Redaktion

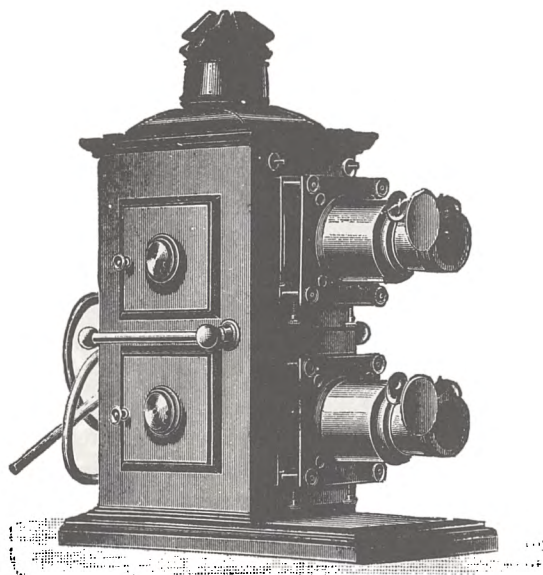
Nebelbilder-Apparate.

(Doppel- und dreifache Laternen.)

Während beim gewöhnlichen Skioptikon ein Bild nach dem andern eingesteckt und dann mehr oder weniger schnell gewechselt wird, kann man mit Hilfe des Nebelbilder-Apparates die aufeinanderfolgenden Bilder langsam ineinander übergehen lassen, wodurch sehr hübsche Effekte zu erzielen sind. Die Sonne geht auf, es wird Tag, die Sonne geht unter, es wird Nacht. Der Sommer verwandelt sich in den Winter usw. Auch kann man Leben und Bewegung in das Bild bringen. Es wird z. B. eine Mühle am Bach gezeigt; das Rad dreht sich, ein Schwan schwimmt daher und steckt den Kopf ins Wasser; dann wird es dunkel, die Fenster der Mühle erhellen sich. Der Mond geht auf und spiegelt sich im Wasser. Allmählich wird es Winter, die früher grünen Bäume werden kahl und bedecken sich mit Schnee, der aus der Luft fällt; das Mühlrad ist eingefroren. Die Mannigfaltigkeit der Bilder-Serien dieser Art ist endlos; später komme ich darauf zurück.

Der Nebelbilder-Apparat besteht aus zwei, drei oder gar vier Skioptikons, die so aufgestellt sind, daß ihre Lichtkreise auf der Wand sich decken, und dem »Dissolver«, einer Vorrichtung, die die Tätigkeit der einzelnen Laternen reguliert, sie nach Bedarf abwechselnd oder gleichzeitig in Wirksamkeit setzt. –

Einen aus zwei Laternen bestehenden Nebelbilder-Apparat nennt man

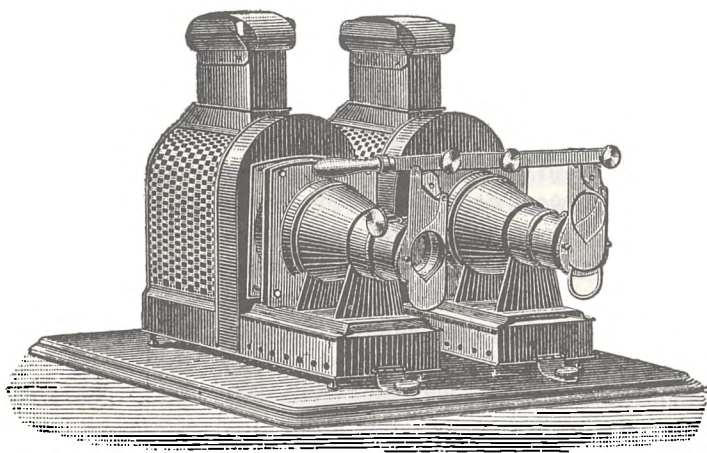


Doppel-Apparat

auch Doppel-Apparat. Wird Petroleumlicht oder Gasglühlicht verwandt, so stehen die beiden Skioptikons nebeneinander, entweder in gleicher Höhe oder das eine etwas höher als das andere. Ist die Lichtquelle Acetylen, Kalklicht oder Bogenlicht, so kann man auch einen aus zwei übereinander gebauten Skioptikons bestehenden Doppel-Apparat benutzen, wie solcher unten dargestellt ist. Die optischen Systeme der beiden Laternen, Kondensor und Objektiv mit den Bildhalter-Vorrichtungen hängen an Messingplatten, die an der Vorderwand des Kastens übereinander angebracht sind. Die obere Platte läßt sich durch Handhabung von zwei Schrauben von oben nach unten neigen, die untere Platte kann mittelst der beiden Schrauben unten aufwärts geneigt werden, und so ist man imstande die Lichtkreise genau zur Deckung zu bringen.

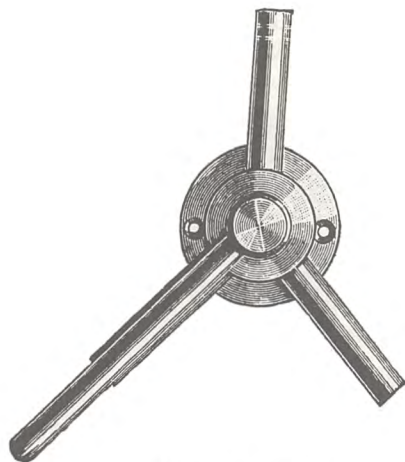
Was nun die Dissolver-Vorrichtung angeht, so kommen bei Petroleumlicht, Gasglühlicht sowie beim elektrischen Licht die sogen. Katzenaugen-Dissolver zur Anwendung. Vor jedem der beiden Objektive ist eine Blendenvorrichtung angebracht, mit der die Linse geöffnet oder geschlossen werden kann; diese Blenden sind wieder durch einen Hebelmechanismus verbunden. Wenn man den Handgriff bewegt, so öffnet sich das eine »Auge« in dem gleichen Maße, wie das andere sich schließt; während also das erste Bild verschwindet, gewinnt das zweite allmählich an Intensität. Diese Anordnung ist in der nachstehenden Abbildung dargestellt. Es sei noch bemerkt, daß bei Petroleumlicht beide Lampen unausgesetzt brennen müssen, während man bei Bogenlicht die nicht in Tätigkeit befindliche Lampe ausschalten kann.

Bei Verwendung von Gasglühlicht als Lichtquelle ist die Dissolver-Einrichtung ebenfalls empfehlenswert. Wird mit Acetylen gearbeitet, so benutzt man vorteilhaft einen Gasdissolver, wie ihn die folgende Abbildung zeigt. Der Acetylen-Entwickler wird mit dem Eingangsrohre des Schalthahnes verbunden, die beiden anderen Rohransätze mit den Brennern. Wenn nun der Hebel des Dissolvers rechts herübergestellt ist, so brennt die eine Laterne voll, während in der anderen Laterne durch eine Extra-Bohrung des Hahnes ein kleines Flämmchen erhalten bleibt; steht der Hebel links, so ist es umgekehrt. Bei der Mittelstellung des Hebels brennen beide Laternen gleich hell. Es ist leicht ersichtlich, daß mit diesem Dissolver ein guter Verwandlungseffekt erzielt werden kann; indem man langsam den Hebel z. B. von rechts nach links herüberdreht, tritt die Laterne I allmählich, immer stärker werdend, in Wirksamkeit, während die andere Laterne im gleichen Maße nachläßt. Dieser Dissolver hat noch den großen Vorzug, daß außerordentlich an Acetylgas gespart wird; würde man doch fast die doppelte Menge Gas verbrauchen, wenn man beide Laternen stets voll brennen ließe und mit dem Katzenaugen-Dissolver arbeitete.



Doppel-Apparat mit Katzenaugen-Dissolver

Wir kommen jetzt zum Kalklicht. Hier wird ebenfalls ein Gasdissolver verwendet: indes haben wir hier mit zwei Gasen zu arbeiten, mit Sauerstoff und einem brennbaren Gas, Leuchtgas, Wasserstoff oder Ätherdampf. Der Dissolver muß daher so konstruiert sein, daß er immer beide Gase gleichzeitig absperrt oder zuläßt, und daß in der abgestellten Laterne stets ein kleines Flämmchen (Leuchtgas usw.) erhalten bleibt. Eine vielfach gebräuchliche Konstruktion ist der Sechsweghahn; dieser ist aus zwei der beschriebenen



Dreiweg-Dissolver

Dreiweghähne zusammengesetzt. Der obere Dissolver verteilt das Leuchtgas auf die beiden Brenner, gerade wie vorher das Acetylen; der Hahn hat ebenfalls eine Extrabohrung zur Erhaltung einer kleinen Flamme in der abgestellten Laterne. Der untere Dissolver verteilt in gleicher Weise den Sauerstoff, der Hahn ist indes hier so beschaffen, daß der Sauerstoff in dem einen Brenner völlig abgestellt ist, wenn der andere Brenner voll arbeitet. Die Hähne dieser beiden Dissolver sind verbunden und werden durch einen gemeinsamen Hebel gehandhabt. Steht der Hebel rechts, so ist die eine Laterne in Tätigkeit, dreht man nun herüber, so wird das Leuchtgas und der Sauerstoff des Brenners allmählich abgestellt – das Licht nimmt ab, während dem zweiten Brenner nun mehr und mehr Leuchtgas und Sauerstoff zugeführt wird: das erste Bild, z. B. Sommerlandschaft, geht ganz allmählich in das zweite, Winterlandschaft über. Auch hier haben wir den großen Vorteil sehr viel Gas zu ersparen.

[...]

Zur Erreichung verschiedener Effekte kommt man mit dem Doppelskiptikon nicht aus; man braucht noch eine dritte Laterne, die abwechselnd oder gleichzeitig mit den beiden andern arbeiten kann. Weiter unten werde ich solche Effektbilder anführen. In der Regel wird der dreifache Apparat oder das Agioskop aus einem Kasten gebaut, welcher drei Skioptikons übereinander enthält. Gerade wie beim Doppelapparat ist das optische System jeder Laterne beweglich angeordnet. Am zweckmäßigsten stellt man zunächst die mittlere Laterne auf die Wand ein und bringt dann die Lichtkreise der oberen und un-

teren Laterne durch Senken und Heben des optischen Systems mit dem der mittleren zur Deckung. Von den drei Laternen werden in der Regel nur zwei ständig gebraucht; die dritte Laterne kommt meist nur gelegentlich in Tätigkeit.

[...]

Wir kommen nun zu den Bildern, die mit dem Nebelbilderapparat gezeigt werden. Das Doppel-Skiptikon dient, wie bereits erwähnt, einmal dazu, ein Bild langsam in ein anderes übergehen zu lassen. Von vornherein möchte ich anraten, nicht jedes x-beliebige Bild in irgend ein anderes allmählich übergehen zu lassen; dafür ist der Doppelapparat nicht da. Im Gegenteil, man kann dadurch unter Umständen geradezu lächerliche Effekte hervorrufen. Wie würde es zum Beispiel wirken, wenn man das Bild eines Beduinen in Über-Lebensgröße sich langsam in ein Panorama von Jerusalem verwandeln läßt! So verschiedene Bilder müssen schnell gewechselt werden. Die für den Doppelapparat zu verwendenden Bilder müssen zusammengehörig sein; das erste Bild zeige z. B. den Kölner Dom bei Tage, das zweite bei Nacht. Oder man zeigt eine Sommerlandschaft und verwandelt das Bild in dieselbe Landschaft im Winter. Da gibt es viel Spielraum. Man kann noch ein drittes und viertes Bild zugeben. Der Kölner Dom z. B. kann zuerst bei Tage gezeigt werden, das zweite Bild (in Laterne II) bringt den Dom bei Abend mit erleuchteten Fenstern, das dritte Bild (wieder Laterne I) bei Nacht, Fenster dunkel, und das vierte Bild den Dom mit Mondschein (Laterne II). Ein anderer Effekt ist folgender: man bringt mit der ersten Laterne ein Schiff auf hoher See, und zeigt mit der zweiten dasselbe Schiff in Feuer; oder ein Haus, dann dasselbe Haus in Brand und zum Schluß mit der ersten Laterne das niedergebrannte Haus. Sehr wirkungsvoll sind die sogenannten lebenden Statuen. Die erste Laterne projiziert eine abgedeckte Statue, in die zweite Laterne bringt man ein Bild derselben Statue, aber zart koloriert; dann läßt man übergehen. Weiterhin erzielt man einen wundervollen Effekt, indem man eine Vase mit Blumen in dasselbe Bild koloriert verwandelt.

Des weiteren kann man die zweite Laterne dazu benutzen, um in das Bild der ersten Laterne einen Effekt einzuprojizieren. Ich will hier nur einige Serien anführen. Da ist zunächst das hübsche Bild »Jakobs Traum«. Die erste Laterne zeigt uns Jakob auf dem Felde schlafend, mit der anderen Laterne wird nun die Himmelsleiter mit dem Chore der Engel einprojiziert. – »Die Hirten auf dem Felde« heißt eine andere Serie. Den Hirten bei Bethlehem erscheinen die Engel, welche die Geburt Jesu verkünden; das geschieht mit der zweiten Laterne. Nun läßt man die Engel verschwinden (während das erste Bild stehen bleibt) und läßt den Stern erscheinen, der den Hirten den Weg zeigte. Weitere Erscheinungsbilder sind: »Kinder am Grabe der Eltern« (mit Engelserscheinung), »Traum der Mutter«, die Mutter sitzt am Bette des sterbenkranken

Kindes und sieht im Traume, wie die Engel das Kind in den Himmel nehmen; »Traum des Kindes«, es sieht seine Spielgefährten. – Sehr wirkungsvoll ist es, wenn man auf einen Wasserfall, z. B. den mächtigen Niagara, einen Regenbogen wirft, oder wenn man in eine Abendlandschaft den Mond einprojiziert, der sich im Wasser spiegelt.

Recht dankbar für Projektions-Vorführungen ist der »Vesuvausbruch«. Man zeigt mit der ersten Laterne Neapel mit dem Vesuv bei Tage, dann läßt man Nacht werden, Mondschein (zweite Laterne). Nun bringt man in die erste Laterne das dritte Bild »Ausbruch des Vesuv«, wechselt und setzt in die zweite Laterne das Triebwerk (bewegliches Feuer) ein, das darauf geworfen wird. »Das Auswandererschiff« ist eine besonders beliebte Serie. Man zeigt zunächst das Schiff bei Tage, dann bei Abendsturm (mit der zweiten Laterne); nun setzt man Blitz ein in die erste Laterne, läßt ein paar Mal blitzen (am besten, indem man die ausgespreizte Hand vor dem Objektiv herbewegt) und bringt nach Umstellen des Dissolvers (an Stelle des Blitzbildes) das Schiff in Feuer. Es wird gewechselt und in die andere Laterne die bewegliche Feuerplatte eingesetzt. – Die Serie »Das Haus in Brand« besteht aus folgenden Bildern: 1. Haus bei Tage, 2. Haus bei Nacht, 3. Ausbruch des Feuers, 4. Bewegliches Feuer dazu, 5. Haus in Brand, 6. Bewegliches Feuer dazu, 7. Abgebranntes Haus. Es gibt noch eine Reihe anderer Serien, wie »Eddystone Leuchtturm« (Tag, Nacht, Blitz). »Magier vor dem Hexenkessel«, aus dem auf einen Wink mit seinem Stab (Hebelbild) allerhand phantastische Figuren aufsteigen; »Feenfontaine mit farbigem Wasserspiel«, »Alpenglühen«, »Lurlei« (bei Tag, Nacht, Mond geht auf und spiegelt sich im Wasser) – alle diese Serien hier aufzuführen, würde zu weit führen. Doch ist noch ein hübscher Effekt hier zu beschreiben. Man zeigt mit der ersten Laterne eine Landschaft und läßt diese in ein glattes, rotes Lichtfeld übergehen (dazu setzt man in die zweite Laterne eine rote Glasscheibe), und diese wieder in ein blaues Lichtfeld (eine blaue Glasscheibe) in die erste Laterne; aus diesem blauen Feld läßt man nun eine abgedeckte Statue sich entwickeln, bis der Grund ganz schwarz geworden ist.

Mit der dreifachen Laterne können manche Effekte schöner gezeigt werden, als mit dem Doppelapparat. Nehmen wir z. B. die Serie »Auswandererschiff«. Man kann hier die beiden Bilder »Schiff in Brand« und »Bewegliches Feuer« gleichzeitig in das letzte Bild, »Das Wrack« übergehen lassen. Die Serie »Die alte Wassermühle«, welche mit der Doppellaterne bereits gut zur Geltung kommt, läßt sich mit dem dreifachen Apparat noch vorteilhafter zeigen. Zunächst bringt man die Wassermühle bei Tag, das Rad dreht sich, dann bei Nacht, darauf Schneefall (mit der zweiten Laterne); nun läßt man, wenn der Schneefall zu Ende geht, beide Laternen gleichzeitig in die dritte übergehen, welche die Wassermühle im Winter zeigt. Arbeitet man mit einem Doppelapparat, so muß man bei dieser Serie folgendermaßen verfahren. Man stellt, nachdem der Schneefall gezeigt ist, die zweite Laterne schnell ab, ersetzt rasch das Schneefallbild durch das Winterbild und läßt dann Laterne I in II überge-

hen. Oder auch in folgender Weise. Während der Schnee fällt, dreht man das Licht in Laterne I kleiner (dies empfiehlt sich überhaupt, weil so der Schnee besser zur Geltung kommt) und schließlich ganz aus (finstere Nacht), dann schiebt man schnell (während der Schnee noch fällt), an Stelle des Nachtbildes das Winterbild und dreht die Laterne I allmählich wieder an – gleichzeitig stellt man die Laterne II ab. Der Schneefall hört auf, der Morgen graut, es wird Tag, die Landschaft ist mit Schnee bedeckt, das Mühlrad eingefroren.

Verhüllte Statuen. – Dieses schöne Effektstück mag folgendermaßen beschrieben werden. Zuerst wird auf dem Schirm eine Art Nische oder Alkoven sichtbar, über den von oben bis auf den oberen Teil des Piedestals, welcher den Boden des Bildes einnimmt, ein Vorhang herabhängt. Der Vorhang wird langsam aufgezogen und enthüllt allmählich eine auf dem Piedestal stehende Figur. Zuerst werden die Füße der Figur sichtbar, dann der übrige Körper, zuletzt der Kopf, bis eben schließlich die ganze Figur enthüllt ist. Nach einiger Zeit wird der Vorhang in der umgekehrten Weise allmählich wieder herabgelassen. Wenn sich dann der Vorhang zum zweiten Male hebt, erblickt man eine neue Figur auf dem Piedestal, beim dritten Male abermals eine neue und so fort.

Zur Erzielung dieses Resultates kann folgende Methode angewendet werden. Zunächst fertigt man als Grundlage des Ganzen ein Bild an, das eine Nische mit Piedestal darstellt. Wenn dies in die untere Laterne eingesetzt wird, zeigt es eine leere Nische. Ein zweites Bild stellt den Vorhang dar: dieser muß so groß sein, daß er die Wölbung der Nische genau deckt, wenn das Bild in die mittlere Laterne eingesetzt wird. Diese beiden Bilder werden erst zusammen gezeigt. Das dritte Bild, die Statue darstellend, wird in die dritte, obere Laterne eingeschoben. Man gebraucht alsdann noch eine Maske, die eine Öffnung von der genauen Größe der Wölbung der Nische hat, und die dazu dient, abwechselnd den Vorhang und die Statue zu enthüllen. Dieses Maskenbild wird in vertikaler Richtung vorn vor den beiden Kondensoren angebracht und durch dessen Anwendung wird das Aufziehen und Herablassen des Vorhangs gleichzeitig mit dem allmählichen Erscheinen und Verschwinden der Statue bewirkt, während die Nische selbst und das Piedestal unverändert bleibt. Sämtliche drei Laternen werden während der ganzen Zeit erleuchtet.

Von größter Wichtigkeit beim Arbeiten mit dem Nebelbilder-Apparat ist das Registrieren der Bilder. Es liegt auf der Hand, daß die Konturen der Lichtbilder, die man ineinander übergehen läßt, sich genau decken müssen. Um diese genaue Deckung zu erzielen, ist aber eine gewisse Vorarbeit erforderlich; man kann nicht eine beliebige Serie in den Nebelbilder-Apparat stecken und erwarten, daß ohne weiters ein exaktes Aufliegen der Konturen statthat. Die einzelnen Bilder müssen den Bildbühnen angepaßt werden. Jedes Bild kommt dazu in ein Holzrähmchen. Nachdem man die Bilder der Serie auf die Laternen des Apparates verteilt hat (d. h. bestimmt hat, welches Bild oder welche Bilder in die obere, welche in die untere Laterne usw. kommen) steckt man zunächst die beiden ersten Bilder in den Apparat ein. (Zuvor sind die Licht-

kreise der Laternen so gut als möglich zur Deckung gebracht.) Man richtet die Bilder in den Bühnen derart ein, bis die Konturen auf der Wand sich decken; aldann muß man die Rähmchen der Bilder durch aufgenagelte oder aufgeleimte Leistchen derart vergrößern, daß diese genau auf der unteren Führung der Bildbühne laufen; weiteres wird ein Anschlag angebracht, der das Bild in der richtigen Stellung arretiert. Endlich macht man auf dem Rähmchen ein Zeichen (z. B. »Laterne I«), das angibt, zu welcher Laterne das Bild gehört. Die Rähmchen müssen natürlich so genau eingepaßt werden, daß beim Einschieben bis zum Anschlag die Konturen sich sofort decken. In gleicher Weise verfährt man mit sämtlichen Bildern. Ein geschickter Operateur kann auch eine Serie, die zuvor nicht einregistriert ist, zur Darstellung bringen, und zwar verfährt er folgendermaßen. Bevor er das Bild in das folgende übergehen läßt, dreht er den Dissolver soweit herum, daß die Lampe der zweiten Laterne soeben zu leuchten beginnt und ganz schwach (für das Publikum unmerklich) die Konturen des Bildes auf das erste Lichtbild aufwirft. Mit ein paar Griffen hat der Operateur das zweite Bild zurechtgeschoben und kann nun den Übergang bewerkstelligen. Dies Verfahren ist jedoch als Notbehelf aufzufassen.

Der Kinematograph.

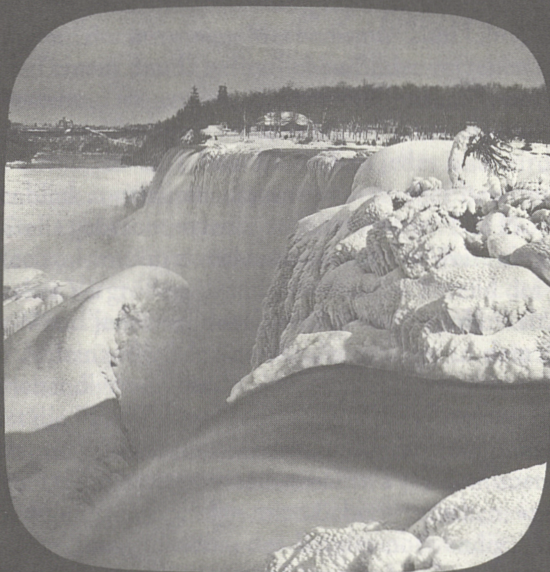
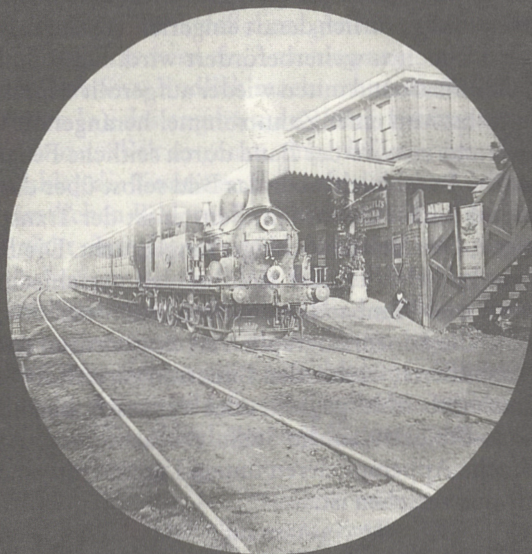
Die Darstellung lebender oder kinematographischer Bilder erfreut sich allenthalben großer Beliebtheit. Der Kinematograph ist nun nichts anderes als ein Projektions-Apparat, der mit einem Mechanismus zum schnellen, ruckweisen Transporte der auf einem Bande befindlichen Bilder versehen ist. Das Prinzip des Apparates besteht in folgendem: Ein langer Filmsband, eine ganze Kollektion von successiven Aufnahmen enthaltend, wird vor einem Fenster vorbeigeführt, das die Größe des einzelnen Bildes hat. Jedes Bild wird vor dem Fenster einen Augenblick angehalten, dann wird in rascher Bewegung das nächste Bild an dessen Stelle gebracht, wieder angehalten usw. Die Projektions-Laterne, in die der Mechanismus in zweckentsprechender Weise eingebaut ist, wirft die Bilder in starker Vergrößerung auf die Wand. Während des Wechsels der Bilder wird die Wand jedesmal durch eine Blende verdunkelt. Die außerordentlich rasche Aufeinanderfolge der Bilder erzeugt in dem Beschauer den Eindruck eines lebendigen Bildes.

Was zunächst die Filmbilder angeht, so sind die einzelnen Bildchen etwa 2 Zentimeter hoch und 2 ½ Zentimeter breit, und zwar steht immer ein Bildchen über dem andern. Der Filmstreifen selbst ist etwa 3 ½ Zentimeter breit und zu beiden Seiten in regelmäßiger Folge mit Löchern versehen, »perforiert«. Die Perforation ist zum Transportieren des Bandes notwendig. Die Herstellung der Filmbilder geschieht mit einem photographischen Apparat, der einen Transport-Mechanismus hat; dieser entspricht genau dem des Kinematographen.

Es gibt eine außerordentlich große Zahl von Kinematographen; doch sind sie im Prinzip alle gleich, wenn die Leistungsfähigkeit der verschiedenen Instrumente auch nicht die gleiche ist. [...] Der Mechanismus, welcher Konstruktion er auch sei, muß natürlich derart eingerichtet sein, daß das Filmband immer genau um ein Bildchen weiterbefördert wird. Das Filmband, welches oben von einer Rolle abläuft und unten wieder aufgerollt wird, wird bei besseren Apparaten zunächst von einer Zahntrommel herangeholt und dem Fenster zugeführt. Im letzteren wird das Band durch seitliche Federn gehalten, in der Weise, daß nur der Rand, nicht aber das Bild selbst über das Metall gleitet und verletzt werden könnte. Unter dem Fenster ist der Transportmechanismus (Maltheserkreuz, Greifer oder Schläger) angebracht. Die Blende, die den Wechselsvorgang verdunkelt, befindet sich bei den verschiedenen Modellen zwischen Kondensor und Filmband oder vor dem Objektiv.

In der Regel sind die Kinematographen so eingerichtet, daß sie auch zur Projektion von Glasbildern (»stehenden Bildern«) verwandt werden können, indem der Mechanismus beiseite gedreht oder weggeschoben und ein entsprechendes Projektions-Objektiv an die Stelle gebracht wird. Auch baut man Doppel- und dreifache Apparate, deren untere Laterne mit einem Kinematographen-Mechanismus versehen ist.

(aus: Paul Ed. Liesegang, *Die Projektions-Kunst und die Darstellung von Lichtbildern für Schulen, Familien und öffentliche Vorstellungen*, Ed. Liesegang's Verlag, M. Eger, Leipzig 1909, 12. durchgesehene Auflage, vollständig umgearbeitet und vermehrt in 11. Auflage von F. Paul Liesegang, S. 142-163.)



Leinwandreisen um die Welt

Im 19. Jahrhundert vollziehen sich nicht nur tiefgreifende gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen, es entstehen auch vielfältige technische Erfindungen mechanischer, elektrischer oder optischer Art. Zahlreiche Maschinen, Apparate oder Verfahren werden entwickelt, um die komplexen Bedürfnisse zu befriedigen, die durch die zu jener Zeit aufkommenden Transport- und Kommunikationssysteme stimuliert werden. Bildende Künstler, Schriftsteller, aber auch Schausteller reagieren auf diese Umbrüche, indem sie die Technik als Emblem der Gegenwart und als utopisches Bild der Zukunft ihren Werken und Darbietungen einverleiben. Das Großbritannien des viktorianischen Zeitalters ist fasziniert von allem, was Erfindung oder Experiment ist. Illustrierte Zeitschriften und populärwissenschaftliche Blätter berichten von Entdeckungen und Errungenschaften oder spekulieren über zukünftige Entwicklungen. Phantasie und Realitätssinn finden sich Seite an Seite in diesem Reich des visionären Fortschritts.

Der Schriftsteller Jules Verne profitiert auf geradezu meisterhafte Weise von seinem Gespür sowohl für den Publikumsgeschmack wie auch für die kulturellen Tendenzen der Zeit. In seinen Bestsellern sind Fakt und Fiktion, Wissenschaft und Abenteuer, Wissen und Moral innig miteinander verquickt. Die Geschichte von Phileas Fogg, der den Erdball in achtzig Tagen umrundet, spricht ein Massenpublikum an.¹ Zunächst 1872 als Fortsetzungsroman in *Le Temps* erschienen, erreicht das Buch eine weltweite Leserschaft. Der Held, Phileas Fogg, der Zeit und Raum überwindet, ist ein sprechendes Vorbild für den selbstbewußten, eigenverantwortlichen Mann. Dieser patriarchale Rahmen, wie sehr er auch inzwischen auseinandergebrochen sein mag, beschäftigt noch immer die populäre Vorstellungswelt. Noch heute beschreiben und illustrieren Bildbände und Fernsehprogramme derartige Reisen um die Welt. Das Unerwartete und das Wunderbare, aber auch Momente von Entbehrung und Ruhm sind dabei immer wiederkehrende Elemente. Die kollektiven Sehnsüchte, die gepaart gehen mit dem Versprechen neuer Grenzüberschreitungen und Abenteuer, verbinden sich mit den Möglichkeiten der jeweils zeitgenössischen Medien. In Film und Fernsehen sollen wir von spannenden Erzählungen, Selbstüberwindung, aber auch Spezialeffekten sowie verschiedenen Formen realistischer Darstellung gefesselt werden. Im Laufe der Jahre hat z. B. die BBC mehrere Programme produziert, in denen Reisende um die ganze Welt begleitet werden. Besonders bezeichnend ist die 1988 entstandene Serie *AROUND THE WORLD IN 80 DAYS* mit dem Ex-Monty Python Michael Palin,

die direkt auf die klassische fiktionale Reise von Phileas Fogg verweist. Seit Februar 1999 wird die Reihe RAILWAY JOURNEYS OF THE WORLD ausgestrahlt, wobei fast zeitgleich auch ein Buch sowie Videokassetten zur Sendung erschienen sind. Und auch der bislang jüngste Versuch, Foggs Leistung noch zu übertreffen – die Umrundung der Erde in einem Ballon mit u. a. Richard Branson, dem ›hippsten‹ aller Millionäre als (letztlich geschlagenem) Wettbewerber – hat ein entsprechendes Medienecho gefunden.

Jules Vernes *Reise um die Erde in 80 Tagen* greift nicht nur die wissenschaftlichen Entwicklungen der Zeit auf, der Roman bedient auch den zeitgenössischen Geschmack auf dem Gebiet der Unterhaltung. Populäre Darstellungsformen wie das Panorama oder Leinwanddarbietungen wie die Laterna magica und dann der Film spielen eine zentrale Rolle bei der visuellen Verarbeitung der großen Unternehmungen des 19. Jahrhunderts auf den Gebieten von Forschungsreisen, Erkundungen und Kolonisierung. Bilder entfernter Orte, unbekannter Erscheinungen und fremder Kulturen finden ein weitgestreutes Publikum. In dem Maße, wie die Bedeutung der Geschehnisse außerhalb des alltäglichen Erfahrungshorizonts steigt, wächst der Hunger nach visueller Information. Ein wichtiger Aspekt der medialen Repräsentationen ist die Verbindung von Erziehung und Unterhaltung, aber auch die gegenseitige Befruchtung von Wirklichkeit und Vorstellungswelt. Die Genauigkeit der bildlichen Darstellung (vermittels optischer Apparate, illusionistischer Perspektive sowie photographischer und kinematographischer Aufnahmen) ist eng verknüpft mit dem Effekt des Phantastischen; Belehrung geht gepaart mit Attraktionen. Der Erfolg dieser Medien beruht gerade darauf, daß wissenschaftliche Genauigkeit und spektakuläre Darbietungen einander durchdringen. Sie bieten detaillierte Informationen und Daten zusammen mit heroisch-patriotischen Taten und Abenteuerromantik, Fakten gleiten über in Fiktionen. Die Mechanismen der sowohl kognitiven wie emotionalen Rezeption führen dazu, daß dargestellte Welten und Wirklichkeitserfahrung scheinbar ineinander übergehen. Orte sind weit entfernt und doch nah, Situationen fremdartig und doch vertraut, Reisen sind fiktiv und doch realistisch. So entsteht ein mentaler und affektiver Rahmen, innerhalb dessen auch heute noch Film und Fernsehen ihren Platz haben. Wir sind inzwischen daran gewöhnt, daß die Welt direkt in unser Wohnzimmer kommt, narrativ aufbereitet, aber doch mit dem Schein der Unmittelbarkeit.

Vor hundert Jahren ist dies alles noch keine Selbstverständlichkeit, doch die populären Medien tragen dazu bei, daß die Wahrnehmung von Raum und Zeit sich verändert. Die dabei so spezifische Verbindung von Realismus und Imagination soll am Thema der Reise in Panoramen, Laterna magica-Serien und frühen Filmen als Teil einer intertextuellen Tradition beschrieben werden.

Als Robert Barker 1787 die Idee des Panoramas patentieren läßt, nennt er diese Art der Darstellung »*la nature à coup d'œil*«, die Natur auf einen Blick.² Das großformatige Rundgemälde schafft eine nahezu perfekte Illusion. Das Kunstwort Panorama, »Allsicht«, erscheint 1791 erstmals in einer Anzeige. Auf riesigen, kreisförmig angeordneten Leinwänden erscheinen Ansichten von Städten, Landschaften, aber auch von biblischen und historischen Ereignissen. Die 360°-Panoramen, auch Zykloramen genannt, nehmen den Betrachter auf in die imaginäre dargestellte Welt. Die Bilder werden in speziell zu diesem Zweck gebauten Rotunden oder temporär umgebauten Hallen gezeigt, so daß nicht nur städtische Besucher in den urbanen Zentren in den Genuß des neuen Mediums kommen, sondern auch die Bevölkerung in den Regionen. In zunehmendem Maße erscheinen Zeltrotunden auch auf Jahrmärkten, was die Popularität dieser Darstellungen belegt.

Neben der eindrucksvollen topographischen Genauigkeit fasziniert vor allem die Macht der Illusion, tatsächlich »vor Ort« zu sein. Der Rundumblick versetzt den Betrachter in eine andere Umgebung. Die panoramatische Ansicht ist daher eingebettet in realistische, dreidimensionale Aufbauten, ohne den Bereich des Wunderbaren dadurch zu verlassen. Es entsteht eine merkwürdige Rollenverdopplung: Der Besucher ist Betrachter, gleichzeitig aber auch Teil der Inszenierung; er steht außerhalb der Darstellung und wird doch in sie hineingesogen. Die Illusion der bemalten Leinwand ist ein Triumph der perspektivischen Darstellung. Ein Freund und Biograph des Malers Constable schreibt 1812 in einem Brief:

Ich habe Mr. Barkers Panoramen von der Belagerung Flushings und der Bai von Messina gesehen. Sie sind so gut gemalt, daß sie durchaus täuschend sind, besonders das letztgenannte. Sie umspannen rundum den gesamten Raum und der Betrachter befindet sich im Zentrum. Der Effekt ist sehr erstaunlich. Ich setzte sogar meinen Hut auf, weil ich mir vorstellte, unter dem freien Himmel zu stehen. Die Bilder zeigen die Perspektive in Perfektion, denn ich wurde so sehr getäuscht, daß ich nicht feststellen konnte, wie weit die Leinwand von meinem Auge entfernt war; an der einen Stelle scheint sie 30 Meilen weit weg zu sein, an anderen nur ein paar Fuß. Das ist der erstaunliche Effekt, der durch die strenge Nachahmung der Natur erzielt werden kann.³

Die publikumswirksame Illusion der Dreidimensionalität wird weder als ästhetisches Werk noch als eine funktionelle Darstellungstechnik vermarktet, sondern in erster Linie als Spektakel, das dem Betrachter die Erfahrung eines scheinbar realen Ortswechsels vermittelt. Die abgebildete Örtlichkeit ist zudem nicht nur als wirklichkeitsgetreue Wiedergabe interessant, denn die Panoramen zeigen zumeist ungewöhnliche, wo nicht sensationelle Ansichten. Oft wird dem Betrachter etwas geboten, das weit jenseits seiner alltäglichen Erfah-

rungrswelt liegt, wozu eben auch fremde Länder und unbekannte Naturschauspiele gehören. So in einem der unteren Räume der Rotunde des Regent's Park Colosseum, wo man durch die Fenster eines getreu nachgebildeten Schweizer Chalets auf eine Berglandschaft blickt, in der ein echter Wasserfall mit 90 Tonnen Wasser pro Stunde einen kleinen See speist.⁴ Die dreidimensionalen Nachbildungen im Vordergrund gehen dann bruchlos über in die gemalte Kulisse des alpinen Hochgebirges. Derartige spektakuläre Einrichtungen sind in vielerlei Hinsicht beispielhaft für diese Form von Unterhaltungsmedium, wie auch für die Epoche, in der sie ausgestellt werden. Mit wissenschaftlicher Akkuratease strebt man nach einer Authentizität in der Darstellung, will gleichzeitig aber auch das Publikum erstaunen und feiert dabei die zeitgenössischen technischen Errungenschaften, die solche illusionistischen Wunderwerke ermöglichen.

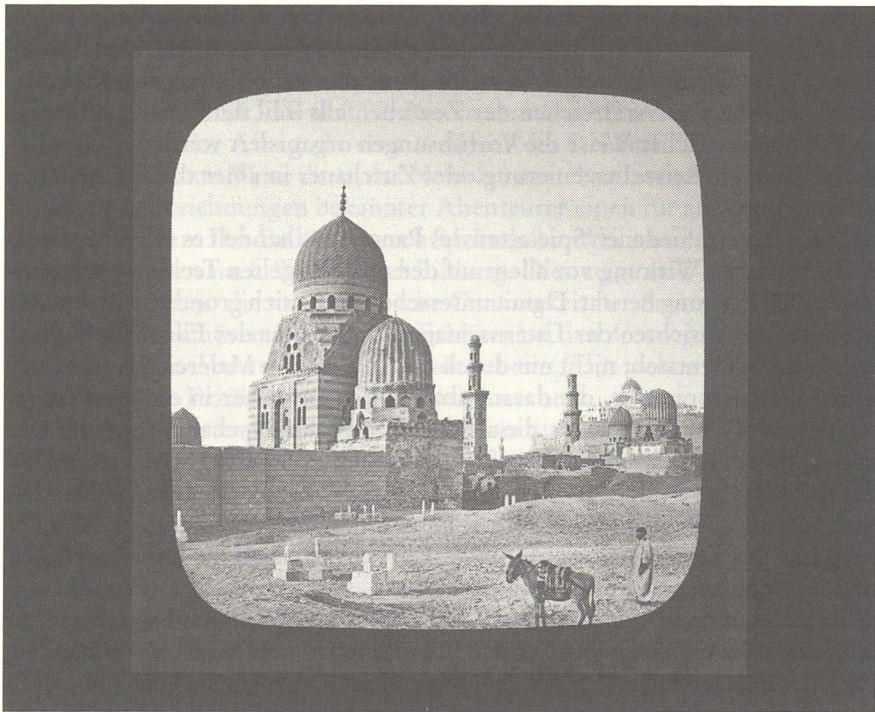
Der Besucher des Panoramas befindet sich in einer ›begehbaren‹ Illusion. Er ist Teil einer Inszenierung, bei der die dreidimensionalen Objekte den Schein der Wirklichkeit des gemalten Bildes verstärken und dessen eigentliche Materialität vergessen machen. Die Rundumsicht erlaubt es dem Betrachter, seinen Blick nach Belieben von einem Gegenstand zum nächsten zu wenden. Dabei ist das Staunen über die Perfektion der Illusion wohl fast ebenso wichtig wie das Dargestellte selbst.

Ein Fenster zur Welt

In der populären Unterhaltung des 19. Jahrhunderts gehört das Reisetema zu den beliebtesten und meistverbreiteten Sujets. Die Erfindung moderner Transportmittel, insbesondere der Eisenbahn, hatte zuvor bereits die Erfahrung des Reisens selbst grundlegend verändert.⁵ Die Fahrt mit dem Zug kann sogar ihrerseits zu einer Unterhaltungsattraktion werden. Richard Trevithick, ein Maschinenbauer aus Cornwall, führt 1808 seine *Catch me who can*-Lokomotive auf einer Rundstrecke in London vor. Das Gelände ist rundum durch einen Zaun abgeschlossen und für die Besucher gegen Eintritt zugänglich. Im Innern können sie die Lokomotive auf ihrer endlosen Reise bestaunen. Der Zuschauer mag auch selbst die Maschine besteigen und erlebt dann das Schauspiel der an ihm vorüberziehenden Gesichter derjenigen, die darauf warten, daß die Reihe an ihnen ist.

Das Rundbild-Panorama inszeniert allerdings weniger die Reise als den Ortswechsel. Der Betrachter geht durch einen kurzen Gang und findet sich in einer völlig anderen Umgebung wieder. Doch nicht nur die Möglichkeit, ein Abbild der Fremde zu sehen, sondern auch die Simulation der Fortbewegung wird im 19. Jahrhundert in den *Moving Panoramas* zum Gegenstand populärer Schaustellungen.

Das *Moving Panorama* ist in den 1820er und 1830er Jahren im englischen



Kairo. Photographisches Projektionsbild, koloriert, 3¼-Zoll-Format.
Archiv des Illuminativ-Theaters.

Theater und auch als eigenständiges Unterhaltungsmedium populär. Ab der Jahrhundertmitte kommen zahlreiche große *Moving Panoramas* aus den Vereinigten Staaten nach Europa.⁶ Der entscheidende Unterschied zu den Rundgemälden liegt in der Position des Betrachters. Dort kann er sich frei auf der Plattform im Zentrum der Darstellung bewegen und mit jedem Platzwechsel eine neue Perspektive einnehmen. Beim *Moving Panorama* befindet sich der Besucher fest in einem Sitz, während sich das Bild ständig verändert. Die Leinwand, die laut zeitgenössischen (möglicherweise aber übertriebenen) Beschreibungen oft kilometerlang ist, wird aufgerollt und dann nach und nach abgewickelt, der Mechanismus bleibt für den Betrachter natürlich unsichtbar, das vorbeiziehende Bild ist von einem Proszenium eingerahmt. Zu den beliebtesten Motiven gehören vor allem Flußfahrten, aber auch andere Reisen. Die Darstellungsweise ist dabei entweder kontinuierlich oder sie besteht aus einer Reihe von unterschiedlichen Bildern. Noch zur Jahrhundertwende läßt die Bauverwaltung der Sibirischen Eisenbahn von Pavel Jakowlewitsch Piassezki ein »Panorama der Eisenbahnmagistrale, quer durch Sibirien und die Mand-

schurei bis Wladiwostok« malen, das in Paris auf der Weltausstellung 1900 in der sibirischen Abteilung des russischen Pavillons gezeigt wird.⁷ Die *Moving Panoramas* zeigen wechselnde Landschaften, aber auch Folgen von Ereignissen. Damit ist das Verstreichen der Zeit ebenfalls Teil der Schaustellung. Je nach dem, in welcher Weise die Vorführungen organisiert werden, ist der Besucher Teil der Reise-Inszenierung oder Zuschauer in einer theaterähnlichen Präsentation.

Bei den verschiedenen Spielarten des Panoramas handelt es sich um gemalte Bilder, deren Wirkung vor allem auf der ausgeklügelten Technik perspektivischer Darstellung beruht. Damit unterscheiden sie sich grundlegend von den projizierten Ansichten der Laterna magica und später des Films. Der Wirklichkeitseffekt entsteht nicht nur durch die Qualität der Malerei, sondern auch durch die Inszenierung, die darauf abzielt, den Besucher in eine in sich geschlossene Welt zu versetzen, die als täuschend echte Nachahmung einer ihm unbekannten – manchmal aber auch gut bekannten – Realität gestaltet ist. Bei den projizierten Bildern dagegen ist es einerseits der Realismus der Darstellung, der den Wirklichkeitseindruck bewirkt, andererseits aber auch die Bereitschaft des Zuschauers, sich »mitnehmen« zu lassen auf die Reise durch Zeit und Raum, ohne selbst in Bewegung zu sein.

In den Katalogen für Laterna magica-Projektionsbilder findet man zahllose Serien mit Ansichten von Städten, Landschaften und Sehenswürdigkeiten, darunter oft Darstellungen der Kolonien. Meist handelt es sich dabei um anonyme Produktionen, doch findet man darunter auch Bilder berühmter Reise-photographen wie J. Marin Miller und Francis Frith. Immer wieder erscheinen Titel wie *Round the World with a Camera* (60 Bilder), *Round the World in a Yacht* (45 Bilder) oder *Round the World through British Territory* (54 Bilder). Auch in den Verkaufslisten früherer Filme sind Reisebilder ausgiebig vertreten mit Titeln wie »Panorama von ...«, die damit auch auf das frühere Unterhaltungsmedium zurückverweisen. Für die sogenannten *phantom rides* wird die Kamera vorn auf der Lokomotive installiert. Solch ununterbrochene Kamerafahrten ähneln den Reisedarstellungen in den *Moving Panoramas*, jedoch mit dem Unterschied, daß die gefilmten Ansichten jeweils die tatsächliche Fahrzeit wiedergeben.

Die Wechselwirkung zwischen der Zugfahrt und den populären Unterhaltungsformen spielt somit auf verschiedenen Ebenen. Die veränderte Wahrnehmungsweise wird in den Schaustellungen thematisiert oder simuliert, doch gleichzeitig auch unter Rückgriff auf diese metaphorisch erfaßt. So beschreibt der Schriftsteller Paul de Kock 1842 die Eisenbahn als die »wahre Laterna magica der Natur«.⁸

Doch es geht nicht nur um die Illusion der Reise. Bei *Moving Panoramas*, in den Laterna magica-Vorstellungen (zu all den oben genannten »Weltreisen« gibt es ausgearbeitete Begleitvorträge mit genauen Beschreibungen der Ansichten) wie in vielen frühen Filmvorstellungen spielt der Erklärer eine zen-

trale Rolle. Die Unterhaltung sowie das Staunen über die exakte Darstellung wird ergänzt durch eine pädagogische Dimension, die man oft genug auch sehr bewußt unterstreicht. Die Ansichten einer immer besser erkundeten Welt treffen auf ein Publikum, das sich für Reisen und Expeditionen begeistert, nicht zuletzt weil es im Alltag ein eher ereignisloses Leben führt. Unterhaltung dient auf effiziente Weise dazu, das Neue zu verstehen, zumal die weithin verbreiteten Aufzeichnungen bekannter Abenteurer einen für alle gemeinsamen Horizont bilden. Das Bedürfnis nach Spektakel und Illusion verbindet sich so mit dem Streben nach Wissen und Bildung. Dies zeigt sich auch daran, daß Barker schon 1790 die topographische Genauigkeit der Panoramen durch Informationsbroschüren ergänzt. Die Erklärer bei den *Moving Panoramas*, den Laterna magica-Vorstellungen und später beim Film stehen in genau dieser Tradition. Mit Erzählkunst, Deklamationstechnik, rhetorischer Raffinesse, aber auch Humor begleiten sie die Zuschauer auf ihrer Reise.

So ist z. B. Albert Smith einer der großen Erklärer der Zeit um 1850. Er stützt sich auf seine eigenen Erfahrungen sowie auf die Zeichnungen des ihn begleitenden Malers William Beverly. Zwei seiner beliebtesten Vorträge zu *Moving Panoramas* sind die »Überlandpost nach Indien« und die »Besteigung des Mont Blanc«. Dabei spielt er verschiedene Rollen. Sein Vortrag muß instruieren, gleichzeitig aber auch das Publikum fesseln. Dazu bedient er sich technischer Hilfsmittel: Mit Licht- und Geräuscheffekten beschwört er Gewitter herauf, begleitet er Schlachtenszenen, Schiffbrüche und Explosionen. Mit Hilfe mechanischer Tricks dampfen Züge aus Bahnhöfen oder stechen Schiffe in See. Vermittels dioramatischer Transformationen zeigt man Sonnenunter- und Mondaufgänge, Stürme in den Alpen und Brandszenen. Der Realismus der Darstellung wird angereichert durch eine Reihe von phantastischen Effekten und fiktiven Geschichten.

Man mag dies mit dem klassischen Prinzip *des delectare et prodesse* erklären wollen, doch darf man nicht vergessen, daß es sich bei all diesen populären Unterhaltungsformen um kommerzielle Unternehmen handelt. Das Spektakel ist nicht der Zuckerguß, mit dem einem breiten Publikum die Bildung schmackhaft gemacht werden muß. Im Gegenteil, der erhoffte Wissenszuwachs ist ein mehr oder weniger gleichwertiger Teil der Anziehungskraft solcher Darbietungen. Noch bevor die Möglichkeit der tatsächlichen Reise um die Welt für ein breites Publikum zur Realität wird, gehören die Bilder der Fremde zu seinem Erfahrungsschatz. Und während Georges Méliès zu Anfang dieses Jahrhunderts noch eine imaginäre Reise zum Mond filmt, »wissen« wir heute, wie es auf dem Mond aussieht, ohne jedoch dort gewesen zu sein. Die populären Bildmedien können uns die Welt offenbar nur vor Augen führen, indem sie gleichzeitig verschiedene imaginäre oder virtuelle Welten erschaffen. Nicht, daß wir uns dabei selbst betrügen; wir können sehr wohl unterscheiden zwischen dem, was wir tatsächlich, und dem, was wir im Bild wahrnehmen. Vielmehr scheint die sensationelle Magie der Bilderwelten un-

gebrochen. Die heute neuen Bildschirmmedien und ihre virtuellen Welten, in denen wir reisen, ohne uns fortzubewegen, stehen in eben dieser Tradition: Auch hier mischen sich Wirklichkeit und Virtuelles in einem technikbasierten Schauspiel, das Unterhaltung und Bildung verknüpft in Bildern und spannenden Erzählungen.

Anmerkungen

1 *Le tour du monde en 80 jours* ist der mit Abstand größte Erfolg Vernes zu seinen Lebzeiten. Die Volksausgabe zu 3 Francs wird 108 000 Mal verkauft. Die illustrierte Ausgabe zu etwa 7 Francs erzielt sogar eine dreimal höhere Verkaufszahl. Vgl. Jean-Jules Verne, *Jules Verne*, Macdonald and Jane's, London 1976, S. 106.

2 *Repertory of Arts and Manufactures*, Nr. 4, 1796, S. 165-167. Zitiert nach Ralph Hyde, *Panoramania! The Art and Entertainment of the »all-embracing« View*, Trefoil Publications, London 1988. Zum Thema Panorama vgl. auch Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Syndikat, Frankfurt am Main 1980; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Stroemfeld Verlag, Basel, Frankfurt am Main 1993.

3 C.R Leslie an Thomas J. Leslie, 2. Februar 1812. Zitiert nach Hyde (Anm. 2), S. 28.

4 Vgl. auch die Beschreibung in Oettermann (Anm. 2), S. 110.

5 Vgl. hierzu Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Ullstein, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1979.

6 Zum *Moving Panorama* vgl. Ralph Hyde, »Excursions. Das Moving Panorama zwischen Kunst und Schaustellung«, in: *Sehsucht* (Anm. 2), S. 84-93 sowie Oettermann (Anm. 2), S. 258-274.

7 Vgl. *Sehsucht* (Anm. 2), S. 248f. Ähnliches versuchen dann auch die berühmten *Hale's Tours* im Bereich des Films. Hier soll dem Besucher die Illusion einer Zugreise vermittelt werden, indem die Vorstellung im Inneren eines umgebauten Eisenbahnwaggons stattfindet. Zu den *Hale's Tours* vgl. Raymond Fielding, »Hale's Tours: Ultrarealism in Pre-1910 Motion Picture«, in: John L. Fell (Hg.), *Film Before Griffith*, California University Press, Berkeley, Los Angeles, London 1983, S. 116-130.

8 Zitiert nach Clément Cheroux, »Vues du train. Vision et mobilité au XIXe siècle«, *Etudes photographiques*, No. 1, November 1996, S. 73.

Ignoriert und totgesagt

Koordinaten zur Geschichte der Photoprojektion
in Deutschland¹

I.

Die Historiographie der Projektion² unterliegt nach wie vor den Bedingungen der Archäologie des Kinos. Immerhin ist die *Laterna magica* im Rahmen der Vorgeschichte des Kinos neuerdings von einer bloßen Randnotiz zum kanonisierten Vorläufer aufgestiegen.³ Nicht vom gestiegenen Interesse erfaßt worden ist dagegen die Einführung photographischer Projektionsbilder, die als Einschnitt in der Geschichte der Projektion weiterhin marginalisiert, wenn nicht gänzlich ignoriert geblieben ist.⁴

Die systematische Aussparung läßt sich unter anderem darauf zurückführen, daß sich die Photoprojektion gegen eine lineare Entwicklungslogik zum Kino hin sperrt. Fixiert auf den roten Faden Bewegung hat sich die Archäologie des Kinos an den Projektionsbildern vorrangig für mechanische Bewegungseffekte einerseits, dioramatische Überblendungen andererseits interessiert. Erstere traten um 1660 gleichzeitig mit der *Laterna magica* auf, letztere verbreiteten sich als Nebelbilder oder *dissolving views* ab den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts. Bei der Photoprojektion spielten derlei Effekte kaum mehr eine Rolle; sie wurden vielmehr als Relikte einer durch die Photographie überholten Epoche angesehen.⁵ Freilich verdrängte die Photoprojektion weder die gemalten Projektionsbilder noch die alten Animationspraktiken von der Bildfläche, doch sie relativierte deren Stellenwert gravierend. Bei der Projektion von Photographien wird Bewegung nicht mehr simuliert oder präsentiert, sondern – verstärkt durch begleitende Kommentare – zwischen den Bildern impliziert. Doch nur wenn man – wie viele kinoarchäologische Texte – den Begriff von Bewegung so ausweitet, daß der qualitative Unterschied zwischen den Bewegungseffekten der *Laterna magica* und der normalisierten, medial konstitutiven Bewegung des Kinos verwischt,⁶ kann dieser Wandel als Entfernung vom Kino interpretiert werden. Genuin proto-kinematographische Projektionen, Bewegungsbilder *in nuce*, wie Muybridges Vorführungen mit dem Zoopraxiskop, mögen technikgeschichtlich noch so bedeutsam sein – für die Projektionspraxis bleiben sie randständige Ausnahmen.

Die Nichtbeachtung photographischer Projektionsbilder dürfte andererseits durch ihre industriell-technische Herstellungsweise begründet sein. In Kontinuität zu den idealistischen Ästhetiken des 19. Jahrhunderts brandmarkt

beispielsweise Friedrich von Zglinicki das photographische Diapositiv als technisches Bild: »Die wertvollen handgemalten kleinen Kunstwerke wurden nun auf Grund einer schablonenmäßigen Vervielfältigung zu einer alltäglichen Handelsware.«⁷ Der aus heutiger Sicht dröge Charakter vieler photographischer Diaserien ist wohl dafür verantwortlich, daß die Photoprojektion aus Sammlerkreisen, der zweiten Forschungsbasis zur Projektion, nur partiell – da, wo die Bilder inszeniert und narrativ aufgeladen sind – erforscht worden ist.

Um die *terra incognita* der Photoprojektion zu erschließen, sollten zunächst die Grenzen des Erkundbaren theoretisch abgesteckt werden. Ein hermeneutischer Zugang, wie er sich für den Film etabliert hat, dürfte bei der Projektion – ohne tiefes Bedauern – auszuschließen sein, denn hier ist nicht nur der Kontext, sondern der Medientext selbst problematisch. Die verfügbaren Archivalien, gemalte und photographische Bilder, gelegentlich Vortragstexte, stellen bloßes Material dar, das erst im Akt der Vorführung durch Bildrhythmus, visuelle Effekte, musikalische Begleitung, Stimme und Vortragsstil zu einem intermedialen Text verwoben wird. Gleich dem Theater produziert die Projektionskunst – und nur so macht dieser Begriff Sinn – »transitorische Kunstwerke«, die jeden Rekonstruktionsversuch in Aporien enden lassen.⁸ In seinen Arbeiten zur frühen Filmgeschichte hat Charles Musser gezeigt, wie auf dem Weg zum Langfilm das Performative – das Feld der Projektionskunst – allmählich ins konfektionierte Produkt »Film« hineinverlegt worden ist.⁹ Ohne greifbare Werke kann sich das Interesse ohne Umschweife auf medienhistorisch fruchtbarere Fragestellungen richten. Über medienhistoriographische Standards wie Technik- und Ökonomiegeschichte hinaus läßt sich an der Projektion exemplarisch untersuchen, wie sich ein Medium in Differenz zur Medienumgebung verhält und diskursiv konstruiert wird – im besonderen unter den Bedingungen des intramedialen und intermedialen Wandels.¹⁰ Im Rahmen dieses Beitrags lassen sich freilich nur erste Orientierungsmarken setzen.

II.

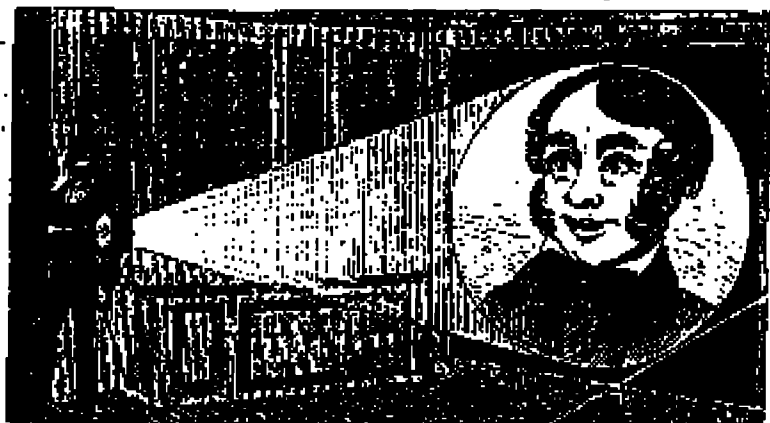
Der wesentliche Schritt von älteren Projektionsdispositiven zur *Laterna magica* besteht in der Trennung von Bildträger und Projektionsapparatur: damit waren Projektionsbilder austauschbar und zu Sequenzen kombinierbar. Die Einführung der Photographie in die Projektion bedeutet auf der basalsten Ebene eine neue Produktionsweise, mit der solche Bilder nun nicht mehr von Hand gemalt werden mußten, sondern auch technisch erzeugt werden konnten. Die Herstellung transparenter Positivbilder setzt freilich einen bestimmten Stand der photographischen Technik voraus: Im Gegensatz zur Daguerreotypie, dem ersten praktikablen photographischen Prozeß, sind Po-

Apparate zur Darstellung der Hebelbilder

(Dissolving views), wie die denselben am nächsten verwandten, jedoch einen vorzüglicheren Effekt erzielenden 1844

Agioskope

mit landschaftlichen, architektonischen, menschlichen und photographischen Bildern. Sammlungen antikenmaler und geologischer Tableaux mit populären von den ersten Wissenschaftsmännern ausgearbeiteten Vorlesungen.



Physioskope,

welche das Bild der menschlichen Physiognomie, wie überhaupt lebender Wesen, Statuen etc. in riesiger Größe an die Wand werfen. Diese Vorrichtungen waren den Besuchern des kais. k. k. Hofes überflüssig vorzüglichsten Anstalt zu werden eine endlose Quelle des Vergnügens.

Obige Apparate nebst Bildern sind vom Unterzeichneten auf's Neue verbessert, vervollständigt und auf's Vollständigste in seinen Ateliers angefertigt. Auf ständige Aufträge werden Preisverträge genau ausgesetzt.

H. Krüß, Gelehrter u. Techniker.
Wohnsitz: Nr. 7 in Hamburg.

Preisgekrönt auf den Ausstellungen aller Völker. (Paris 1855.)

sitiv-Negativ-Verfahren auf einen transparenten Zwischenträger angewiesen, der die Durchlichtung für den Positivabzug erlaubt. Weil das transparent gemachte Papier, das zunächst als Negativ-Schichtträger fungierte, seine faserige Materialität in die fertigen Abzüge einbrachte, blieben Positivabzüge zunächst an Schärfe weit hinter den Direktpositiven der Daguerreotypie zurück. 1847 publizierte der Franzose Niepce de St. Victor ein Verfahren, das mit Glas einen Schichtträger von idealer Transparenz und Immaterialität für die Photographie erschloß. Es war ihm gelungen, mit Albumin (Hühnereiweiß) eine gleichmäßige und durchsichtige Schicht auf Glas aufzubringen. In der Absicht, Photographien vor Publikum kommerziell auszuwerten, experimentierten zur

gleichen Zeit in Philadelphia die Brüder William und Frederick Langenheim mit episkopischer Projektion.¹¹ Zufriedenstellende Ergebnisse erzielten sie allerdings erst in Durchlichtprojektion, als sie – in Ableitung vom Niepceschen Glasnegativprozeß – auch die Positive auf Glas zogen. Ihre Erfindung patentierten sie 1850 unter dem Namen »Hyalotypie« – Glasdruck – und präsentierten sie im folgenden Jahr der Weltöffentlichkeit im Londoner Kristallpalast. Die ersten Rezensenten maßen die Hyalotypie an anderen photographischen Verfahren und betonten die beeindruckende Detailzeichnung der Glasbilder.¹² Die Brüder Langenheim verstanden ihre Hyalotypien jedoch vornehmlich als Konkurrenz zu gemalten Projektionsbildern:

The new magic-lantern pictures on glass, being produced by the action of light alone on a prepared glass plate, by means of the camera obscura, must throw the old style of magic lantern slides into the shade, and supersede them at once, on account of the greater accuracy of the smallest details which are drawn and fixed on glass from nature, by the camera obscura, with a fidelity truly astonishing.¹³

Um die Transparenz und Zeichnungsgenauigkeit der Photographie auf Glas auszuschöpfen, erschien die Projektion als kongeniale Präsentationsweise, gewissermaßen in Fortsetzung der Lupe, mit der seit Daguerre (und noch bei den Langenheims) die Detailfülle der Photographie zu würdigen war. Bezogen auf die Projektion stellte die Photographie nicht nur ein rationelleres Herstellungsverfahren bereit, sondern vor allem eine radikal neue Art Projektionsbild, das – anders als das gemalte – jeder Vergrößerung standhielt.

Im Kontext der Londoner Weltausstellung wurde auch in Deutschland erstmals über die Glaspositive berichtet. Aus dem Ausstellungskatalog des *Art-Journal* übersetzte die Leipziger *Illustrirte Zeitung*: »Die Hyalotypien oder Photographien auf Glas, sowohl positive als negative – von den positiven Bildern werden viele colorirt, um als Schiebebilder für magische Laternen zu dienen – sind eine sehr nette Anwendung [...]«. ¹⁴ Innerhalb der Informationsfülle zur Weltausstellung wird diese lapidare Notiz kaum Aufmerksamkeit erregt haben. Auch ohne photographiespezifische Mitteilungsorgane muß sich die Nachricht nichtsdestoweniger in Fachkreisen verbreitet haben, denn wiederum in der *Illustrirten Zeitung* erschien im Jahr 1855 regelmäßig eine Anzeige des Hamburger Optikers A. Krüss, in der für »Apparate zur Darstellung der Nebelbilder (Dissolving views), mit landschaftlichen, astronomischen, geologischen, komischen und photographischen Glasbildern« geworben wurde.¹⁵ Daß photographische Projektionsbilder unter den Sachgruppen als eigene Kategorie auftauchten, verweist auf ihren Neuigkeitswert. In unveränderter Form erwähnte sie eine Folgeanzeige aus dem Jahr 1858, in der die Bilder neben den Apparaten nun aber explizit als eigene Produktgruppe zum Verkauf stehen.¹⁶ Die Tendenz zu Rationalisierung und Einschränkung des

Performativen läßt sich schon zu diesem frühen Zeitpunkt feststellen: Nach englischem Vorbild sind Bilderserien zusammengestellt und mit »populären von den ersten Wissenschaftsmännern ausgearbeiteten Vorträgen« versehen worden.¹⁷

III.

Wenngleich sich die Projektionsbranche bis in die siebziger Jahre ausgedehnt hatte,¹⁸ waren photographische Projektionsbilder bis dato keine Normalität geworden. Noch ein Vierteljahrhundert nach der Vorstellung der Projektionsdiapositive mußte der Hamburger Projektionshändler Böhm für den Projektionsbereich einschränken: »Schon längere Jahre findet die Photographie auch auf diesem Felde Anwendung, jedoch nur in beschränktem Maasse. Statuen, licht gehaltene und gut colorirte figürliche Sujets, passende architektonische Bilder, sowie besonders mikroskopische Aufnahmen eignen sich ganz gut für dieselbe [...].«¹⁹ Tatsächlich herrschten bis in die achtziger Jahre Projektionsvorstellungen nach Art der Nebelbilder vor, bei denen populärwissenschaftliche Stoffe Anlaß gaben, visuelle Spektakel darzubieten. Photographien wurden nur integriert, wo sie zur spektakulären Wirkung beitragen konnten. Das gilt etwa für die von Böhm erwähnten Mikrophotographien, die in der Projektion bis zur Monstrosität vergrößert wurden.²⁰ Für das Erschauern beim mehrhundertfach vergrößerten Blick in den Mikrokosmos war die Photographie unverzichtbar, da nur sie – qua Verfahren – die Tatsächlichkeit des Gesehenen garantieren konnte. In vergleichbarer Funktion dienten Photographien in den Vorträgen des Laterna-magica-Schaustellers Paul Hoffmann. Unter dem Titel »Aegypten und das Nilthal vor 4000 Jahren und jetzt« bebilderte er in 28 »nach der Natur aufgenommenen Tableaux« eine Reise nilaufwärts von Alexandria bis Abu-Simbel. Der vielversprechenden Ankündigung zum Trotz war nur eines der Bilder als »Photographie nach der Natur« ausgewiesen und von den anderen unterschieden.²¹ Das photographische Einsprengsel sollte vermutlich metonymisch die – sprachlich nur behauptbare – Tatsächlichkeit der ägyptischen Ruinen beweisen und so die gemalten Bilder aus der Fiktionalität heben.²²

In der *Laterna magica*, der ab 1877 von der Photographie- und Projektionsfirma Liesegang publizierten Fachzeitschrift, appellierte man für eine stärkere Anwendung der Photographie: »Wenn man bedenkt, dass Photographie sich am vorteilhaftesten als Transparentbilder zeigen, so erscheint es seltsam, dass so wenige Schaustellungen dieser Art existiren.«²³ Erneut wurde argumentiert, daß die Projektion als kongenialer Partner die Vorzüge der Photographie, ihre Wahrheit und Genauigkeit, wie keine andere Präsentationsform zur Geltung bringe. Daß photographische Bilder in puncto Wahrheit über jeden Zweifel erhaben galten, wog zumindest für die Schausteller nicht

die brillante Farbigkeit der gemalten Bilder auf. Erst als die Anwendung der Projektion im Bildungsbereich forciert wurde, konnte die Photographie ihre Vorteile ausspielen.

Auf diese Bestimmung, die Entwicklung der Diaprojektion zum Lehrmittel, ist das photographische Dia – retrospektiv wie zeitgenössisch – festgelegt worden.²⁴ Ab den siebziger Jahren propagierten photographische und – eingeschränkt – pädagogische Zeitschriften die Projektion für die Bildung. Als Hermann Vogel, Professor für Photochemie und umtriebiger Förderer der Photographie, 1870 zu einer Studienreise in den USA weilte, erstaunte ihn der Projektionsapparat als Lehrmittel: »Ueberhaupt ist hier das Glaspositiv und die Laterna magica mit elektrischem oder ähnlichem Licht ein wichtiges Unterrichtshilfsmittel geworden. [...] Es ist wahrhaft bedauerlich, dass solche Unterrichtshilfsmittel bei uns noch ganz unbeachtet geblieben sind.«²⁵ Das Zurückbleiben hinter dem Ausland, zumeist England und die USA, zuweilen auch Frankreich, wurde in solchen Diskursen zum typischen Argument. Auf die Projektionsaktivitäten der Bildungsvereine, die Volksbildung stets unter finanziellen Restriktionen betrieben, hat sich in den siebziger Jahren die Einführung des Skioptikons, einer preisgünstigen Laterne mit einer leistungsfähigen Petroleumlampe, zweifellos förderlich ausgewirkt. Die größte Hürde, namentlich die zeitgenössische Gleichsetzung der Projektion mit naiver Unterhaltung, lag jedoch in den Köpfen und ließ sich nur diskursiv abbauen. Allein so ist zu erklären, warum die Projektion auch in Schule und Universität nur zögerlich Einzug hielt.

IV.

Daß die Diaprojektion – jedenfalls in Deutschland – ihren großen Aufschwung parallel zur Etablierung des Kinos erlebte, verwundert angesichts der geläufigen Beschreibungen.²⁶ Für die Ausbreitung der Projektion ab Mitte der neunziger Jahre nennt F. Paul Liesegang, ambitionierter Amateurhistoriker auf dem Gebiet der Projektion, drei Faktoren: technische Fortschritte, besonders die Verbreitung effektiver und praktischer Lichtquellen, aber auch – und das soll hier stärker interessieren – die Einführung des Diaverleihs, schließlich das Auftreten des Kinos selbst.²⁷ Vor allem für die Volksbildung war der Verleih eine wichtige Innovation. Obwohl die photographische Reproduktion Projektionsbilder erheblich verbilligt hatte, lohnte ihr Erwerb nur für Vortragsreisende oder Schausteller, die an wechselnden Orten Vorstellungen gaben. Die Bildungsvereine beklagten dagegen, daß ihre Apparate ohne neue Bilderserien nicht langfristig auszulasten waren. Anders als in Frankreich, wo seit den achtziger Jahren durch laizistische Bildungsverbände, ab den neunziger Jahren auch von staatlichen und katholischen Stellen Bilder und Apparate zur Verfügung gestellt wurden,²⁸ entsprang der Verleihbetrieb in Deutschland



LATERNBILDER
GROSSE AUSWAHL
100 000 DIVERSE

**PETROLEUM-
KALK-
ACETYLEN-
GAS-
BOGENLICHT.**

für
SCHULE
& HAUS.

Fabrik-Versand-Haus
für
Photographie und Projektion
Apollo-Trockenplatten-Fabrik
Unger & Hoffmann

Haupt-Geschäft: Filial-Geschäft:
Dresden-A. 16, Reissigerstr. 36, 38 u. 40 * Berlin SW., Jerusalem Strasse 6
Illustrierte Kataloge, ca. 700 S. stark, mit vielen Abbildungen, gegen 30 Pf. in Briefmarken.

Inserat, um 1900. Archiv des Illuminativ-Theaters.

»einer rein geschäftlichen Initiative, der Erkenntnis, daß das Ausleihen den Apparateverkauf in starkem Maße heben würde.«²⁹

August Fuhrmann, einst selbst Nebelbildschausteller, reagierte wohl als erster auf den Bilderbedarf und richtete 1892 einen kommerziellen Verleih ein, der Diaserien komplett mit Vorträgen abgab. Durch sein Kaiserpanoramen-Geschäft war Fuhrmann geradezu prädestiniert für diese Innovation. Beim Kaiserpanorama lag die Neuerung nicht im Apparat, bei dem 25 zahlende Betrachter zugleich durch Gucklöcher eine Serie von Stereodias betrachten konnten, sondern allein im Distributionsprinzip, das der Trennung von Sichtapparat und Programm Rechnung trug.³⁰ Fuhrmann lizenzierte ein Netz von Filialen, die er – auf Leihbasis – im wöchentlichen Rhythmus mit wechselnden Bildserien versorgte. Nur durch den wöchentlichen Programmwechsel ließ sich die hohe Einstiegsinvestition – ein Kaiserpanorama kostete über 3000 Mark – ökonomisch rechtfertigen.

Weil Diaserien vor großem Saalpublikum in der Regel nur einmal am selben Ort projiziert werden konnten, war der Bedarf an neuen Bildern hier keineswegs geringer. Als Bildquelle für die Projektionsdias konnte Fuhrmann auf den laufend erweiterten Negativfundus für die Kaiserpanoramen zurückgreifen, als zweites Standbein hatte er im Herbst 1891 die Projektionsabteilung des international tätigen Photohändlers Romain Talbot übernommen.³¹

Die Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung, Dachorgan der liberalen Bildungsvereine, begrüßte in ihrem Verbandsorgan die neue Möglichkeit, »sich billig einen genußreichen Projektionsabend zu verschaffen.«³² Es verstrich jedoch ein weiteres Jahrzehnt, bis die Gesellschaft im Oktober 1901 selbst entschied, »die Anschaffung von Skioptiken zu empfehlen und eine grössere Zahl von Bilderserien für Skioptiken anzukaufen und gegen eine mäßige Leihgebühr den körperschaftlichen Mitgliedern zu Verfügung zu stellen.«³³ Für diese Verspätung waren finanzielle Gründe sicher nicht entscheidend, denn zur Förderung des Lesens wurden – vor und nach der Einrichtung des Diaverleihs – beträchtliche Summen aufgewendet.³⁴ Alle Appelle für die Anschaulichkeit konnten nicht über das bei den Volksbildnern tiefsitzende Mißtrauen gegenüber dem Bild hinwegtäuschen. Um der Befürchtung zu begegnen, daß das Bild den Text überwuchern könne, »daß man den Vortrag als etwas Nebensächliches ansieht und behandelt, und die Bilder als die Hauptsache«, *anfangs* die verliehenen Diaserien nicht mit fertigen Vortragstexten. Man glaubte den Text zu stärken, indem man die Entleiher nötigte, den Vortrag anhand der mitgelieferten Sekundärliteratur selbst zu erstellen.

V.

Ob die Projektionskunst in der zeitparallelen Entwicklung tatsächlich vom Film profitiert hat, steht zu bezweifeln. Liesegang räumt ein, daß »die übrigen Zweige der Projektionskunst durch den Kinematographen in ihren Entwicklungen einstweilen weder gefördert noch gehemmt [wurden], abgesehen von den Nebelbildern, denen der Kinematograph den Garaus machte.«³⁶ Die Nebelbilder hatten allerdings schon zuvor keine herausragende Rolle mehr gespielt. Im Varieté, einem der frühen Standorte des Kinematographen, waren Nebelbildvorführungen in den neunziger Jahren eine Seltenheit.³⁷ Liesegang deutet vage an, der Diaprojektion habe genutzt, daß im Rahmen der Kinodebatte erstmals theoretisch über die Projektionsmedien als Lehrmittel gestritten worden sei. Tatsächlich wurden ab dem Ersten Weltkrieg und verstärkt in den zwanziger Jahren von der öffentlichen Hand zahlreiche Bildstellen eingerichtet, die allesamt in ihren Verleihbeständen nebeneinander über Dias und Filme verfügten.

In der Vorführpraxis ist hingegen auffällig, wie wenig – zumindest in Deutschland – Film- und Diaprojektion einander begegnen. Um die Lücke

beim Filmrollenwechsel zu überbrücken, bediente man sich bald zweistrahli-
ger Projektionsapparate, die den fliegenden Wechsel zwischen Film und Dia
ermöglichten. Ansonsten würde das Publikum in der Zwischenzeit durch das
grelle Licht geblendet oder – noch schlimmer – im Dunkeln sitzend gerade-
zu gezwungen, »über das Gesehene reiflich nachzudenken, was nicht gut ist,
denn selbst an den besten Bildern, die vorhanden sind, gibt es mancherlei aus-
zusetzen, was von Leuten, die nichts Besseres zu thun haben, leicht herausge-
funden wird.«³⁸ Als bloße Lückenbüsser blieben die unbewegten Bilder hier
der Filmvorführung jedoch funktional untergeordnet und thematisch unbe-
stimmt. Außerhalb des Varietés, wo die Filmvorführung nur ein Programmpunkt unter anderen darstellte, stand in Deutschland stets der Film im Zen-
trum. Während in den amerikanischen Kinohäusern noch bis in die zehner
Jahre Film als Hauptattraktion durch andere Schaustellungen, darunter in der
Regel mit Dias illustrierte Songs, begleitet wurde, bot man hierzulande reine
Filmprogramme. Zu narrativen Serien kombinierte Szenen, die Dia und Spiel-
film annäherten wie die erwähnten *Illustrated songs* oder die in England seit
den siebziger Jahren inszenierten *Life model slides*, waren in Deutschland oh-
nehin nie üblich.³⁹

Allenfalls in Erweiterung der etablierten Vortragspraxis wurden Dia und
Film integriert, wenn bei einer Reisebeschreibung etwa das Land weiterhin
durch photographische Diapositive, die Leute nun aber mit dem Kinemato-
graphen vorgeführt wurden. In solch einem Vortrag folgten jedem Filmstück
zwei oder drei photographische Projektionsbilder, die zudem die Filmwechsel
überbrücken und das flimmergeschädigte Auge beruhigen halfen.⁴⁰ Nur im
Bildungskontext konnten Film und Dia einander noch begegnen, da die nach
der Jahrhundertwende rein photographisch gewordene Diaprojektion definitiv
auf die Lehre festgelegt war: »Die Projektionskunst bewegt sich [...] gegenwärtig in anderen Bahnen wie früher, sie ist aus einem angenehmen Zeit-
vertreib zu einem sehr wichtigen Bildungs- und Anschauungsmittel gewor-
den.«⁴¹ Mit der Etablierung ortsfester Kinos und längerer Filme wurden nicht
nur die Leerstellen in den Filmvorführungen minimiert, sondern auch die
Filmproduktion tendenziell von dokumentarischen auf fiktional-narrative
Filme umgestellt.⁴² Die Zeitschrift *Der Kinematograph*, die sich im ersten
Jahrgang (1907) noch bemüht hatte, ihrem Untertitel gerecht zu werden und
als »Organ für die gesamte Projektionskunst« zu fungieren, konzentrierte sich
trotz dieses integrativen Anspruchs schon bald auf den Kernbereich Kino. Das
spricht nicht für das Verschwinden der Diaprojektion, sondern für die diver-
gente Entwicklung von kinematographischer und photographischer Projektionspraxis, deren Berührungspunkte sich weiter verringerten. Die Idee, Film
und Diapositiv unter dem Oberbegriff »Projektionskunst« anzunähern, ent-
sprach weder den ökonomischen noch kulturellen Gegebenheiten, sondern
dem kinoreformerischen Wunschdenken, den Kinematographen nach dem
Modell der Diaprojektion zu einem reinen Lehrmittel zu machen.

Auch auf längere Sicht hat der Film die Diaprojektion nicht im Sinne eines Medienfortschritts verdrängt. »Das Glasbild, als Lichtbild auf die Leinwand geworfen, ist zur Zeit das wichtigste Veranschaulichungsmittel im Vortragswesen und zum Teil auch im Schulunterricht«, schreibt Joachim Tews, Generalsekretär der Gesellschaft für Volksbildung, noch 1931. »Oft tot gesagt, behauptet es immer noch den ersten Platz.«⁴³ Nur wo Bewegung thematisch im Zentrum steht, sei der Film als Lehrmittel vorzuziehen. Auch im Photoamateurbereich, von dem hier nicht die Rede sein konnte, hat sich die Diaprojektion im Lauf der achtziger und neunziger Jahre etabliert, nach der Jahrhundertwende weiter stabilisiert durch die neuen Farbverfahren, die wie das Autochrom nur als Transparentbild zu rezipieren waren. Vom Verschwinden der Laterna magica zu sprechen macht folglich höchstens Sinn, wenn man unter »Laterna magica« emphatisch eine bestimmte, in diesem Namen fixierte »magische« *Verwendungsweise* der Diaprojektion versteht. Doch die Rationalisierung der Projektionspraxis setzte bereits Anfang des 19. Jahrhunderts ein, um in der Photoprojektion die ideale Realisierung zu finden.⁴⁴ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts sprach man daher statt von der »Laterna magica« auch von »Bilderlaterne«, »optischer Laterne« oder – abgeleitet vom Markennamen – vom »Skiptikon«. Auch für die »Entzauberung« der Projektionspraxis wäre mithin nicht der Film verantwortlich.

Ohne maßgebliche institutionelle Berührungspunkte bestand in den relevanten Bereichen zwischen Kino und Diaprojektion nicht einmal Wettbewerb. Daraus folgt nicht, daß die Konzeption und Praxis der Projektion durch das Kino unberührt bleiben könnte, daß neue Medien nicht die Existenzbedingungen der älteren ändern – doch kommen diese Kräfte nur sozial vermittelt zum Tragen. Lineare Entwicklungsmodelle, die eine Abfolge sogenannter »Leitmedien« postulieren, die *sämtliche* medialen Praktiken und Wahrnehmungsweisen dominieren, liefern simplifizierte Beschreibungen. Die Geschichte der Projektion erinnert ein ums andere Mal daran, neben der Technikentwicklung die institutionellen und sozialen Strukturierungen medialer Kommunikation nicht außer Betracht zu lassen.

Anmerkungen

1 Dieser Beitrag stellt Teilergebnisse eines *work in progress*, einer Dissertation zur Mediengeschichte der Photoprojektion, vor. Heft 74 der *Fotogeschichte*, das im Dezember 1999 erscheint, wird sich ausführlich dem Thema »Photographie und Projektion« widmen.

2 Ausgehend von wissenschaftlichen Kreisen wird der vormalig rein geometrisch verstandene Begriff »Projektion« erstmals um 1850 in Frankreich auf die Laterna magica angewandt. In Deutschland läßt sich der spezifischer gefaßte Terminus »Projektionskunst« zuerst in den siebziger Jahren

des 19. Jahrhunderts nachweisen und hat sich von da an allmählich als Bezeichnung für die Projektionspraxis eingebürgert. Für die Historiographie scheint er mir jedoch problematisch, weil damals wie heute die Einordnung der Projektion unter die Künste in ihren Implikationen nicht reflektiert worden ist. Als historischer Begriff taugt »Projektionskunst« jedenfalls nicht zur Trennung von Kino- und Standbildprojektion, denn er konnte – wie im Untertitel der Zeitschrift *Der Kinematograph*: »Organ für die gesamte Projektionskunst« – beides umfassen. Ich werde daher übergreifend für die Standbildprojektion den historisch unbelasteten Begriff »Diaprojektion« benutzen (wobei Dia als Transparentbild generell, nicht als photographisches Diapositiv zu verstehen ist), als Unterbegriff dazu »Photoprojektion«.

3 Um einige prominente Beispiele aus der internationalen Forschung zu nennen: Charles Musser, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907* [=The History of the American Cinema, hrsg. von Charles Harpole, 1], Charles Scribner's Sons, New York 1990; David Robinson, *From Peep Show to Palace. The Birth of American Film*, Columbia University Press, New York 1996; Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Nathan, Paris 1994; Ludwig Vogl-Bienek, »Die historische Projektionskunst. Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsereignis«, in *KINtop* 3, 1994, S. 10–32.

4 Am ausführlichsten diskutiert Charles Musser (wie Anm. 3) die Photoprojektion; in der Entwicklung zum Kino wird jedoch wieder einmal die Bewegungssillusion zum Telos des Mediums erklärt.

5 Vgl. John Nicol, »Dissolving Views«, in *British Journal of Photography*, Bd. 26, no. 1069, 29.10.1880, S. 521: »It is, no doubt, true that in pre-photographic days, when exhibitors were dependent on the coarse, hand-painted daubs that too frequently did duty for pictures, any device that would enhance the beauty or increase the wonder of such exhibitions was not

only legitimate but desirable; and it was equally the duty of the showman to make up, so far as he could, by the introduction of »effects« for the coarseness of his pictorial display. Now, however, photography supplies pictures of such exquisite beauty as, but for the absence of colour, to be simply perfect, no adventitious aid is required [...]«.

6 Vgl. meine Magisterarbeit *Zur Kritik der Archäologie des Kinos*, Siegen 1996 [MuK, 101/102], S. 48.

7 Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films*, Olms Presse, Hildesheim, New York 1979 [zuerst Berlin 1956], S. 77. Im selben Tenor spricht Vogl-Bienek (wie Anm. 3), S. 22, von einem »bedauerlichen Niedergang der Qualität«.

8 Vgl. Theo Girshausen, »Zur Geschichte des Fachs«, in: Renate Möhrmann (Hrsg.), *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Reimer, Berlin 1990, S. 21–37; ders., »Theaterwissenschaft«, in: ders., *Theaterlexikon. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*, hrsg. von C. Bernd Sucher, dtv, München 1996, S. 442–444.

9 Vgl. Charles Musser, *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1991, S. 5–9 et passim. Insofern Musser hier eine Verlagerung der *Autorschaft* vom Schausteller auf die Projektionsfirma konstatiert, begibt er sich allerdings nicht nur auf begrifflich unsicheres Terrain, sondern verfehlt auch den Kern des Sachverhalts: die Transitorik. Mussers Beschreibung übertreibt außerdem die Linearität der Entwicklung von Dia- zu Filmprojektion (im Sinne einer Ablösung); hier muß ergänzt werden, daß sich die Projektionspraxis seit der kinematographischen Projektion in zwei relativ selbständige Stränge verzweigt, die transitorische Vortragspraxis also neben dem Film bestehen bleibt.

10 Indem man die soziale Konstruktion der Medien in den Blickpunkt rückt, umgeht man die Quellenproblematik, inso-

weit sich die Debatten, anvisierten Ziele und Einsatzfelder aus der zeitgenössischen Fachpresse zu Projektion, Photographie, Film, Schaustellerwesen und Pädagogik rekonstruieren lassen. Die Ausbreitung der Projektion läßt sich hingegen selbst durch regionale Historiographie schwer ausloten, schon weil die im Privaten verborgene Projektionspraxis durch das Raster fallen muß. Kataloge und Bilder schließlich, die einen Eindruck von den vorgeführten Bildwelten vermitteln könnten, sind hingegen – besonders, was Deutschland anbetrifft – nur in Ausnahmefällen erhalten.

11 Vgl. George S. Layne, »The Langenheims of Philadelphia«, in *History of Photography*, 11. Jg., Nr. 1, 1987, S. 39–52, S. 43–44.

12 Diese Vergleichsebene drängte sich auf, weil das alte Papiernegativ nicht zuletzt wegen der höheren Lichtempfindlichkeit dominant geblieben war. Mit dem noch schnelleren nassen Kollodium setzte sich ab 1851 ein Glasnegativverfahren durch, mit dem in den folgenden Jahrzehnten die sichtbare Welt archiviert wurde. Da beim Positivabzug die Belichtungsdauer nicht von Belang war, konnte sich das besonders zeichnungsgenaue Albumin für Papierabzüge durchsetzen, auf Glas, also für Diapositive, als hochwertige Alternative halten.

13 Die Langenheims zitiert nach Robert Hunt, »On the Applications of Science to the Fine and Useful Arts. Improvements in Photography. Hyalotype, &c.«, in *The Art Journal*, New Series, Vol. 3, April 1851, S. 106–107, S. 106.

14 Robert Hunt, »Die Wissenschaft in der Ausstellung«, in *Illustrierte Zeitung*, 17. Band, Nr. 427, 6. September 1851, Beilage Nr. 17 u. 18, S. 237–238, S. 237.

15 Im 25. Band der *Illustrierten Zeitung*, Juli–Dezember 1855, erscheint diese Anzeige 15mal. Entgegen dem Anzeigentext datiert die offizielle Firmengeschichte die Fabrikation von Projektionsbildern und -apparaten nach 1860; vgl. Paul Krüss, *A. Krüss, Hamburg. 1796, 1844, 1966*, Firma A. Krüss, Hamburg 1966, S. 15.

16 Zuerst *Illustrierte Zeitung*, 30. Band, Nr. 760, 23. Januar 1858, S. 68.

17 Fertige Vortragstexte machen nur für Anbieter Sinn, die ihre Bilderreihen seriell herstellen. Folgerichtig bot der Londoner Optiker Philip Carpenter schon 1823 zu einer drucktechnisch vervielfältigten (und anschließend kolorierten) Serie zoologischer Projektionsbilder einen Vortrag an; vgl. David Henry, »The Pieces Fit«, in *The New Magic Lantern Journal*, vol. 3, no. 1, S. 8–9.

18 W. Bahr, *Der Nebelbilder-Apparat, seine Handhabung und die Anfertigung transparenter Glasbilder*, C. A. Koch's Verlagsbuchhandlung, Leipzig 1875, S. 4, nennt in Deutschland immerhin ein Dutzend Anbieter.

19 H. R. Böhm, *Anleitung zu Darstellungen mittels der Laterna magica und des Nebel-Bilder-Apparates für Schaustellungen, Lehranstalten und Privatgebrauch nebst praktischer Methode der Glasmalerei*, J. F. Richter, Hamburg 1876, S. 15.

20 Der Schausteller Paul Hoffmann integrierte zwischen 1858 und 1888 nur wenige photographische Bilder in sein Repertoire – darunter Mikrofotografien und die anderen von Böhm genannten Gegenstandsbereiche; siehe *Laterna Magica – Vergnügen, Belehrung, Unterhaltung. Der Projektionskünstler Paul Hoffmann*, Ausstellungskatalog Historisches Museum Frankfurt 1981, S. 13.

21 Vgl. die Plakate zu dieser Vorstellung von 1872 (ebd., S. 80), respektive 1878 (ebd., S. 12).

22 Vgl. ebd., S. 81 und S. 92–93.

23 »Photographische Transparentbilder bei Vorträgen und öffentlichen Vorstellungen«, in *Laterna magica*, 1. Jg., Nr. 4, 1877, S. 38–40, S. 38.

24 Vgl. beispielsweise F. Paul Liesegang, »70 Jahre photographische Laternbilder. Ein Beitrag zur Geschichte der Projektionskunst«, in: *Photographische Industrie*, Nr. 42, 1918, S. 410–411, S. 410: »Aber erst die Beihilfe der Photographie, erst der unermessliche Schatz photographischer Glasbilder machte aus der Laterne das wertvol-

le Werkzeug von heute, das geradezu unentbehrlich erscheint, wenn es gilt, einem größeren Kreise anschauliche Belehrung zu bieten.«.

25 H. Vogel, »Briefe von Dr. H. Vogel an H. Hartmann«, in *Photographische Mittheilungen*, 7. Jg., 1870/71, S. 107-115, S. 114.

26 Vgl. etwa von Zglinicki (wie Anm. 7), S. 77: »Und dann verschlang der Kinetograph ungestüm vorwärtsstrebend das ganze Interesse und eroberte siegreich die weiße Wand...«

27 Vgl. F. Paul Liesegang, »Die Entwicklung des Projektionswesens seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zum Kriege«, in *Der Bildwart*, 7. Jg., 1928, S. 540-546, S. 543.

28 Vgl. Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel*, Flammarion, Paris 1981, S. 107-117.

29 Liesegang (wie Anm. 26), S. 544.

30 Vgl. Ernst Kieninger und Doris Rauschgatt, *Die Mobilisierung des Blicks*, pvs Verleger, Wien 1996, S. 51-58.

31 Talbots Geschäft wurde 1855 in Paris gegründet. Durch den Krieg mußte er 1870 seine Tätigkeit nach Berlin verlagern. Zu Talbot vgl. auch Deac Rossell, »Jenseits von Messter – die ersten Kinetographen Anbieter in Berlin«, *KINtop* 6, 1997, S. 176 f.

32 Dr. Meyer, »Die Wichtigkeit der Projektionsanschauung für den Unterricht und die Belehrung«, in *Bildungs-Verein*, 22. Jg., Nr. 6, 1892, S. 48-49, S. 49.

33 »XXXII. Jahresbericht der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung«, in *Bildungs-Verein*, 33. Jg., Nr. 8, 1903, S. 173. Auf regionaler Ebene waren seit den siebziger Jahren freilich unsystematische und bescheidene Initiativen unternommen worden.

34 Vgl. J. Tews, *50 Jahre deutsche Volksbildungsarbeit. Festschrift zum 50jährigen Bestehen der Gesellschaft für Volksbildung*, Gesellschaft für Volksbildung, Berlin o. J. [1921], S. 72-73.

35 J. Tews, »Vorträge mit Lichtbildern«,

in *Bildungs-Verein*, 33. Jg., Nr. 3, 1903, S. 50-51, S. 51.

36 Liesegang, (wie Anm. 26), S. 545.

37 Sieht man die 1890er-Jahrgänge der maßgeblichen Zeitschrift *Der Artist* durch, so stößt man äußerst selten auf Werbung für Nebelbilder, wohingegen ab dem Jahr 1896 Anbieter für »lebende Photographien« unübersehbar und regelmäßig inserieren.

38 F. Schuhmann, »Neue Hilfsmittel der optischen Projektionskunst und der Vorführung von Bewegungsphotographien«, in: *Jahrbuch für Photographie und Reproductionstechnik*, hrsg. von Josef Maria Eder, 13. Jg., 1899, S. 267-275, S. 273.

39 So weit es die Quellenlage zu beurteilen erlaubt, wurden in Deutschland narrative Diaserien nur als gemalte oder lithographische Dias angeboten, als Photographien weder hergestellt noch importiert. Am nächsten kamen dem wohl noch die beliebten Diareihen von den Oberammergauer Passionsspielen, die zugleich einen erfolgreichen Exportartikel abgaben.

40 Vgl. Hermann Lemke, »Volkstümliche Reisebeschreibungen«, in *Der Kinetograph*, 1. Jg., 1907, Nr. 33 und Nr. 34.

41 »Der Projektionsapparat und die Projektionskunst. (Zeitgemäße Winke für Händler.)«, in *Photographische Industrie*, 1904, S. 1199.

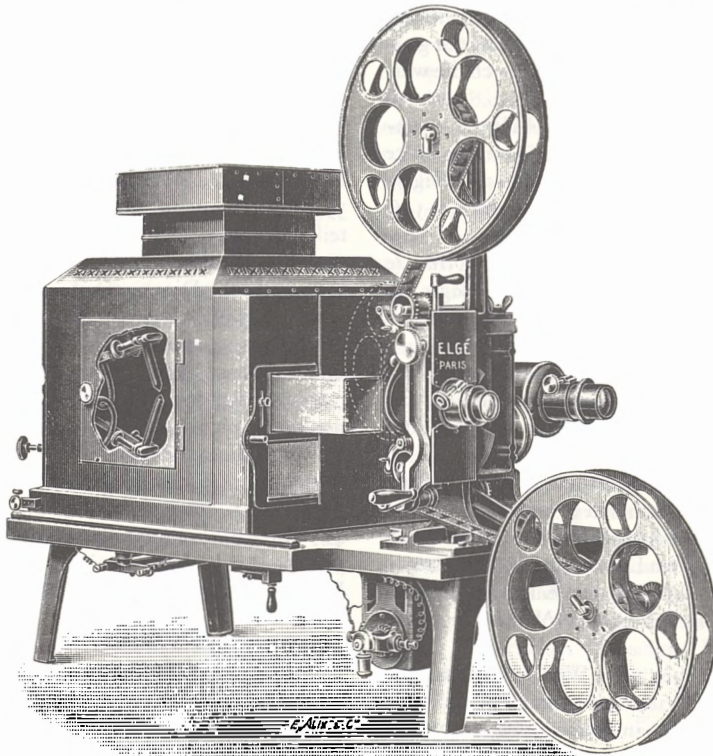
42 Vgl. Corinna Müller, »Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte«, in: dies. und Harro Segeberg (Hrsg.), *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm* [= Mediengeschichte des Films, Band 2], Fink, München 1998, S. 43-75, S. 56-57.

43 Joachim Tews, *Volk und Bildung. Festschrift zum 60jährigen Bestehen der Gesellschaft für Volksbildung*, Gesellschaft für Volksbildung, Berlin o. J. [1931], S. 51.

44 Vgl. kursorisch F. Paul Liesegang, »Die Anwendung des Lichtbildes im Wandel der Zeiten: Der Weg zum lehrhaften Laternbild«, in *Central-Zeitung für Optik und Mechanik*, 45. Jg., 1904, Nr. 5, S. 40-41, Nr. 6, S. 54-57, Nr. 7, S. 64-66.

==== Ausser Konkurrenz. ====

**Komplette
Kinematographen-Einrichtung
mit Motor- und Handbetrieb für lebende und feste Projektion.**



Diese Anlage, die die neuesten Errungenschaften in sich vereinigt, stellt die vorzüglichste Einrichtung der Gegenwart dar. Die Laterne gestattet durch automatische Verstellung der Lampe ein leichtes und sicheres Arbeiten.

Empfehlenswert

für Ausstellungen, große Etablissements und ständige kinematgr. Theater.

Léon Gaumont, *Kinematographen und Films* (Angebotskatalog), Berlin (1908).

Die soziale Konstruktion früher technischer Systeme der Filmprojektion

Der amerikanische Filmhistoriker Tom Gunning hat in einer Reihe von Beiträgen vorgeschlagen, das frühe Kino wegen der Besonderheiten der Sujets und des Stils seiner Filme radikal vom späteren Erzählkino zu trennen, das ab 1904 wachsenden Zuspruch findet.¹ Gunning hebt vor allem auf den »nicht-kontinuierlichen Stil früher Filme« ab. Die Wiederholung eines bereits gezeigten Vorgangs in der nächsten Einstellung oder Handlungslücken zwischen zwei Einstellungen sind nicht als »Fehler« primitiver Filmemacher anzusehen, sondern als narrative Gestaltungsmittel, die aus nicht-kontinuierlich erzählenden, populären Unterhaltungsformen wie Comic Strips, Laterna magica- und Varieté-Vorführungen übernommen wurden. Gunning betrachtet die frühen Filme als »Kino der Attraktionen«: Dieser Begriff umschließt eine Vielfalt kinematographischer Strategien, die im heutigen Verständnis weder als dokumentarisch noch als fiktional zu klassifizieren sind. Sie folgen einem ganz anderen ästhetischen Antrieb, der auf Sensation und Überraschung zielt und zahlreiche unterschiedliche, in sich geschlossene Handlungsvorgänge zusammenfügt. Auf diese Weise lassen sich die frühen Filme vom »Kino der narrativen Integration«, dem nahtlosen Geschichtenerzählen der späteren Periode deutlich unterscheiden.

Das frühe Kino gilt landläufig als primitiver und unbeholfener Vorläufer des »reifen« Erzählkinos unseres 20. Jahrhunderts. Gunning vermag die Betrachtung des frühen Kinos aus dieser Sackgasse herauszuführen, indem er die ersten Filme und Filmemacher von der späteren Praxis entschieden trennt und im Rekurs auf zeitgenössische Quellen zu den Filmen und Publikumsreaktionen eine neue Sicht entwickelt, die dem frühen Kino sein Eigenleben zurückgibt. Er schaut nicht mehr durch die teleologische Brille, welche die frühen Filme als Gestammel von Klippschülern erscheinen läßt, die zögerlich den Weg einschlagen, der dann zu Abel Gance, Sergei Eisenstein oder Alfred Hitchcock führen sollte. Gunnings historisierende Sicht hat unsere Fähigkeiten bei der Betrachtung und Kontextualisierung früher Filme erheblich erweitert.

Ein vergleichbarer theoretischer Impuls ist nötig, um die Erfindungsgeschichte der Filmprojektion in den 1890er Jahren zu bearbeiten und die Evolution ihrer Techniken und Vorführpraktiken zu erklären. Trotz einer Reihe neuer Forschungsergebnisse in den letzten zwanzig Jahren starrt die Historio-

graphie hier nämlich nach wie vor durch die teleologische Brille und ist in endlose Auseinandersetzungen über Erstlingsrechte von Erfindern verstrickt. Die Kontrahenten operieren meist mit einer Menge fragwürdiger Annahmen zu Technologieentwicklungen, die von Historikern anderer Technikbereiche längst zurückgewiesen wurden.

Für Apparate zur Aufnahme und Wiedergabe bewegter Bilder wurden zwischen 1890 und 1900 in Frankreich, Deutschland, Großbritannien, den Vereinigten Staaten und anderen Ländern Hunderte von Patenten eingereicht. Die meisten davon wurden nach 1896 ausgegeben. Filmhistoriker erklären diesen erfinderischen Tatendrang gewöhnlich mit dem sofortigen Publikumserfolg des neuen Sensationsmediums: In den neuen Markt drängten Erfinder und Hersteller mit geschützten Geräten, welche verbesserte Lösungen für die Probleme des Flimmerns, der Haltbarkeit von Filmstreifen, der Beleuchtung und der Handhabung der Geräte anboten, ohne die Rechte der wenigen zuerst patentierten Schlüsselapparaturen zu verletzen. In den 1920er Jahren, als die Kinos auf der ganzen Welt jede Woche Millionen Besucher anzogen, schien sich diese Sicht der ersten Erfinderzeit von selbst zu verstehen. Durch viele begeisterte Zeitungsberichte über die ersten Filmprojektionen in Groß- und Kleinstädten wurde sie scheinbar bestätigt.

Als sich nach dem Ersten Weltkrieg abzeichnete, daß die früheste Ära des Kinos bereits Geschichte war, begannen Historiker die weitläufige Patentliteratur durchzuarbeiten und die Erinnerungen noch lebender Filmpioniere festzuhalten, um just jene »wenigen früh patentierten Schlüsselapparaturen« herauszufinden, die als Meilensteine auf dem Weg zur reifen Filmindustrie gelten konnten, welche in den meisten Ländern mittlerweile eine herausragende Stelle einnahm.

Diese Auffassung von der Periode der Filmerfindung vor 1900 ging von einem unbeirrbaren Fortschrittsglauben aus, der Technologien mit ihrem Erfolg rechtfertigte: Als zwangsläufiger Zielpunkt für die Entwicklung der Filmtechnik galt die Projektion von Spielfilmen (manchmal auch Dokumentarfilmen) für ein Massenpublikum in großen, ortsfesten Kinos. »Technikhistoriker scheinen sich oft damit zufriedenzugeben, daß beim offensichtlichen Erfolg eines Artefakts keine weitere Erklärungsarbeit geleistet werden muß«, schreiben Trevor J. Pinch und Wiebe E. Bijker in einem wichtigen Beitrag über die soziale Konstruktion technischer Artefakte. Sie fügen hinzu: »Es ist klar, daß ein historischer Bericht, der auf dem retrospektiv betrachteten Erfolg des Artefakts basiert, vieles unerwähnt läßt.«¹ Die Filmgeschichtsschreibung privilegierte die kommerzielle Kinoauswertung abendfüllender Spielfilme und marginalisierte mit den ursprünglichen Konzepten des frühen Kinos auch den Einsatz von Dokumentarfilmen, wissenschaftlichen Filmen, Lehrfilmen und Amateurfilmen. Retrospektiv konstruierten die Filmhistoriker ihr eigenes lineares Modell, das die Vielfalt der Aktivitäten in den 1890er Jahren nicht adäquat repräsentieren kann. Viel Lärm um nichts gab es um die beherrschende

Frage: »Wer war der erste Erfinder des Kinos?« Neben einem technischen Determinismus unterstellt dieses lineare Modell, daß eine ganz bestimmte Art von »Kino« erfunden wurde. Neuere theoretische Arbeiten von Technikhistorikern schlagen andere Modelle für die Entwicklung technischer Artefakte vor. Wie weit sie für das Studium des frühen Kinos anwendbar und nützlich sind, ist Thema dieses Artikels. Zunächst wird ein alternatives, non-lineares Modell der sozialen Konstruktion technischer Artefakte skizziert, dann die Anwendung dieses Modells auf die frühe Filmtechnik diskutiert und schließlich wird gezeigt, wie dieses Modell in ein theoretisches Konzept überführt werden kann, mit dessen Hilfe sich viele nicht-technische Aspekte der Praktiken des frühen Kinos erschließen lassen.

Die soziale Konstruktion technischer Artefakte: einige Definitionen

John M. Staudenmaier zufolge verstehen sich traditionelle Technikgeschichten der Stahl-, Elektro- oder Filmindustrie als »saubere innere Logik technischer Stammbäume, welche winzige Veränderungen bei den Hemmungen in Uhren oder den Formen des Glockengusses über die Zeiten verfolgt und damit widerstreitende Ansprüche auf Erfinderrechte reklamiert (>Wer war der erste?<).³ Diese Sichtweise behandelt Technik nach Art einer *black box*. Über das Innenleben braucht niemand etwas zu wissen – aber Zweck und Funktionen des Kastens kennt jedes Kind: Eine Uhr ist dafür da, die Zeit anzugeben; ein Filmprojektor ist dafür da, um bewegte Bilder auf die Leinwand zu werfen. Was die technischen Mechanismen in der *black box* anbelangt, so beschränken sich Nachforschungen allenfalls auf abstrakte Diskussionen: Die Historiker nehmen einfach an, daß es für ein technisches Problem jeweils nur eine einzige optimale Lösung gibt, die durch ihre technische Überlegenheit zum Standard wird und den Markt beherrscht. Damit separieren sie die technische Entwicklung von dem Hin und Her und den Konflikten der wirklichen Welt. Sie neigen außerdem zur Ignoranz gegenüber gescheiterten Alternativen, die nur als Fehlritte oder Irrläufer auf dem Weg zur Konstruktion eines erfolgreichen Artefakts gelten, wobei Erfolg retrospektiv von der reifen Praxis der Industrie her definiert ist. Reinhard Rürup schreibt zur Teleologie dieser »evolutionistischen Auffassung der Technikgeschichte«:

Die vorläufigen Endresultate der Technik erschienen allzu oft als das notwendige Ergebnis der vorhergegangenen Erfindungen und Praktiken, und in den großen grundlegenden Erfindungen schienen jeweils die späteren Auswertungen schon angelegt zu sein und nur noch der Entfaltung auf Grund der »technischen Gesetzmäßigkeiten« zu bedürfen. Vor allem aber fehlte es dieser Forschung – aus naheliegenden Gründen – an kritischer Distanz zu ihrem Gegenstand, man schrieb gewissermaßen Geschichte in eigener Sache.⁴

Das zirkuläre Denken, welches dieser Art Technikgeschichte eigen ist, kann nicht erklären, warum gerade ein ganz bestimmtes Artefakt konstruiert worden ist, welche Faktoren seine Bauweise beeinflussten, welchem weitergehenden Zweck es dienen sollte und warum es sich gegen seine Konkurrenten durchgesetzt hat. Alle diese Fragen sind in den ersten Jahren der Filmprojektion von großer Bedeutung. Um sie zu beantworten, muß die Filmgeschichtsschreibung das *black box*-Verständnis von Filmtechnik hinter sich lassen und einen weiter ausgreifenden Theorierahmen entwerfen. Das Konzept eines technologischen Rahmens, welches auf neueren soziologischen Arbeiten zur Technikgeschichte basiert, kann nicht nur Fragen klären zu den Ursprüngen, der Erfindung und der Entwicklung der Filmtechnik, sondern vermag auch Antworten zu geben auf Fragen zur Entwicklung früher Filminstitutionen und Projektionspraktiken, die nicht technischer Natur sind.

Neuere soziologische Arbeiten zur Technikgeschichte von Wiebe E. Bijker, John Law, Michel Callon, Thomas P. Hughes und anderen schlagen ein mehrdimensionales, non-lineares Modell technischer Innovation und Entwicklung vor. In Anlehnung an Ergebnisse der Wissenssoziologie untersucht dieses Modell die Erfindung, die Entwicklung und die Reife technischer Artefakte und räumt dabei »erfolgreichen« und »gescheiterten« Artefakten gleiches Gewicht ein. Denn es wird davon ausgegangen, daß es gerade der »Erfolg« eines Artefakts ist, welcher der Erklärung bedarf: Warum wurde eine bestimmte technische Methode gewählt und keine andere? Warum wurde die Arbeit an dieser fortgesetzt und die Entwicklung von Alternativen aufgegeben? Warum gelangte eine bestimmte Methode zur Vorherrschaft auf ihrem Feld und warum galt sie als die einzige mögliche Lösung für ein bestimmtes technisches Problem?

Wesentlich für die gleichwertige Betrachtung technischer Artefakte ist die *interpretative Flexibilität* des Artefakts, d. h. ein und dasselbe Artefakt kann für unterschiedliche Leute entschieden unterschiedliche Dinge darstellen: Der Gänsekiel in der Hand eines mittelalterlichen Mönchs ist ein Instrument zum Kopieren von Texten, also zur Herstellung einer Zahl exakter Repliken; derselbe Gänsekiel in der Hand eines mittelalterlichen Gelehrten ist ein Instrument zum Ausdruck seiner selbst, mit dem er einer intellektuellen Gemeinschaft sein Wissen und seine Argumente mitteilt. Das Filmhistorikern wohl bekannteste Beispiel für die interpretative Flexibilität eines Artefakts ist Thomas Alva Edisons Erfindung des Phonographen: Edison dachte, er habe eine Büromaschine geschaffen, welche die Geschäftskommunikation effektivieren würde. Entsprechend organisierte er die Fertigung und das Marketing des Geräts. Jedermann sonst, der diesen Apparat in Augenschein nahm oder von ihm hörte, dachte an ein Unterhaltungsgerät, das in öffentlichen Räumen und Privatwohnungen zur Wiedergabe von Musik diente.

Das Konzept der interpretativen Flexibilität eines technischen Artefakts impliziert, daß *mehrere* Personen oder Gruppen involviert sind. Für jede hi-

storische Analyse der Entwicklung technischer Lösungen für klar erfaßte Probleme, seien es Kunststoffe, Filme oder Telegraphie, gilt: »Die mit dem Artefakt befaßten sozialen Gruppen und die Bedeutungen, welche sie dem Artefakt geben, spielen eine entscheidende Rolle: Ein Problem ist erst dann als ein solches definiert, wenn es eine soziale Gruppe gibt, für die es ein ›Problem‹ darstellt.«⁵ Relevante soziale Gruppen schließen Institutionen und Organisationen ebenso ein wie Gruppen oder Klassen von Individuen. Diese können jeweils Erfinder und Konstrukteure, Hersteller, Verkaufsagenten und Beamte, Nutzer und Konsumenten umfassen –, entscheidend ist nur, »daß alle Mitglieder einer sozialen Gruppe dieselben Sets von Bedeutungen teilen, die einem spezifischen Artefakt zugeschrieben werden.«⁶ Viele Annahmen über frühe Filmapparaturen erweisen sich als widersprüchlich und zweifelhaft, sobald die interpretative Flexibilität eines einschlägigen Artefakts im Hinblick auf verschiedene beteiligte soziale Gruppen geprüft wird. Nachdem Oskar Messter seine Filmfirmen 1918 an die Ufa verkauft hatte, bekämpfte er über zwei Jahrzehnte lang den Pionierstatus von Max Skladanowsky. Entsprechend seinem linearen Geschichtsverständnis der Filmtechnik war Messter ganz klar der Auffassung, daß das 35mm-Filmband und das Malteserkreuz für den schrittweisen Filmtransport die konstitutiven Elemente eines ›richtigen‹ kinematographischen Apparats darstellten. Skladanowskys *Bioscop* war dagegen auf zwei 54mm-Filmbänder und auf ein Schneckengewinde ausgelegt, das die einzelnen Bilder der zwei per Hand zusammengesetzten Filmschleifen abwechselnd auf eine Leinwand warf. Skladanowsky hatte sein System konsequent aus seinen Erfahrungen mit der Überblendungstechnik bei der Vorführung von Nebelbildern mit der *Laterna magica* abgeleitet.⁷ Für die Entwicklung der Filmindustrie, in der Messter eine prominente Stellung einnahm, erwies sich das Projektionsverfahren des *Bioscop* als nicht praktikabel.

Ein anderes Beispiel: Georges Demeny demonstrierte 1892 auf der Internationalen Ausstellung der Photographie im Palais des Beaux-Arts 1892 in Paris sein *Phonoscope*, einen Apparat, der als Guckkasten sowie für Kleinbild-Projektion ausgelegt war und chronophotographische Phasenbilder zeigte, die auf dem Rand einer rotierenden Scheibe angebracht waren. Demeny behauptete später, daß er von vielen verschiedenen Unterhaltungskünstlern »eine Lawine von Anfragen« bekam, die er jedoch zurückwies, weil er den Apparat dafür vorgesehen hatte, Taubstummen das Lippenlesen zu lehren. Als Demeny jedoch wenig später die Gründung einer eigenen Firma zur Auswertung des Apparats betrieb, hatte er die völlig anders gearteten Vorstellungen der ›Barnums‹ in seine Geschäftspläne übernommen: Die u. a. mit Ludwig Stollwerck gegründete Société du Phonoscope sah den Einsatz des Apparats für öffentliche Unterhaltungszwecke vor, während der exklusive Verkauf an Amateur-photographen für den Heimgebrauch dem Agenten George W. de Bedts in Paris vorbehalten war.⁸

Die interpretative Flexibilität eines Artefakts unterstreicht, daß Konstruk-

tion und Verständnis technischer Artefakte kulturelle Leistungen sind. Mehr noch: »Flexibilität erstreckt sich nicht nur darauf, wie Leute über Artefakte denken, sondern auch darauf, wie Artefakte *konstruiert* werden.«⁹ Bijkers Konzept des »technologischen Rahmens« eignet sich am besten, um die Beziehungen verschiedener sozialer Gruppen zu einem Artefakt in einem mehrdimensionalen, non-linearen Modell technischer Entwicklung zu analysieren. Ein technologischer Rahmen umfaßt nicht nur diejenigen, welche als Erfinder, Mechaniker und Ingenieure direkt an der Entwicklung eines Artefakts arbeiten, sondern alle relevanten sozialen Gruppen, die in irgendeiner Weise mit dem Artefakt zu tun haben und von daher seine Interpretation und seine Konstruktion beeinflussen. Das Konzept des technologischen Rahmens zielt gerade auf die Interaktionen zwischen verschiedenen Gruppen von Beteiligten ab: »Es geht weder um individuelle Merkmale noch um die Merkmale von Systemen und Institutionen: Rahmen sind zwischen handelnden Subjekten angesiedelt, nicht in ihnen oder über ihnen.«¹⁰ Verschiedene handelnde Subjekte oder soziale Gruppen identifizieren sich mehr oder minder ausgeprägt mit einem bestimmten technologischen Rahmen, der seinerseits wiederum ihre Einbindung in diesen Rahmen und folglich die Reaktionen auf ein Artefakt sowie Visionen über seine Verwendungsmöglichkeiten determiniert. Normalerweise ist ein Individuum oder eine soziale Gruppe mehr oder weniger stark in mehrere verschiedene technologische Rahmen involviert. Im Ergebnis besteht ein technologischer Rahmen aus den Konzepten und Verfahren, mit denen eine bestimmte Gemeinschaft ihre Probleme löst, d.h. er ist »eine Kombination von aktuellen Theorien, stillschweigenden Kenntnissen, technischer Praxis (wie etwa Konstruktionsmethoden und -kriterien), besonderer Testverfahren, Ziele und praktischer Verwendungsweisen.«¹¹ Ein technologischer Rahmen gibt also Aufschluß darüber, wie Technik die soziale Umgebung beeinflusst und wie umgekehrt diese soziale Umgebung die Konstruktion eines Artefakts beeinflusst.

Vorschläge für eine non-lineare Geschichte der Filmprojektion

Dem unvoreingenommenen Blick auf die Ursprünge und die ersten Jahre der Filmprojektion fallen in der traditionellen Filmgeschichtsschreibung sofort einige recht seltsame Anomalien auf: Wie kam es dazu, daß die zwei hauptsächlichen Titelanwärter auf die Erfindung des Films, Thomas Alva Edison und die Gebrüder Lumière, schon um 1900 aus dem Filmgeschäft so gut wie ausgeschieden waren und die weitere filmtechnische Entwicklung kaum beeinflussten? Warum schlugen vergleichsweise kleine und unsichere Unternehmen wie Oskar Messter oder Charles Pathé den größten Erfolg aus dem neuen Medium, noch dazu in Konkurrenz gegen große und wohletablierte Firmen wie Dr. Alfred Hesekei & Co. oder Jules Dubosq?¹² Wie konnte es dazu kom-

men, daß die beste Projektionstechnik für große Theater, das Großformatsystem der American Mutoscope & Biograph Company, nach 1902 rapide an Bedeutung verlor? Warum gab es bis in die 1920er Jahre so gut wie keine Erschließung des Heimkinomarkts, obwohl schon seit Beginn der Filmprojektion viele Vorschläge dafür gemacht wurden? Warum standardisierte die Industrie die 35 mm breiten Filmstreifen von Edisons *Kinetoscope* zu einem Zeitpunkt, als dieses Format für viele frühe Vorführstätten völlig ungeeignet war und die Industrie in eine Richtung ging, die dieses Mittelformat umgekehrt noch höheren Ansprüchen aussetzen sollte? Warum wurde die Auswertung narrativer Filme zur Unterhaltung für große Publika in ortsfesten Theatern die dominante Form des Kinos, sobald die Filmtechnik standardisiert war, obwohl es schon frühzeitig viele verschiedene Ideen (inclusive Spezialapparaturen) für optimale Verwendungen des Films gab, und zwar für Marktsegmente, welche Bildung, Industrie, Wissenschaft, Porträts, Reisen, Nachrichten, Dokumentation, Unterhaltung und die Reproduktion von Theater- und Zaubervorstellungen einschlossen? Vielleicht ließen sich Antworten auf diese und weitere Fragen in Entscheidungen von Filmpionieren der Jahrhundertwende finden, würden die Historiker die Ursprünge des Films und der Projektionspraxis nur gleichwertig und mit kritischer Distanz betrachten. Wiebe E. Bijker und John Law sind der Auffassung:

Technische Innovation beginnt weder mit einem Technikschieb noch mit der Nachfrage von Konsumentenseite, sondern mit einem sozialen und technischen Strippenziehen, bei dem Versprechen über Techniken und soziale Beziehungen gegeneinander ausgespielt werden, um dauerhafte Lösungen zu suchen.¹³

Einige summarische Beispiele für eine non-lineare Sichtweise früher Filmtechnik und -projektion mögen anschaulich machen, wie drastisch die frühe Filmgeschichte umgeschrieben werden muß und wieviel theoretische und empirische Arbeit zu leisten ist, bevor die Firmengeschichte, welche der traditionelle Bezugspunkt früher Filmarbeit ist, völlig reorganisiert werden kann.

Black box-Technikgeschichte: die Fälle Marey und Anschütz

»Erfinder des Kinos« lautet die stolze Inschrift auf einem Standbild von Etienne-Jules Marey in seiner französischen Heimatstadt Beaune. Als einer der größten Naturwissenschaftler seiner Generation widmete sich Marey (1830 - 1904) der Motorik von Menschen und Tieren. Er ersann raffinierte Vorrichtungen zur graphischen Aufzeichnung von Bewegung und wandte sich 1881 photographischen Methoden zum Festhalten der Bewegungsphasen seiner Untersuchungsobjekte zu. Marey war nicht nur ein großer Physiologe, dem seine Arbeiten über den Blutkreislauf, den Flug der Vögel und die Gangart von

Säugetieren weltweiten Ruhm eingebracht hatten, er war auch ein besonders geschickter Erfinder von mechanischen Vorrichtungen, mit denen sich Bewegung so aufzeichnen ließ, daß sie präzise gemessen und analysiert werden konnte. Er entwickelte Thermographen zur Messung von Temperaturveränderungen im Körper (1864), Pneumographen zum Studium der Atmung (1865), Myographen zur Aufzeichnung willkürlicher Muskelbewegungen (1864 - 1866), Odographen zur Vermessung der Schrittlängen von Menschen und Tieren (1867 - 1872) und viele andere Apparaturen zur Bewegungsaufzeichnung für die mathematische Analyse. In den 1870er Jahren experimentierte Marey mit photographischen Verfahren zur Aufzeichnung elektrischer Ladungen im Muskelsystem, doch reichte die Lichtempfindlichkeit der damaligen Photoplatten dafür nicht aus. Inspiriert durch die Chronophotographien von Eadweard Muybridge kehrte Marey 1881 zu photographischen Verfahren zurück: Er konstruierte ein »photographisches Gewehr« für zwölf Aufnahmen auf einer rotierenden Platte und ersann ab 1882 eine Reihe von Kameras, mit denen er um 1885 Bewegungsphasen mit einer Verschußgeschwindigkeit von bis zu 1/1000 Sekunde auf einer Glasplatte aufzeichnen konnte.

Drei Jahre später nahm Marey eine radikale Verbesserung an seiner photographischen Apparatur vor, indem er die Glasplatten durch einen langen, lichtempfindlichen Papierstreifen ersetzte, der mit einer Geschwindigkeit von 20 B/s von einem Elektromagnet an einer Linse vorbeigezogen wurde. 1890 ersetzte er den Papierstreifen durch einen 1,20 m langen und 90 mm breiten durchsichtigen Zelluloidstreifen. In dieser neuen Kamera drückte ein sechsstrahliges Sternrad eine zylinderförmige Klemme mechanisch gegen den unperforierten Film, um ihn, während er die Linse passierte, einen Moment für die Aufnahme anzuhalten. Indem er die Anbringung des Sternrads und den Wechsel beim Öffnen zweier gegenläufiger Blendscheiben veränderte, konnte Marey bis zu 100 Bilder pro Sekunde aufnehmen. So hatte er breiten Spielraum für das Festhalten einzelner Phasen der Bewegung von Vögeln, Insekten und anderen schnellen Tieren, die für das menschliche Auge nicht mehr wahrnehmbar sind. Da allerdings in der Kamera jegliche Form der Einzelbildjustierung fehlte, wurden die Aufnahmen unregelmäßig auf den Zelluloidstreifen plazierte.

In seiner außergewöhnlichen wissenschaftlichen Karriere war Marey mit dem Aufzeichnen, Zergliedern und Analysieren von Bewegung beschäftigt. Am 2. Mai 1892 schrieb er der Académie des sciences, daß er für seine Reihenaufnahmen einen Projektor konstruieren wolle. Das gelang ihm jedoch nicht. Angesichts seines Einfallsreichtums und seiner Erfindungsgabe auf mechanischem Gebiet hätte ihn diese Aufgabe wohl kaum überfordert. Es war gerade die Frage der kommerziellen Auswertung seines Apparats für die Zusammensetzung und Wiedergabe von Bewegung, wegen der er sich 1894 erbittert von seinem langjährigen Assistenten Georges Demenÿ trennte. Marey berichtete

über seine Arbeit in einem halben Dutzend einflußreicher Bücher und in über 350 wissenschaftlichen Artikeln und Fachvorträgen, die in führenden Zeitschriften veröffentlicht bzw. vor wissenschaftlichen Akademien gehalten wurden. Alle Geschichten über die Ursprünge des Films berichten an prominenter Stelle über Mareys Werk und erwähnen vor allem seine Zelluloidstreifen-Kamera von 1890 und die vielen »Filme«, die er mit ihr gemacht hat.¹⁴

Nur einige dieser Filmgeschichten behandeln das chronophotographische Werk von Mareys Zeitgenossen Ottomar Anschütz (1846-1907), der nicht Zelluloidstreifen, sondern Glasplatten-Negative verwendete. Anschütz nahm 1885 Reihenbilder mit einer Batterie von zuerst zwölf und dann 24 einzelnen Kameras auf. Er präsentierte seine Arbeiten vor den Mitgliedern der führenden photographischen Gesellschaften Europas: Regelmäßig hieß es, seine Bilder seien denen seiner Vorgänger Marey und Muybridge »weit überlegen«.¹⁵ Im März 1887 hatte Anschütz die erste von sieben Ausführungen seines Schnellsehers fertiggestellt, eines Apparats, der zur Betrachtung photographierter Bewegung diente. Alle Modelle arbeiteten nach demselben technischen Prinzip: Auf dem Rand einer rotierenden Scheibe waren rundherum einzelne photographische Glasbilder montiert, die von den rasch aufeinanderfolgenden Lichtblitzen einer Geisslerschen Röhre durchleuchtet wurden. Vor 1891 benutzte Anschütz eine freistehende Scheibe mit 10 cm breiten Bildern, die von einer kleinen Zuschauergruppe durch einen Ausschnitt in einem Vorhang oder einer Wand im Dunkeln betrachtet wurden. Nach 1891 zeigte ein von Siemens & Halske hergestellter elektrisch betriebener Automat nach Art des Guckkastens jeweils für eine Person bewegte Bilder im Format 9 x 12 cm. Zur Projektion bewegter Bilder in großen Sälen 1894 und 1895 in Berlin und Hamburg benutzte Anschütz zwei Bildscheiben, die ruckweise rotierten, während sie kontinuierlich durchleuchtet wurden.

Nach dem Debut vom 19. bis 21. März 1887 im Berliner Kultusministerium gelangten die frühen Modelle von Anschütz' Schnellseher in vielen Städten zur Vorführung, so in New York, Frankfurt am Main, Düsseldorf, Dresden, Brüssel, Florenz, Philadelphia, Kassel, Boston, Wien und Warschau. Die Automaten-Ausführung von Siemens & Halske wurde in zahlreichen deutschen Städten installiert.¹⁶ Spezielle Salons mit vielen Schnellsehern, ähnlich den späteren *Kinetoscope Parlours*, eröffneten in New York, Boston und London. Auch auf dem Gelände der Weltausstellung in Chicago 1893, die Edisons *Kinetoscope* wollte, aber nicht bekam, waren Schnellseher-Automaten aufgestellt. Anschütz' internationale geschäftliche Arrangements zur Auswertung des Schnellseher-Automaten scheiterten Mitte 1893. Das brachte ihm einen Berg von Schulden ein: Abgesehen von seinen Projektionsvorführungen 1894 und 1895 zog sich Anschütz aus dem Geschäft mit bewegten Bildern völlig zurück. Er konzentrierte sich im letzten Jahrzehnt seiner Karriere ganz auf die Unterstützung der Amateurphotographie.

Die dem *black box*-Konzept verhaftete Geschichte der Filmtechnik privi-

legiert die Erfindungen Mareys gegenüber denen von Anschütz. Marey gilt einigen sogar als »Erfinder des Kinos«, weil er eine Kamera für Serienaufnahmen auf kurzen, nichtperforierten Zelluloidstreifen entworfen hat. Marey entwickelte jedoch keinen Apparat für die Wiedergabe von Bewegung, weil er, eingebunden in den technologischen Rahmen analytischer Naturwissenschaft, daran keinerlei Interesse hatte. Marey photographierte seine Untersuchungsobjekte nicht in natürlicher Umgebung, sondern unter Laborbedingungen. Um die einzelnen Bewegungsphasen möglichst akkurat messen zu können, hatten die Photographien selbst scharfe Schwarzweiß-Kontraste.

Die photographischen Gesellschaften feierten Anschütz, weil er in natürlicher Umgebung Bewegungsaufnahmen machte, die denjenigen von Marey »weit überlegen« waren. Für den zeitgenössischen Geschmack fehlte Mareys Reihenbildern die künstlerische Qualität. Sie galten als technisch interessante Bilddokumente einer weit fortgeschrittenen physiologischen Forschung.¹⁷ Anschütz' Bildern fehlte dagegen die wissenschaftliche Präzision. Seine Interessen lagen auf dem Gebiet der künstlerischen Photographie. Schon 1887 sprach Anschütz davon, »noch einen ähnlichen Apparat für Projection zu construiren«.¹⁸ Drei Jahre später wurde berichtet, daß Anschütz »demnächst einen Apparat konstruieren werde, der 5-6000 Aufnahmen liefert, die nach demselben Prinzip wiedervereinigt werden sollen; es werde dann möglich sein, Vorgänge von 20 bis 30 Sekunden Dauer zur lebhaften Darstellung zu bringen.«¹⁹ Die Konstruktion eines solchen Apparats gelang Anschütz nicht. Aber um 1891 photographierte er einige rein unterhaltende Reihenbilder wie MANN MIT WECHSELNDEM MIENENSPIEL und EIN TABAKSCHNUPFENDER ALTER. Unter dem Titel EINSEIFEN BEIM BARBIER imitierte er nach 1894 Edisons *Kinetoscope*-Motiv BARBER SHOP SCENE, um die überlegene Bildqualität seines Verfahrens im Vergleich zu den kleinen und photographisch unzureichenden Bildern des Edison-Guckkastens zu demonstrieren.²⁰ Anschütz weigerte sich stets, von Glasplatten auf biegsame Zelluloidbänder umzusteigen. Das lag an seiner grundständig konservativen Haltung und seiner plötzlichen Verschuldung, aber letztlich auch vor allem daran, daß er sich seine Reputation im technologischen Rahmen einer qualitätsbewußten, ästhetisch ausgerichteten Photographen-Kultur erworben hatte.

Die filmgeschichtliche Rezeption des Werks von Marey und Anschütz zeigt anschaulich, wie das *black box*-Konzept die faktische Technikgeschichte verfehlt. Die verblüffend logische Rationalität einer »Firmengeschichte«, die von späteren Entwicklungen in einem gereiften Technologiesystem ausgeht, gibt nicht nur einen unvollständigen Bericht über die Ursprünge eines Artefakts, sondern zerstört auch den zeitgenössischen Kontext, in dem die Innovation »stattfand«. Der Fall Anschütz und Marey verweist außerdem auf historische Probleme und Fragen, die von professionellen Historikern seit langem diskutiert werden, von Filmhistorikern bisher aber kaum beachtet wurden: Welche Ereignisse, welche Artefakte und welche Daten sind für

die quellenkritische Verortung der Forschungstätigkeit als konstitutiv zu betrachten? Mit der Konvergenz verschiedener Technologien in Photographie, Chemie und Feinmechanik und dem starken Interesse an neuen Formen der Kommunikation, Dokumentation und Reproduktion entstand Ende des 19. Jahrhunderts eine Kultur der Bewegungsdarstellung, die eine breitere Erklärungsgrundlage verlangt, als sie die traditionelle Historiographie geben kann.

Gleichwertigkeit: die Alternative des optischen Ausgleichs

Eine Form der öffentlichen Unterhaltung, die allgemein als Vorläufer des Kinos gilt, ist Emile Reynauds Théâtre Optique, dessen über 12.500 Vorstellungen zwischen Oktober 1892 und Februar 1900 im Pariser Musée Grévin von einer halben Million Zuschauer besucht wurde.²¹ Reynaud zeichnete Bildsequenzen auf 65 mm breite durchsichtige Streifen, die er von Hand über Zahnräder vor- und zurückbewegte. Die Zahnräder griffen in Transportlöcher ein, die mit kleinen Metallösen verstärkt waren. Ein Bildstreifen war normalerweise 45 bis 50 Meter lang und faßte 500 bis 600 gezeichnete Einzelbilder. Eine Laterna magica projizierte einen wechselnden Hintergrund, auf dem sich Reynauds reizende Figuren bewegten, indem die Zeichnungen auf dem Bildband von einem riesigen Spiegelkranz durch eine Linse auf die Leinwand reflektiert wurden. Dieses Vorführgerät war eine raffinierte Großformat-Version seines 1877 patentierten Praxinoskops, eines optischen Spielzeugs, das für den Bewegungseffekt ebenfalls Spiegel benutzt, welche die in einer Trommel rotierenden Phasenzeichnungen reflektieren.

Unter den diversen Vorläufern des Kinos wie dem Praxinoskop, dem Zootrop, dem Phenakistiskop und der Laterna magica mit ihren verschiedenen beweglichen Diapositiven ragt das Théâtre Optique heraus, weil es eine Reihe von späteren Kinopraktiken vorwegzunehmen scheint: Es wurde zur kommerziellen Unterhaltung eines Publikums eingesetzt, projizierte zehn bis fünfzehn Minuten lang eine erzählte Geschichte, arbeitete mit einem biegsamen, perforierten Bildstreifen und wurde begleitet von einem Piano mit Gesang. Technisch bemerkenswert ist allerdings, daß der Effekt natürlicher Bewegung nicht auf mechanischem, sondern auf optischem Wege erzielt wurde: Der Bildstreifen lief kontinuierlich, während der Spiegelkranz, der das Bild auf die Leinwand reflektierte, das Projektionsbild mindestens zwölf Mal pro Sekunde unterbrach.²² Warum bevorzugte die frühe Filmprojektionstechnik die mechanische Lösung des intermittierenden Filmtransports, obwohl es für die optische Lösung ein erfolgreiches Vorbild gab, das vom Publikum schon seit 1892 begeistert aufgenommen wurde?

Theoretisch hat die optische Unterbrechung eines kontinuierlich laufenden Filmstreifens viele Vorteile: Der Film, ohnehin das teuerste und anfälligste Element der Projektionsausrüstung, wird erheblich weniger beansprucht, weil

er nicht mindestens zwölf Mal pro Sekunde angehalten und wieder in Bewegung gesetzt wird. Kontinuierlicher Filmlauf schützt vor Kratzern und Reissen und mindert die Gefahr der Entzündung des leicht entflammaren Zelluloids. Warum setzte sich der optische Ausgleich für die intermittierende Bildprojektion nicht durch? Warum war dagegen die mechanische Methode erfolgreich, obwohl sich dadurch die Entwicklung der Kinematographie bis etwa 1904 sehr verzögerte?

Eine *black box*-orientierte Technikgeschichte, die retrospektiv nur die Entwicklungsschritte von erfolgreichen Artefakten verfolgt, kann diese Frage nicht beantworten. Sie wird in den herkömmlichen Filmgeschichten auch gar nicht erst gestellt. Optische Lösungen werden nur bis Dezember 1895 berücksichtigt, und zwar als gescheiterte Experimente – als wären mechanische Unterbrecher die unvermeidliche und einzig mögliche Lösung des Problems. Um die Frage zu beantworten, warum sich der schrittweise Transport des Filmstreifens mit seinen vielen Nachteilen gegenüber dem optischen Ausgleich durchgesetzt hat, ist eine gleichwertige Überprüfung der Quellen im sozialgeschichtlichen Kontext nötig: Welche relevanten sozialen Gruppen waren ganz zu Anfang in die Auswertung »lebender Photographien« involviert?

Es waren vor allem Hersteller von Laterna magica- und Photo-Bedarfsartikeln, Schausteller, Theaterbesitzer und Impresarios, Zauberer, Photographen, Projektionskünstler, Feinmechaniker und Naturwissenschaftler. Während all diese Gruppen jeweils ihre Kenntnisse und Visionen von bewegten Bildern in das neue Medium einbrachten, war ihnen in ihrem technologischen Rahmen die Projektionstechnik und Aufführungskultur der Laterna magica zugleich mehr oder minder vertraut: Ende des 19. Jahrhunderts war die Laterna magica als ausgefeiltes, vielseitiges und allgemein bekanntes Projektionsgerät etabliert. Sie verband sich mit der photographischen wie der optischen Industrie und wurde als wissenschaftliches Instrument, für spezielle Beleuchtungseffekte in Theatern sowie vor allem für Lichtbildvorführungen eingesetzt. Um geeignete Projektionsbilder für große Säle wie für kleine Zuschauergruppen zu erzielen, gab es für Laterna magica-Schauen vielfältige Lichtquellen, eine ganze Reihe von Projektionslinsen mit verschiedenen Brennweiten sowie verschiedene Typen von Kondensoren und Reflektorspiegeln. Die praktischen Fragen, wie denn nun Lichtquelle, Linse, Reflektorspiegel, Kondensor und Glasdiapositiv für die maximale Wirkung auf der Leinwand jeweils optisch auszurichten seien, waren alle gelöst. Um Bewegungseffekte zu erzeugen, gab es verschiedene Typen mechanischer Vorrichtungen an den Bildern selbst (Hebel, Getrieberäder, Kurbeln), außerdem bewegliche Schattenfiguren und gegenlaufende Scheiben.²³

Im technologischen Rahmen der meisten sozialen Gruppen, die in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre mit bewegten Bildern zu tun hatten, waren alle optischen Fragen der Projektion gelöst. Die entsprechenden Verfahren waren in der zeitgenössischen Aufführungspraxis allgemein bekannt. Die offe-

ne Frage bei der Projektion bewegter Bilder von Zelluloidbändern wurde deshalb nicht auf optischem Gebiet, sondern im mechanischen Problem des schrittweisen Filmtransports vor der Projektionsöffnung erblickt: Ein gut entwickeltes optisches System für die Projektion existierte ja bereits.

Als der britische Pionier Robert W. Paul im Februar 1896 seinen ersten Filmprojektor entwarf, sollte dieser »zu jeder existierenden Laterna magica passen.«²⁴ Der amerikanische Erfinder C. Francis Jenkins meinte damals: »Der Filmprojektor ist in der Tat nichts weiter als ein modifiziertes Stereopticon bzw. eine Laterna magica, die mit einem mechanischen Bildwechsler ausgerüstet ist.«²⁵ Henry Hopwood, einer der ersten Technikhistoriker, schrieb 1899: »Ein Film zur Projektion lebender Bilder ist nichts weiter als ein vielfaches Laternen-Diapositiv.«²⁶ Cecil Wrays erster Apparat von 1896, der vom Laterna magica-Hersteller Riley Brothers in Bradford als *Riley Kineoptoscope* vertrieben wurde, bestand aus einer einfachen Schrittschaltung, die auf die üblichen Bildbühnen der Laterna magica-Geräte paßte.²⁷

Ende 1896 oder Anfang 1897 benutzte der Magier John Nevill Maskelyne bei seinen Vorstellungen in der Egyptian Hall am Piccadilly einen selbst erdachten Apparat mit optischem Ausgleich.²⁸ Für ein solches Gerät war nicht nur die Unterbrechervorrichtung zu entwerfen (eine Aufgabe ähnlich der Konstruktion eines mechanischen Unterbrechers), sondern es war zusätzlich ein ganz neuer Strahlengang zu konstruieren, welcher Lichtquelle, Kondensoren, Linsen und Blenden innovativ miteinander koppelte. Im Vergleich zur etablierten optischen Plattform der Laterna magica bedeutete die Konstruktion eines völlig neuen optischen Systems mit der für die Projektion bewegter Bilder erforderlichen Präzision eine Extra-Anstrengung, bei der das Verhältnis von Kosten und technischer Verlässlichkeit schwer abzuschätzen war. Diese Unsicherheit schlug für die meisten Apparatehersteller und Kinematographenbetreiber gegen die klaren Vorteile des kontinuierlichen Filmablaufs aus.²⁹

Heute betrachten viele Filmhistoriker die Laterna magica-Kultur als bedeutenden Vorläufer des Kinos.³⁰ Wenn die Alternative des optischen Ausgleichs unvoreingenommen in Erwägung gezogen wird, erscheint die Projektionskunst jedoch eher als das *Milieu*, in dem sich die Erfindung der Kinematographie bis etwa 1903 abspielte. Beide Medien koexistierten über zwei Jahrzehnte. In dieser Zeit gab es einen engen Austausch von narrativen Sujets, Bildmotiven, visuellen Erzähltechniken und Personal, den die Filmgeschichtsschreibung noch nicht angemessen berücksichtigt hat.³¹

Relevante soziale Gruppen: das Beispiel des Malteserkreuzes

Die Malteserkreuz genannte Schrittschaltung, die von 1896 bis heute verwendet wird, ist das zentrale technische Artefakt der Filmprojektion. Die Filmgeschichtsschreibung hat die Erfinder und Pioniere favorisiert, die in ihren frü-

hen Apparaten diesen Mechanismus benutzten. Allerdings war das Malteserkreuz vor 1905 nur eine Vorrichtung unter vielen, die alle dem schrittweisen Filmtransport dienten. Von Anfang an gab es eine Reihe von Vorschlägen zur Lösung des Problems, die kontinuierliche Kreisbewegung der Kurbel in eine intermittierende Bewegung des Filmstreifens vor der Projektionsöffnung zu verwandeln. Den Filmhistorikern ist eine Vielfalt von Schrittschaltungen bekannt, die in der Frühzeit des Kinos auf den Markt kamen. Aber sie ignorieren diejenigen, die nicht in der direkten Entwicklungslinie der Projektionstechnik liegen, die sich schließlich durchgesetzt hat. Auch hier ergibt sich aber ein ganz anderes Bild, wenn die überlieferten Artefakte und Quellen als prinzipiell gleichwertig betrachtet werden, ohne die »Wichtigkeit« eines bestimmten Mechanismus zu präjudizieren.

Vorab ein kurzer zeitgenössischer Überblick über Vor- und Nachteile verschiedener Schrittschaltungen aus Cecil Hepworths Projektionshandbuch von 1897: Seinerzeit galt das Malteserkreuz keineswegs als die beste Lösung. Malteserkreuze arbeiteten anfangs häufig ohne Stiftscheibe und verschlissen rasch, was unweigerlich zu unruhigem Bildstand auf der Leinwand führte.

Schneckenradgetriebe beruhen auf einem technisch hervorragenden Prinzip zur Umwandlung von kontinuierlicher in schrittweise Bewegung. Da jedoch ihre einwandfreie Fertigung schwierig ist, waren sie wenig in Gebrauch. Greifer sind für den Filmtransport sehr vorteilhaft, weil sie die schrittweise Bewegung des Films nicht mit einem plötzlichen Ruck vollziehen. Der Schläger ist extrem einfach konstruiert und gibt sehr gute Resultate, was besonders daran liegt, daß der Filmtransport von Bild zu Bild sehr schnell erfolgt, so daß die Größe der Blende reduziert werden kann und dadurch das Projektionsbild an Brillanz gewinnt. Außerdem zeigten lange Erfahrungen, daß der Schläger die Filmstreifen nicht mehr beschädigt als andere Schrittschaltungen. Die Reibungsscheibe der American Mutoscope & Biograph Company bezeichnet Hepworth als Grundelement für einen der erfolgreichsten Filmprojektoren. Sie erziele eine bemerkenswert ruhige Projektion. Die besten Zukunftsaussichten räumt Hepworth dem Greifer, dem Schläger und der Reibungsscheibe ein.³²

Wie konnte es geschehen, daß Hepworth mit seiner Vorhersage die Durchsetzung des Malteserkreuzes verfehlte? Hepworth schätzte die Entwicklung der Filmauswertung falsch ein. Mit der Herausbildung sozial relevanter Gruppen, die sich damit befaßten, entstand auch die technische Konstruktion für das Artefakt, welches zur Filmprojektion benutzt wurde.

Vor der Jahrhundertwende werteten folgende Gruppen Filme aus: einzelne Wanderschausteller; avancierte Photographen, die mit neuen Materialien experimentierten; etablierte Schausteller-Unternehmen, die ihre Buden um eine neue Attraktion bereicherten; Projektionskünstler, die damit ihr Repertoire erweiterten; Naturwissenschaftler und Lehrer, die physiologische Prinzipien demonstrierten; Theaterbesitzer und Impresarios, welche das »neueste Wun-

der« buchten; Unternehmer, die für eine bestimmte Zeitspanne Ladenlokale oder Hotelsäle anmieteten. Diese sozialen Gruppen stellten ganz verschiedene Anforderungen an Filmprojektoren: Einige verlangten mechanisch absolut einfache Getriebe, die leicht zu reparieren waren; einige bestanden auf ruhigem Bildstand für Großbild-Projektionen; andere benötigten tragbare Projektoren, die brillante Bilder lieferten; wieder andere wollten eine Kombination von Kamera und Projektor, um das Drehen und die Vorführung von Lokalaufnahmen zu erleichtern, oder sie wollten komische Effekte erzielen und brauchten einen Apparat, mit dem sich Filme problemlos rückwärts projizieren ließen. Für all diese Geschäftsbedürfnisse hielt der frühe Filmapparatemarkt eine reiche Auswahl an Geräten bereit. Noch 1915 schrieb R. B. Foster in der Neuausgabe von Hopwoods Filmtechnik-Klassiker:

Die Tauglichkeit eines gegebenen Gerätetyps hängt weit mehr von handwerklicher Sorgfalt ab als von dem jeweiligen Mechanismus für den Filmtransport; technische Verbesserungen sind kaum von Vorteil, wenn ihnen Fortschritte in der Präzision der Ausführung nicht mindestens entsprechen.³³

Foster stimmt Hopwood noch 1915 darin zu, daß »Schrittschaltungen exzellentes Handwerk erfordern und das Material den dauernden Erschütterungen ohne spürbare Verschleißerscheinungen widerstehen muß.«³⁴ Selbst zu diesem späten Zeitpunkt ist eine herausragende Stellung des Malteserkreuzes noch nicht zu erkennen. Bewährte Schlägermechanismen wurden weiterhin hergestellt und auf dem Markt angeboten.

Nach 1905 tendierte die Filmauswertung immer mehr zu häufig wiederholten Vorführungen derselben Filmkopien vor einem Massenpublikum in ortsfesten Sälen. Um 1912 errichtete eine mittlerweile blühende Industrie eigene Zweckbauten für Filmvorführungen. Wanderschausteller verloren an Bedeutung. Seit dem Höhepunkt zur Jahrhundertwende ging die Zahl der Jahrmarktunternehmen zurück. In diesem veränderten Umfeld der Filmauswertung entstand allmählich ein neuer Bedarf an Filmprojektoren. Größere Leinwände verlangten einen absolut ruhigen Bildstand. Die Umstellung von Filmverkauf auf Filmverleih machte die Schonung des Filmmaterials zu einem wichtigen Gesichtspunkt. Ständig wiederholte Vorführungen erforderten sauber fabrizierte und einwandfrei arbeitende Projektionsgeräte. Zugleich entfiel das Kriterium der Tragbarkeit: Die dauerhafte Installation von Vorführapparaten in ortsfesten Abspielstätten gestattete aufwendige Projektorkonstruktionen. Die Ausrüstungskosten setzten sich nicht mehr zum Einkommen eines einzelnen Wanderschaustellers ins Verhältnis, sondern zum Kapitalvorschuß für ein ganzes Gebäude, welches ein wachsendes Massenpublikum versorgte. Als einige in der Filmauswertung tätige soziale Gruppen an Bedeutung verloren, begann die Schrittschaltung des Malteserkreuzes die Filmprojektionstechnik zu dominieren: Die Herstellungskosten waren auch bei sau-

berster Ausführung nicht mehr exorbitant;³⁵ der Bildstand war ruhiger als bei anderen Schrittschaltungen, weil der Filmstreifen während seiner Durchleuchtung festgehalten wurde; Laufgeräusch und Abnutzung reduzierten sich deutlich, indem das Malteserkreuz ab 1912 in ein Ölbad eingelassen war. Statt wie Schläger- und Greifermechanismus direkt auf das Filmband einzuwirken, arbeitet das Malteserkreuz auf einem Zahnkranz und schon so die Perforation.³⁶

Erst mit der Durchsetzung von Filmverleih und ortsfesten Kinos wurde das Malteserkreuz zum technischen Herzstück der Filmprojektion. In dem von mobilen Vorführungen geprägten ersten Jahrzehnt der Filmgeschichte war diese Entwicklung keineswegs abzusehen. Filmpioniere wie Oskar Messter und Pierre-Victor Continsouza, die das Malteserkreuz benutzten und später Anspruch auf Erstlingsrechte erhoben, waren nicht hellsichtiger als ihre Konkurrenten, die andere Schrittschaltungen verwendeten. Die aus der Sicht erfolgreicher Pioniere und ihrer Erfindungen betriebene teleologische Filmgeschichtsschreibung vermag nicht zu erklären, wie sich diese in der Konfusion und Konkurrenz der ersten Jahre tatsächlich durchgesetzt haben.

Die Bestimmung des technologischen Rahmens: das Beispiel der Wanderkinematographen

Die meisten Filmhistoriker teilen die frühe Filmauswertung in zwei Kategorien ein: ortsfeste Theater und Wanderschausteller. Filmvorführungen als Programmnummer in Variété-Theatern oder als kurzes Zwischenspiel auf Theater- und Konzertbühnen sind gut nachweisbar, weil diese etablierten Unternehmen leicht zugängliche Dokumente in Form von Anzeigen, Presseberichten und Geschäftskorrespondenz hinterließen. Sie waren auch das wichtigste Umfeld, aus dem heraus Kino-Zweckbauten und überhaupt das moderne Auswertungs- und Verleihsystem sich entwickelten.³⁷ Wanderkinematographen sind sehr viel weniger erforscht: Teils liegt das daran, daß ihre häufigen Ortswechsel viel schwieriger zu verfolgen und erheblich weniger Dokumente dazu erhalten sind, teils daran, daß die Phase der Wandervorführungen meist als romantisches Vorspiel der Kinogeschichte behandelt wird. Abgesehen von idyllischen Konnotationen umfaßt der Terminus »Wanderkinematograph« eine Bandbreite unterschiedlicher Tätigkeiten verschiedener Typen von Filmauswertern, die ganz verschiedene Filmprojektoren für ihre Arbeit benötigten. Ein differenziertes Bild der Typen von Wanderkinematographen und ihrer Vorführpraktiken ergibt sich, wenn wir die relevanten sozialen Gruppen betrachten, die sich im frühen Kino engagierten, und untersuchen, wie sie mit ihren unterschiedlichen Interessen die Karriere verschiedener technischer Artefakte beeinflußt haben. Obwohl die Überlieferung zu Wanderkinematographen größtenteils aus Anekdoten besteht, lassen sich vier Haupttypen unterscheiden.³⁸

Die Gruppe mit dem klarsten Profil sind die Schaustellerunternehmen der großen Messen und Jahrmärkte, die schon sehr früh zu Filmvorführungen übergehen. Sie sind in jüngeren filmhistorischen Studien am ausführlichsten behandelt.³⁹ Auf den größeren Jahrmärkten und Messen wie etwa in Bremen, Leipzig, München, Hull, Nottingham, Nijmegen, Leeuwarden und anderen Städten war ein guter Stellplatz nur durch jahrelange Standorttreue zu bekommen. Die hier vertretenen Wanderkinematographen waren meist Schaustellerunternehmen, welche die neue Attraktion der bewegten Bilder ihrem sonstigen Unterhaltungsangebot hinzufügten. Christiaan Sliker, der erste Wanderkinematograph der Niederlande, betrieb eine Kuriositätenschau, eine Spielbude und dann einen spektakulären elektrischen Angelapparat.⁴⁰ Johann Schichtl in Deutschland ergänzte seine Varietéattraktionen und Marionettentheater mit Filmvorführungen.⁴¹ Randall Williams in England verwandelte seine Grand Phantascopical Exhibition, eine Geisterschau, Ende 1896 in einen Wanderkinematographen.⁴²

Die meisten dieser Schausteller gehörten zu Familien mit einer langen Tradition in der Branche: Sliker wuchs in einer Schaustellerfamilie auf und heiratete die Tochter eines bekannten Karussellbesitzers. Schichtl gehörte zu einer Familiendynastie, die mindestens seit 1800 in der Branche tätig war. Williams rannte schon in jungen Jahren von zu Hause weg, um dann auf Jahrmärkten Zaubervorstellungen zu geben; seine eigenen Shows produzierte er seit den 1860er Jahren. Die Buden dieser Unternehmen faßten oft 500 bis tausend Sitzplätze. Sie benötigten eine Projektionsausrüstung und Beleuchtung, die derjenigen von Variété-Theatern in Großstädten keineswegs nachstand. Ihre Routen standen durch die Daten der Jahrmärkte schon lange im Vorhinein fest. Ihre aufwendig gestalteten Schaubuden wurden mit Lokomobilen oder Pferdegesspannen transportiert.

Von der Jahrmarktauswertung unabhängige Wanderkinematographen gaben kurzzeitige Vorstellungen in Gasthäusern, Tanzsälen von Hotels, bei gutem Wetter auf offenen Plätzen, in Pfarrsälen und anderen günstig zu mietenden Räumlichkeiten in Dörfern und Städten ganz Europas. Üblicherweise wurden die Vorführungen von einem Schausteller allein bestritten, dem allenfalls noch eine Hilfskraft zur Seite stand. Die Reiseroute wurde von Woche zu Woche festgelegt: Sobald das Publikum am Aufführungsort ausblieb, wurden Vorstellungen für den nächsten Spielort arrangiert. In dieser Gruppe finden sich Wanderschausteller mit großer Erfahrung: Projektionskünstler, die bislang Laterna magica-Aufführungen veranstaltet hatten, reisten jetzt auf den ihnen bekannten Routen mit der neuen Attraktion der lebenden Bilder. Ihre Anforderungen an die Projektionsgeräte waren bescheiden: Tragbarkeit, leichte Durchführung von Reparaturen unterwegs, Auslegung für mehrere Beleuchtungsarten je nach den Gegebenheiten vor Ort. Einige wie Georg Farkel nahmen an ihrem Projektionsapparat einige Änderungen vor, so daß sie ihn auch als Filmkamera für Lokalaufnahmen benutzen konnten.⁴³ Andere nutz-

ten ihre praktischen Erfahrungen, tüftelten an ihrem Apparat und erzielten wichtige Verbesserungen wie die Dreiflügelblende, die Theodor Pätzold als endgültige Lösung für das Problem des Flimmerns anfertigte.⁴⁴ Einige dieser unabhängigen frühen Wanderkinematographen schafften den Wechsel in die Filmindustrie wie etwa Jean Dienstknecht, der eine der ersten Filmverleihfirmen gründete⁴⁵ oder A. J. Gee, der ein Kleinstadtkino eröffnete.⁴⁶

Ein weiterer Typ des Wanderkinematographen war der Theaterreisende: Ein selbständiger Schausteller, gelegentlich auch eine Frau, schloß über einen Agenten branchenübliche Verträge mit Variété-Theatern und tingelte wie die anderen Unterhaltungskünstler als Programmnummer fester Häuser durch Stadt und Land. Abgesehen von einem ruhigen Bildstand auf einer großen Leinwand waren die Anforderungen an das Projektionsgerät nicht anders als bei den unabhängigen Wanderkinematographen. Der wesentliche Unterschied bestand in der Art des Auftritts, den oft ein dramatischer Sprechstil oder andere fürs Variété geeignete Vortragstechniken prägten. Madame Olinka, deren Ehemann, ein Tierstimmenimitator, den Filmprojektor bediente, bereiste mittelgroße Theater im nördlichen Mitteleuropa zwischen Hamburg, Görlitz und Amsterdam. Auf der Bühne stehend kommentierte sie die Handlung jedes Films mit einer Stentorstimme, die ein Berichterstatter »sehr originell und seltsam« fand.⁴⁷ Einige dieser Theaterreisenden waren mit ihren Darbietungen bereits etabliert und nahmen Filmvorführungen nur vorübergehend in ihr Repertoire auf oder boten sie als Ergänzung an, ohne ihre Linie zu verlassen. Viele kehrten zu ihren ursprünglichen Darbietungen zurück, als sich die Kinematographie nach 1905 als eigene Branche zu etablieren begann. Der britische Zauberkünstler David Devant war zum Beispiel ein Theatermann, der sich für kurze Zeit auf Vorführungen lebender Bilder warf.⁴⁸ Ein ähnlicher Fall war der Athlet Eugene Sandow, der nicht nur in Edison- und Biograph-Filmen als Darsteller auftrat, sondern Filmvorführungen mit dem *Biograph*-Projektor in seine 1896/97er Tournee integrierte.⁴⁹

Die letzte Gruppe von Wanderkinematographen entzieht sich dem Blick der Forschung am meisten: Es handelt sich um ehrgeizige Amateure mit wenig oder gar keiner Erfahrung im Unterhaltungsgewerbe, die zeitweilig, oft nur für wenige Wochen, Filmvorführungen betrieben, um dann in die Vergessenheit zurückzusinken. An Spuren hinterließen sie zahlreiche Annoncen für ihre Apparate, die sie »wegen anderweitiger Unternehmen« als »ziemlich neu« oder »wenig gebraucht« zum Verkauf anboten.⁵⁰ Es gibt Dutzende dieser nicht identifizierten Kleinanzeigen in Schaustellerzeitschriften, gelegentlich auch in der lokalen Tagespresse. Filmhistoriker ignorieren diese Hinweise in der Regel, weil sie eher auf identifizierbare Namen, Daten und Orte aus sind, statt die Rekonstruktion anonymer Tätigkeitsmuster anzustreben. Weitere Hinweise auf die Aktivitäten dieser Gruppe sind den Angeboten der Kinematographenhersteller zu entnehmen, die ihre Geräte als »komplett im Kasten verpackt und fertig zum Betrieb« anpreisen⁵¹ oder Kunden anlocken mit

Überschriften wie: »Viel Geld verdient man in kürzester Zeit durch Vorführung des Kinematograph...«⁵² Hier lag das billigere Ende des Marktes, wo im Preis, der eine dominierende Rolle spielte, oft ein Satz von sechs bis sieben Filmen inbegriffen war und der unerfahrene Unternehmer gedrängt wurde, schnell sein Glück zu machen. Viele, wenn nicht die meisten Schausteller dieser letzten Gruppe blieben nicht lange im Filmgeschäft.

Eine sorgfältige Untersuchung der marktgängigen Filmprojektoren in Verbindung mit den relevanten sozialen Gruppen, auf die das Angebot jeweils abzielte, ergibt eine Struktur der frühen Vorführungspraxis, die erheblich komplexer ist als allgemein angenommen. Diese Struktur beeinflusste Entwicklung und Konstruktion einer ganzen Reihe technischer Artefakte. Als zum Beispiel der Photograph und Projektionskünstler Clemens Seeber mit seinem Sohn Guido im Herbst 1896 von Chemnitz nach Berlin reiste, um einen Filmprojektor zu kaufen, besuchten die beiden »eine Reihe Firmen«, einschließlich Philipp Wolff und Dr. Hesekei. Sie fanden, daß die Geräte »als Untersatz gewöhnlich einen Holzkasten aufwiesen« und kehrten nach Hause zurück mit einem *Thaumograph* von Oskar Messter: Er war »auf einem äußerst schweren gußeisernen dreibeinigen Stativ aufgebaut und sein Projektionswerk sowie der Lampenkasten solid montiert auf einer gußeisernen Platte«.⁵³ Ein halbes Jahr später war auch Philipp Wolffs *Vitaphotoscope* »ganz aus Metall gefertigt, wobei für den Unterboden Stahl verwendet wurde«.⁵⁴

Vor allem an den Wanderkinematographen, die vorübergehend ins Filmgeschäft wechselten, zeigt sich übrigens, daß in der frühen Kinematographie Qualifikationen und Tätigkeiten eine signifikante Rolle spielten, die kaum dokumentiert ist: einen geeigneten Vorführraum finden, das potentielle Publikum auf die Veranstaltung aufmerksam machen, Vorführungen für Schulen und Vereine arrangieren, Lokalaufnahmen einsetzen oder auf andere Weise lokale Interessen bedienen und vieles andere mehr. Das Studium der erhaltenen Projektionsapparate verschafft der Erforschung dieses Sektors der frühen Filmauswertung eine solide Grundlage.

Selektive Filmgeschichtsschreibung: der Fall Auguste und Louis Lumière

Für viele Filmhistoriker sind die Gebrüder Lumière die Erfinder des Kinos. Sie entwarfen den *Cinématographe*, ein elegantes, zuverlässig arbeitendes, tragbares Gerät, das als Filmkamera, Filmprojektor und Filmkopiermaschine seine Dienste tat. Der Apparat stand zunächst nicht zum Verkauf, sondern wurde ausschließlich von angelernten Operateuren der Firma Lumière bedient, die in den Jahren 1896 und 1897 nahezu jede Gegend der bewohnten Welt erreichten. Über 1400 erhaltene Filmaufnahmen beweisen die Qualität und den weltweiten Einsatz des *Cinématographe Lumière*. Die erste öffentliche Projektionsvorführung des *Cinématographe Lumière* für ein zahlendes

Publikum im Keller des Pariser Grand Café gilt als Beginn der kommerziellen Filmauswertung. ARROSEUR ET ARROSÉ, ein im Juni 1895 gedrehter lustiger Kurzfilm, gilt als der Beginn narrativer Filmproduktion.

Öffentliche Filmvorführungen und zur Erheiterung des Publikums gedrehte narrative Kurzfilme gab es auch schon vorher. Ohne Zweifel sahen aber die Zuschauer in vielen Ländern zuallererst Lumière-Filme, denn die ersten Filmaufnahmen *on location* wurden meist von Lumière-Operateuren gemacht. Allerdings übernahm das Filmgeschäft weder ganz am Anfang noch in seiner industrialisierten Form, die Anfang der 1920er Jahre voll ausgebildet war, die Geschäftspraktiken der Firma Lumière. Von Ausnahmen abgesehen, war der *Cinématographe Lumière* bis zum Frühjahr 1897 nicht verkäuflich.⁵⁵ Zu dieser Zeit hatten bereits viele andere Hersteller den Markt besetzt: Die Gebrüder Lumière vermochten aus der hervorragenden Reputation ihres Apparats kein Kapital zu schlagen. Sie bauten die frühen narrativen Elemente von ARROSEUR ET ARROSÉ nicht weiter aus und trugen in den fünf Jahren ihrer Produktionstätigkeit kaum zur Entwicklung der kinematographischen Gestaltungsmittel bei. Sie führten auch keine Neuerungen in der Filmproduktion oder Filmdistribution ein.

Was für eine Art von Kino haben die Gebrüder Lumière denn dann »erfunden«? Bislang existiert keine kritische wissenschaftliche Studie über die Gebrüder Lumière und ihr kinematographisches Werk. Durch eine gleichwertige Betrachtung der Artefakte und die Berücksichtigung des technologischen Rahmens, in dem die Gebrüder Lumière arbeiteten, lassen sich einige Vorschläge für die künftige Forschung skizzieren.

Auguste und Louis Lumière waren Söhne eines Photographen, der bei Nadar studiert hatte. Vater Claude Antoine Lumière betrieb ein Photoatelier in Besançon. Später ging er nach Lyon, wo er mit der Herstellung photographischer Trockenplatten begann. Als Auguste 1882 vom Militärdienst zurückkehrte, stand die Firma kurz vor dem Bankrott. Die beiden Brüder mechanisierten die Produktion der Bromgelatine-Platten und entwickelten eine neue Emulsion. Sie wurde unter dem Markennamen *étiquette bleue* vertrieben und war so erfolgreich, daß die Firma Lumière Mitte der 1890er Jahre als größter Trockenplattenhersteller in Europa galt. Als Auguste und Louis mit der Konstruktion des *Cinématographe* begannen, hielten sie bereits mehr als ein Dutzend Patente für photographische Prozesse und Geräte. Sie befaßten sich intensiv mit der Verbesserung von Trockenplatten für Farbphotographie, und Auguste hatte bereits seine medizinischen Forschungen vor allem über Tuberkulose und Krebs aufgenommen, die ihn für seine ganze Karriere nach 1905 fast völlig in Anspruch nahmen.

Als sich die beiden Brüder entschieden, an einem Apparat für lebende Bilder zu arbeiten, waren sie hochgradig involviert in einen technologischen Rahmen von Herstellern und Anbietern photographischer Artikel. Sie hatten ganz besondere Erfahrung in photographischer Chemie und dem Entwerfen raffi-

nierter und einzigartiger Fertigungsmechaniken für Emulsionen und Trockenplatten. Die Société A. Lumière et fils konnte sich 1894 mit den großen und rasch wachsenden Photoartikel-Anbietern messen, wie etwa John Carbutt in Philadelphia, der Eastman Company in Rochester, Georges Balgny in Paris oder John Henry Blair in London. Unter diesen aggressiven Konkurrenten war sie am ehesten mit Eastman vergleichbar. George Eastman begann mit der Herstellung von Trockenplatten im Jahr 1880, als die Firma Lumière gerade auf ihrem Tiefpunkt war. Beide Unternehmen verzeichneten in den 1880er Jahren ein rasches Wachstum. Allerdings entwarf Eastman 1888 eine Photokamera, die *Kodak*, welche die Photographie insgesamt revolutionierte, indem sie das Medium für den Amateurgebrauch öffnete. Mit dem durchschlagenden Erfolg des Kodak-Rollfilmverfahrens sicherte Eastman sein dynamisches Wachstum im Geschäftsbereich photographischer Bedarfsartikel, indem die preisgünstigen Kameras zur Entwicklung der Bilder und zum Laden mit neuem Film an seine Fabrik eingeschickt werden mußten. Dieses Modell, das einen sicheren Rückfluß für das Kerngeschäft garantierte, konnten die Gebrüder Lumière sehr wohl verstehen und schätzen. Als Edison das *Kinetoscope* mit seinen teuren Filmen herausbrachte, lag es da für einen Hersteller von Photobedarf wie der Société A. Lumière et fils nicht nahe, an die Einführung einer Amateurkamera für lebende Bilder zu denken? Unterstützen die technischen Artefakte der Gebrüder Lumière diese Vermutung?

Der *Cinématographe Lumière* war nicht nur, wie allgemein bemerkt wird, deshalb eine glänzende Erfindung, weil er ein multifunktionales Gerät ist, das wenig wiegt, leicht zu handhaben ist und unter verschiedensten Bedingungen fehlerfrei arbeitet.⁶ Der *Cinématographe Lumière* war auch eine radikale Abkehr von den Richtungen, welche die maßgeblichen zeitgenössische Erfinder eingeschlagen hatten. Edison und W. K. L. Dickson hatten zur Wiedergabe ihrer lebenden Bilder das *Kinetoscope* als sperrigen, auf dem Boden stehenden Apparat geschaffen. Ihre Kamera war eine riesige, fest installierte Studiomaschine, die mit einem Elektromotor angetrieben wurde und alles andere als tragbar war. Die chronophotographischen Kameras von Marey, Anschütz, Kohlrausch, Londe und anderen hatten mindestens die Ausmaße einer veritablen Studio-Porträtkamera (und waren sogar manchmal noch größer). Ebenso massiv und schwierig zu handhaben waren die Projektionsapparate von Anschütz und Kohlrausch. Die meisten anderen Erfinder der 1890er Jahre konzentrierten sich ganz auf den Durchlauf des Filmbands durch die Maschinerie, ohne sich um Tragbarkeit und einfache Bedienung zu kümmern: Wordsworth Donisthorpe in Großbritannien entwarf seinen riesigen, auf dem Boden stehenden Apparat nach dem Vorbild von Maschinen, die in der Textilbranche gängig waren. Um Kinetoskop-Filme aufzunehmen, entwickelte Birt Acres für Robert Paul eine Kamera, die zwar mobil war, aber mit einem 60 cm messenden Kurbelrad bedient wurde. Georges Demeny baute seine Kamera, die so groß wie ein Möbelkarton war, nach dem Vorbild von Mareys Geräten.

Der Filmprojektor von Jenkins und Armat schließlich war auf eine Bank montiert und wurde mit einem Elektromotor betrieben.

Vor diesem Hintergrund der Jahre 1894/95 war der *Cinématographe Lumière* eine radikal konzipierte »Kodak« für lebende Bilder: Er hatte nur die Ausmaße einer großen Zigarrenkiste und wog lediglich vier Kilogramm.⁵⁷ Damit war er nicht größer als viele photographische Handkameras der Zeit.⁵⁸

Im September 1896 patentierten Auguste und Louis Lumière die *Kinora*, ein Heim-Betrachtungsgerät für lebende Bilder.⁵⁹ Die *Kinora* ist ein Miniatur-Mutoskop, das mit einem simplen Getriebe arbeitet, welches eine Bildwalze von bis zu 640 knapp 2 cm breiten photographischen Papierabzügen abblättert. Die frühe Geschichte der *Kinora* in Frankreich ist nicht erforscht. Rechte an der *Kinora* erwarb die American Mutoscope and Biograph Company im Juni 1898. Im Jahr 1900 waren Herstellung und Vertrieb in den Händen von Léon Gaumont. Den Gipfel ihrer Popularität in Großbritannien erreichte die *Kinora* nach der Einführung durch Charles Urban im Jahr 1902.⁶⁰ Daß die Gebrüder Lumière im Jahr 1896, als ihr *Cinématographe* seine überraschenden Publikumserfolge feierte, mit der *Kinora* nach wie vor die Idee der Filmbetrachtung in den eigenen vier Wänden verfolgten, ist ein klarer Hinweis, wie sie damals über die künftige Entwicklung der lebenden Bilder dachten.

Weitgehend unerforscht ist noch ein weiterer Geschäftsbereich der Firma Lumière, nämlich die Herstellung und der Vertrieb von Zelluloidfilm.⁶¹ In den Jahren 1895 und 1896 arbeiteten die Gebrüder Lumière mit Victor Planchon in Boulogne-sur-Mer fieberhaft an der Entwicklung eines eigenen Filmmaterials. Zugleich eruierten sie Möglichkeiten für den Lizenzerwerb von Herstellungsverfahren der European Blair Camera Company. Die lange Verzögerung von der ersten Demonstration des *Cinématographe* am 22. März 1895 an der Sorbonne und dem eilig arrangierten kommerziellen Debut am 28. Dezember 1895 im Grand Café lag wahrscheinlich an den Schwierigkeiten bei der Herstellung eines eigenen Filmmaterials. Den Amateurmarkt, den sie bereits so erfolgreich mit Trockenplatten versorgten, zusätzlich auch noch mit Rohfilm zu beliefern, war anscheinend ein wesentlicher Punkt ihrer geschäftlichen Pläne für die weitere Expansion ihrer Firma.

Die These, daß die Gebrüder Lumière die lebenden Bilder als Amateurmedium fürs Heimkino ansahen, stützen schließlich auch viele Sujets der ersten von Louis Lumière selbst gedrehten Filmaufnahmen: REPAS DE BÉBÉ, PÊCHE AUX POISSONS, QUERELLE ENFANTINE, PARTIE D'ÉCARTÉ, BARQUE SORTANT DU PORT etc. und nicht zuletzt auch L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT⁶² zeigen Szenen aus dem bürgerlichen Familienleben. Sie dominieren die Sujets der ersten Filme, die Louis Lumière selbst 1895 und Anfang 1896 vor allem in La Ciotat und Clos de Plage aufnahm. Es waren gerade diese Amateur-Aufnahmen, welche den Triumph des *Cinématographe Lumière* in den ersten Monaten des Jahres 1896 begründeten. Als die Firma Lumière zum Verkauf der Filme überging, drehte Louis Lumière im Sommer 1897 von einigen dieser Filme

ein Remake, weil frische Negative benötigt wurden.⁶³ Die Aktualitäten und Ansichten aus aller Welt, die das Gros der Lumière-Produktion ausmachen, wurden erst ab Frühjahr 1896 von Operateuren der Firma, nicht von Louis Lumière selbst gedreht.

Der Rang der Gebrüder Lumière als herausragende Filmpioniere wird in keiner Weise geschmälert, wenn Filmhistoriker die *black box* der linear erzählten Technikgeschichte verlassen, die Artefakte sorgfältig und unvoreingenommen untersuchen und den technologischen Rahmen bestimmen, in dem Auguste und Louis Lumière gearbeitet haben. Diese Vorgehensweise trennt die Bestrebungen der Gebrüder Lumière aber sehr wohl ab von denjenigen Strukturen, die das Filmgeschäft später als Massenmedium entwickelte. Die beiden sind übrigens in guter Gesellschaft mit Thomas Alva Edison, Birt Acres und vielen anderen Pionieren, die zwar elaborierte, aber letztlich verfehlte Vorstellungen von der künftigen Entwicklung der lebenden Bilder hatten: Auf welche Weise würden sie dem Publikum dargeboten werden? Welchen Zwecken würden sie dienen – der Erziehung und Bildung, der Wissenschaft, der Kunst, dem Nachrichtenwesen oder der Unterhaltung? Die anfangs große Zahl unterschiedlicher technischer Lösungen für kinematographische Apparate erklärt sich aus dieser breiten Vielfalt von Vorstellungen, welche die Pioniere über die lebenden Bilder in ihren Köpfen hatten. Diese Vielfalt scheidet das erste Jahrzehnt der Filmgeschichte von Tom Gunning's »Kino der narrativen Integration«.

Technik als Ausgangspunkt: viele verschiedene Ausprägungen von »Kino«

Warum sollte eine historische Erforschung des frühen Kinos mit der Technik beginnen? Wissen wir denn nicht schon alles Nötige über die technischen Details von Projektionsapparaten, über Kurbeln, Hebel und surrende Blenden?

Wir wissen tatsächlich noch nicht genug. In seinem bahnbrechenden Essay »Toward a History of Screen Practice«, mit dem er sein Buch *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907* einleitet, behauptet Charles Musser, daß sich sein Modell zur Erforschung der Anfänge des amerikanischen Kinos von früheren Darstellungen unterscheidet, die gekennzeichnet sind von »einem Technikdeterminismus, der die Filmsprache zum Produkt der Technik macht und Filmkunst nur im Rahmen dieser Sprache kennt«. Mussers Modell besagt, daß »der Projektionsbetrieb immer eine technische Komponente hatte sowie ein Repertoire von Präsentationsstrategien und eine sozio-kulturelle Funktion, wobei all das einem wechselseitigen Wandel unterlag.«⁶⁴ Später kritisiert er Historiker, die »eine Technik und nicht eine kulturelle Praxis« zu ihrem Ausgangspunkt nehmen, weil sie Technik als »determinierende Praxis« ansehen und nicht als »Komponente der Praxis«.⁶⁵ Was die linearen technik-

orientierten Filmgeschichten der Vergangenheit betrifft, hat Musser mit seiner Kritik völlig recht: Jahrzehntlang blieb es den Vorlieben der Filmhistoriker überlassen, auf welche Seite des Erfinderstreits um Erstlingsrechte sie sich schlagen wollten: Edison oder Lumière? Armat oder Jenkins? Skladanowsky oder Messter? Acres oder Paul?

Unter den dürrtigen Spuren, die das frühe Kino hinterlassen hat, sind technische Artefakte eine substantielle Quelle, die bisher kaum befragt worden ist, weil die zahlreichen Firmengeschichten nach der *black box*-Methode geschrieben wurden. Patente enthalten mehr als das Einreichungsdatum sowie Beschreibungen mechanischer Vorrichtungen. In ihren Texten stecken reichhaltige Informationen über frühe Vorführpraktiken, über die Absichten der Erfinder und über Schwachpunkte bei anderen Komponenten der kinematographischen Strukturen (vor allem bei Zelluloid). Die Annoncen und Firmenkataloge der Hersteller enthüllen die Evolution der Geräte und ihrer Verwendung, die angesprochenen oder gesuchten sozialen Gruppen sowie die Vorstellungen der Hersteller über den Wandel des kinematographischen Mediums. Eine bewußt überlegte Untersuchung der technischen Apparate selbst vermag noch mehr zu verraten. In den naturwissenschaftlichen und populären Zeitschriften sowie in der Branchenpresse der Photographie und der Projektionskunst sind zahlreiche technische Berichte erschienen. Sie sind bislang noch nicht systematisch nach Fakten untersucht worden, die unter ihrer linear verstandenen Oberfläche verborgen liegen. Wenn dieses Material erneut gesichtet wird, und zwar von einem unvoreingenommenen historischen Standpunkt aus, der offen ist für das Wechselspiel zwischen sozialen Gruppen, technischen Entwürfen, Geschäftspraktiken und institutionellen Strukturen, dann lassen sich reichhaltige Quellen erschließen, die zwar bekannt, aber bisher kaum ausgeschöpft sind. Von diesem Standpunkt aus eröffnen sich neue Perspektiven auf die vielen verschiedenen Ausprägungen von »Kino« in den Jahren 1895 bis 1905, ähnlich wie Tom Gunnings Konzept des »Kinos der Attraktionen«⁶⁶ neue Bedeutungsebenen der erhaltenen Filme aus dieser Zeit aufdeckte und die Beziehungen zwischen Filmemachern, Zuschauern und der Kultur des späten 19. Jahrhunderts erhellte.

(Aus dem Amerikanischen von Martin Loiperdinger)

Anmerkungen

Keld Nielsen, ehemals European Film College in Ebelhoft, Dänemark, jetzt an der National Film School in Kopenhagen, schulde ich besonderen Dank für die Einführung in das Werk von Wiebe E. Bijker und anderen technikgeschichtlich orientierten Soziologen, während ich als Visiting Lecturer in Ebelhoft war. Für ihre Ratschläge und Unterstützung danke ich außerdem Martin Loiperdinger, William Uricchio, Stephen Bottomore, Stephen Herbert und Luke McKernan.

1 Vgl. von Tom Gunning Beiträgen vor allem: »The Cinema of Attractions. Early Cinema, its Spectator and the Avant-garde, *Wide Angle*, Vol. 8, No. 3-4 (Fall 1986), deutsche Übersetzung: »Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde«, *Meteor* 4 (1996), S. 25-34; »Non-Continuity, Continuity and Discontinuity: a Theory of Genres in Early Films«, *Iris*, Vol. 2, No. 1 (1984), S. 101-112; beide Artikel wieder abgedr. in: Thomas Elsaesser mit Alan Barker (Hg.), *Early Cinema. Space Frame Narrative*, BFI Publishing, London 1990, S. 56-67 und S. 101-112. Vgl. auch Frank Kessler, »Attraktion, Spannung, Filmform«, *montage/av*, 2. Jg., Nr. 2 (1993), S. 117-126.

2 Trevor J. Pinch, Wiebe E. Bijker, »The Social Construction of Facts and Artefacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other«, in: Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes, Trevor J. Pinch (Hg.), *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*, MIT Press, Cambridge, London 1989, S. 22 und S. 24.

3 John M. Staudenmaier, »Rationality Versus Contingency in the History of Technology«, in: Merret Roe Smith, Leo Marx (Hg.), *Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism*, MIT Press, Cambridge 1994, S. 261.

4 Reinhard Rürup, »Die Geschichtswissenschaft und die moderne Technik. Bemerkungen zur Entwicklung und Problematik der technikgeschichtlichen Forschung«, in: Dietrich Kurze (Hg.), *Aus Theorie und Praxis der Geschichtswissen-*

schaft. Festschrift für Hans Herzfeld zum 80. Geburtstag, Walter de Gruyter, Berlin, New York 1972, S. 64f.

5 Pinch, Bijker (Anm. 2), S. 30.

6 Ebenda.

7 Vgl. dazu den Beitrag von Ludwig Vogl-Bienek in dieser Ausgabe. Doppelprojektoren für zwei Filmbänder wurden auch von Robert Dempsey Gray, Owen A. Eames, William Friese Greene, Birt Acres, Jules Carpentier und vielen anderen vorgeschlagen.

8 Vgl. zur Société du Phonoscope ausführlich Martin Loiperdinger, *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern* (= KINtop Schriften 4), Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main, Basel 1999, S. 37-55; vgl. außerdem die Monographie von Laurent Mannoni, *Georges Dumenil. Pionnier du cinéma*, Editions Pageine, Douai 1997.

9 Pinch, Bijker (Anm. 2), S. 40, Hervorhebung im Original.

10 Wiebe E. Bijker, »The Social Construction of Bakelite: Toward a Theory of Invention«, in: Bijker, Hughes, Pinch (Anm. 2), S. 172.

11 Ebenda, S. 168.

12 Vgl. für einen ersten Blick auf Messers Position gegenüber seinen Konkurrenten Deac Rossell, »Jenseits von Messer – die ersten Berliner Kinematographen-Anbieter«, *KINtop* 6 (1997), S. 166-184.

13 Wiebe E. Bijker, John Law, »Postscript: Technology, Stability, and Social Theory«, in: Wiebe E. Bijker, John Law (Hg.), *Shaping Technology/Building Society. Studies in Sociotechnical Change*, MIT Press, Cambridge, London 1992, S. 107.

14 Kürzlich wurden viele von Mareys

chronophotographischen Bildserien auf Film übertragen und können jetzt in Bewegung auf Leinwand projiziert betrachtet werden – was Marey seinerzeit nicht getan hat. Dieser Transfer auf Kinofilm verfälscht die Präsentation von Mareys Artefakten aus den frühen 1890er Jahren in erheblicher Weise.

15 Vgl. zu Anschütz und zur zeitgenössischen Rezeption seiner Aufnahmen ausführlich Deac Rossell, *Ottomar Anschütz and His Electrical Wonder*, The Projection Box, London 1997; ders.: »Lebende Bilder. Die Chronophotographen Ottomar Anschütz und Ernst Kohlrusch«, in: Susanne Höbermann, Pamela Müller (Hg.), *Wir Wunderkinder. 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen*, Gesellschaft für Filmstudien e. V., Hannover 1995, S. 13–34.

16 Der kommerzielle Mißerfolg von Edisons *Kinetoscope* in Deutschland ist wahrscheinlich auf die weite Verbreitung von Anschütz' Schnellseher zurückzuführen, der bewegte Bilder lieferte, die kürzer, aber von höherer photographischer Qualität waren. In Deutschland war das *Kinetoscope* nicht eine derart überraschende Neuheit wie in anderen Ländern. Die ersten Filmprojektionen wurden hier meist mit den Leistungen des Anschütz-Schnellsehers verglichen, was darauf hinweist, daß sie im Gedächtnis der Zuschauer einen starken Eindruck hinterließen. Zu den Schwierigkeiten des *Kinetoscope* auf dem deutschen Markt vgl. Loiperdinger (Anm. 8), S. 67–69, 184–187.

17 Daß sich Maler wie Frantisek Kupka, Marcel Duchamp, Jacques Villon und Anton Giulio Bragaglia deutlich später, nämlich 1907–1913, von Mareys Bildern inspirieren ließen, spielt hier keine Rolle. Mein Vortrag auf der Konferenz »Film. Literature and Modernism, 1880–1940«, die vom 13.–15.1.2000 am Centre for English Studies der University of London stattfindet, wird sich ausführlich mit Mareys Rolle für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen.

18 *Photographische Correspondenz*, 24. Jg., 1887, S. 472–473.

19 *Photographische Nachrichten*, 1890, S. 68.
20 Vgl. zu weiteren Details: Deac Rossell, »Some Entertaining Anschütz Picture-series«, *Filmblatt*, Nr. 7 (Frühling/Sommer 1998), S. 22–25.

21 Vgl. als ausführlichste Studie zu Reynauds Leben und Werk: Dominique Auzel, *Emile Reynaud et l'image s'anima*, Editions du May, Paris 1992.

22 Bei 12 B/s ergeben 600 Phasenzeichnungen nicht einmal eine Minute Spielzeit. Reynaud verlängerte die Spielzeit durch Wiederholung von Szenen, indem er das Bildband für komische und narrative Effekte mit zwei Handkurbeln vor- und zurückbewegte.

23 Bewegliche Glasbilder für den Einsatz in der Laterna magica gehen bis mindestens in das Jahr 1697 zurück; vgl. Hauke Lange-Fuchs, »On the Origin of Moving Slides«, *The New Magic Lantern Journal*, Vol. 7, No. 3 (November 1995), S. 10–14.

24 Robert W. Paul, »Kinematographic Experiences«, *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 27 (November 1936), abgedr. in: Raymond Fielding (Hg.), *A Technological History of Motion Pictures and Television*, University of California Press, Berkeley 1967.

25 C. Francis Jenkins, *Animated Pictures*, Washington D. C. 1898.

26 Henry Hopwood, *Living Pictures*, London 1899, S. 188.

27 Cecil Wray, *Improvements in Apparatus for Exhibiting Kinetoscopic or Zoetropic Pictures*, englisches Patent 19181, 31.8.1896, ausgegeben am 12.6.1897.

28 John Nevil Maskelyne, *An Improved Apparatus for Securing or Exhibiting in Series, Records of Successive Phases of Movement*, englisches Patent Nr. 11639, 28.5.1896, ausgegeben am 1.5.1897. F. Paul Liesegang zufolge war dieser Apparat noch 1908 im Woolwich Arsenal für Hochgeschwindigkeitsaufnahmen in Gebrauch; vgl. ders., »Konstruktionstypen des Kinetographen«, *Physikalische Zeitschrift*, 9. Jg. (1908), Nr. 22, S. 744.

29 Einen sehr erfolgreichen Filmprojektor, der den Strahlengang bei der Projektion

on intermittierend unterbricht, konstruierte Emil Mechau 1912. Bis 1934 wurden 500 Stück dieses sog. Mechau-Projektors hergestellt.

30 Charles Musser liefert eine gut geschriebene Geschichte der Laterna magica-Praxis; vgl. sein Eröffnungskapitel »Toward a History of Screen Practice« in: ders., *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Charles Scribner's Sons, New York 1990, S. 16-54. Allerdings erwähnt er die Laterna magica auf den verbleibenden 568 Seiten seines Buchs nicht wieder und verleiht ihr damit abermals den Status eines Vorläufers. Vgl. auch Deac Rossell, »Double Think: The Cinema and Magic Lantern Culture«, in: John Fullerton (Hg.), *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema*, John Libbey, National Museum of Photography, Film and Television, London, Sydney, Bradford 1998, S. 27-36.

31 Martin Loiperdinger bezeichnet das frühe Kino deshalb als »Spätform der historischen Projektionskunst«; vgl. ders., »Plädoyer für das frühe Kino«, in: Ursula von Keitz (Hg.), *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie* (= Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, Bd. 6), Schüren Verlag, Marburg 1998, S. 75f.

32 Vgl. das Kapitel über »Intermittent Mechanisms« in: Cecil M. Hepworth, *Animated Photography. The ABC of the Cinematograph*, Hazel, Watson & Viney, London 1900 (zuerst 1897), S. 23-51. Die von Hector Maclean besorgte zweite Auflage unterscheidet sich von der ersten, wie Maclean bemerkt, nur durch ein zusätzliches Kapitel.

33 R. B. Foster, *Hopwood's Living Pictures*, The Hatton Press, London 1915, S. 105. Es handelt sich um eine selten zitierte revidierte Edition von Hopwoods Filmtechnik-Klassiker (Anm. 26).

34 Ebenda, S. 152.

35 Ein Malteserkreuz konnte auch sehr einfach und billig hergestellt werden: Von 1899 bis in die 1930er Jahre verwendeten Nürnberger Spielwarenhersteller wie Jo-

hann Falk, Carrette oder die Gebrüder Bing diese Schrittschaltung in ihren Kinder-Kinematographen.

36 Vgl. zum Malteserkreuz auch Christian Ilgner, Dietmar Linke, »Vom Malteserkreuz zum Panzerkino«, in: Martin Loiperdinger (Hg.), *Oskar Messter – Filmpionier der Kaiserzeit*, Ausstellungskatalog des Filmmuseums Potsdam und des Deutschen Museums München (= *KINtop Schriften* 2), Stroemfeld Verlag, Basel, Frankfurt am Main 1994, S. 93-110.

37 Eine exzellente Darstellung dieses Auswertungsmodus und seines Einflusses auf die Filmproduktion in Deutschland findet sich bei Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar 1994, vor allem S. 10-102.

38 Vgl. dazu ausführlich Deac Rossell, »A Slippery Job: Travelling Exhibitors in Early Cinema« (erscheint in dem von Simon Popple und Vanessa Toulmin bei Flicks Books herausgegebenen Tagungsband *Visual Delights. The Popular and Projected Image in the 19th Century* der gleichnamigen Konferenz an der Universität Sheffield im Juli 1999).

39 Vgl. etwa Vanessa Toulmin, »The Fairground Bioscope« und »Bioscope Biographies«, in: Colin Harding, Simon Popple (Hg.), *In the Kingdom of Shadows, A Companion to Early Cinema*, Cygnus Arts, London 1996, S. 191-206 und 249-261; Fritz Peters, *Freimarkt in Bremen. Geschichte eines Jahrmärkts*, Schünemann, Bremen 1962; Mark E. Swartz, »An Overview of Cinema on the Fairgrounds«, *Journal of Popular Film & Television*, Vol. 15, No. 3 (Fall 1987), S. 102-108; Frank van der Maden, *Mobiele Filmexploitatie in Nederland 1895 - 1913*, Nijmegen 1981; vgl. auch Anm. 40 und 42.

40 Harm Nijboer, Asing Walthaus, *George Christiaan Sliker, 1861 - 1945. De eerste bioscoopondernemer in Nederland*, Perio, Leeuwarden 1995, S. 7.

41 Vgl. Florian Dering, Margarete Gröner, Manfred Wegner, *Heute Hinrichtung.*

Jahrmarkts- und Varietéattraktionen der Schausteller-Dynastie Schichtl, Münchner Stadtmuseum, Edition Christian Brandstätter, München 1990, S. 42.

42 Vgl. Vanessa Toulmin, *Randall Williams, King of Showmen. From Ghost Show to Bioscope*, The Projection Box, London 1998, S. 20-23.

43 Georg Furkel, »35 Jahre Kameramann«, *Filmhistorische Rundschau*, Beilage zu *Der Kinematograph*, Nr. 1, 2.1.1932.

44 Ilgner, Linke (Anm. 36), S. 103.

45 Martin Loiperdinger, »1896 – The Arrival in Germany of the Cinématographe Lumière / L'arrivo in Germania del Cinématographe Lumière nel 1896«, in: Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (Hg.), *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920 / Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, Le Giornate del cinema muto/Edizioni Biblioteca dell'Imagine: Pordenone 1990, S. 40.

46 Gunnar Sandfeld, *Den stumme Scene*, NYT Nordisk Forlag, Arnold Busck, København 1966, S. 16.

47 Vgl. Geoffrey Donaldson, »Wie is Wie in de nederlandse film tot 1930: Olinka (Madame)«, *Skrien*, No. 127 (Mai/Juni 1983), S. 26-27.

48 Vgl. John Barnes, *The Beginnings of the Cinema in England*, Vol. 1: 1894 - 1896, durchgesehene und erweiterte 2. Auflage, University of Exeter Press, Exeter 1998.

49 Richard Brown, »Sandow, Eugene (Frederick Muller)«, in: Stephen Herbert, Luke McKernan (Hg.), *Who's Who of Victorian Cinema*, BFI Publishing, London 1996, S. 127.

50 *Der Komet*, Nr. 715, 3.12.1898; Nr. 774, 20.1.1900; Nr. 617, 16.1.1897.

51 Werbung von Alfred Wrench, *Optical Magic Lantern Journal Almanac*, 1896/97 (August 1896), S. LXIX.

52 Werbung von H. O. Foersterling & Co., *Der Komet*, Nr. 592, 25.7.1896.

53 Guido Seeber, »Die ersten Jahre...«, *Die Filmtechnik*, 3. Jg., Nr. 18 (1927), S. 327. Für diesen Hinweis danke ich Jeanpaul Goergen.

54 Verkaufskatalog Wolff's Film List. *Cinematographic Films, Apparatus & Accessories, July/August 1897*, wieder abgedr. in: *Victorian Film Catalogues*, The Projection Box, Facsimile Series, No. 1, London 1996.

55 Eine Ausnahme sind Gebrüder Stollwerck, welche die in Deutschland laufenden Lumière-Apparate bereits im Januar 1897 gekauft haben und weiterverkauften; vgl. dazu Loiperdinger (Anm. 8), S. 177-180.

56 Problematisch war beim *Cinématographe Lumière* allerdings das Flimmern des Projektionsbilds, hervorgerufen durch die Form der Blende sowie die Schrittschaltung des Greifers, der zwar in Filmkameras, nicht aber in Filmprojektoren beibehalten wurde: Im Verhältnis zum Stillstand des Films vor der Projektionsöffnung war die für den Transport des Filmbands von einem Bildkader zum nächsten benötigte Zeit zu lang.

57 Der *Cinématographe Lumière* ist 19,1 cm breit, 12,9 cm tief und 19 cm hoch. Mit der aufgesetzten Rohfilmkassette mißt er in der Höhe 28,5 cm; vgl. Pete Ariel, *Ariel Cinematographica Register*, Bd. 4, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, Nr. 986.

58 Anschütz' berühmte Handkamera, die ab 1890 von Goertz vertrieben wurde, ist 20 cm breit, 13 cm tief, 20 cm hoch und wiegt 3,3 Kilogramm; vgl. Helmut Kummer, *Ottomar Anschütz. Ein deutscher Photopionier*, Institut für Photogeschichte, München 1983, S. 54.

59 Auguste und Louis Lumière, *Appareil de vision directe des épreuves chronophotographiques dit »Kinora«*, französisches Patent Nr. 323667, 10.9.1896.

60 Gaumont gab 1900 eine Verkaufsliste von hundert *Kinora*-Bildwalzen heraus, die von Lumière-Filmen gezogen waren. Vgl. Stephen Herbert, »Kinora Living Pictures«, *Photo Historian* 95 (Winter 1991), S. 104 - 113. Barry Anthony, *The Kinora Motion Pictures for the Home 1896 - 1914*, The Projection Box, London 1996, listet über 350 erhaltene *Kinora*-Bildtrommeln auf, unter denen einige die einzigen überlieferten Kopien früher Filme sind.

61 Einige Hinweise enthält eine Auswahl aus der Lumière-Korrespondenz: Jacques Rittaud-Hutinet (Hg.), *Auguste et Louis Lumière. Correspondances 1890 - 1953*, Cahiers du Cinéma, Paris 1994, S. 56-62, 97-98, 104, 113, 117-118; vgl. als kurzen Überblick: Deac Rossell, *Living Pictures. The Origins of the Movies*, State University of New York Press, Albany 1998, S. 71-74.
 62 Vgl. zum Amateurspekt dieses Films: Martin Loiperdinger, »Lumières ANKUNFT

DES ZUGS. Gründungsmythos eines neuen Mediums«, *KINtop* 5 (1996), S. 61-66.

63 »Klassiker« des Lumière-Kanons wie L'ARRIVÉE D'UN TRAIN A LA CIOTAT und BARQUE SORTANT DU PORT sind nur als Re-make bekannt.

64 Musser (Anm. 30), S. 16.

65 Ebenda.

66 Vgl. Anm. 1.

Programms an der Kasse.

Berliner Flora.

Große Friedrichstraße 218, im großen Saale.

Dienstag, den 18. November und Mittwoch, den 19. November 1879,
Nachmittags um 4 $\frac{1}{2}$ Uhr:

Volks- und Schüler-Vorstellung.

Neu! Zum ersten Male in Berlin: Neu!

Anerkannt größtes

Welt-Diophrama,

kann über 25 Fuß im Durchmesser dargestellt werden,
geleitet vom Physiker **C. Etadanowsky**,
hier angekommen aus den Niederlanden (Holland) von Rotterdam und
der schönen Residenzstadt Haag.

Vorführung der besten Kunstfachen von deutschen
Künstlern der Gegenwart,

sowie

der berühmten alten Niederländischen Malerei,
in 3 Abtheilungen.

Die größten Sehenswürdigkeiten der Erde vom
Norden bis zum Süden.

Verschiedene herrliche Kirchen, Klöster und Kapellen in prächtiger
Bauart mit brillanter Kirchenmalerei, hervorgehoben durch magische
Lichtreflexe,

aufserordentliche Landschaften mit Veränderungen,

Sculpturen und Architecturen,

plastische Gruppen,

sowie hervorragende deutsche Männer und Frauen der Vergangenheit
und Gegenwart.

Humoristische Panzerbilder,

Chromatropen (Farbenspiele) u. s. w.

Anfang 4 $\frac{1}{2}$ Uhr.

Entrée ermäßigt.

Erster Platz 25 Pf. Zweiter Platz 15 Pf.

Kinder unter 5 Jahren haben keinen Einlaß.

Die Direction.

Skladanowsky und die Nebelbilder

»Zum ersten Male in Berlin: Anerkannt größtes Welt-Diophrama«

Für den 18. und 19. November 1879 kündigt die Berliner Flora eine »Volks- und Schülervorstellung« an, geleitet vom »Physiker C. Skladanowsky«, »hier angekommen aus den Niederlanden (Holland) von Rotterdam und der schönen Residenzstadt Haag.«¹

Mit dieser Aufführung debütiert ein neues Unternehmen auf dem Parkett der gewerblichen Lichtspielunterhaltung. Für den Berliner Carl Skladanowsky war der tatsächliche Reiseweg zwar nicht ganz so weit, wie der Ankündigungszettel glauben macht, die großartig herausgestellte Herkunft paßte aber zum Programm. Scharlatanerie in der Publikumswerbung gehört eben zu den Gepflogenheiten des Gewerbes, in dem er Fuß fassen wollte. Auch der »Physiker« ist in diesem Sinne zu verstehen. Gemeinsam mit seinen Söhnen Max und Emil trat Carl Skladanowsky an diesen beiden Tagen zum ersten Male an die Öffentlichkeit, mit einem Nebelbilderprogramm (nichts anderes verbirgt sich hinter dem exotisch klingenden Phantasiebegriff »Welt-Diophrama«), das viele Attraktionen jenes seinerzeit populären visuellen Mediums präsentierte. Max Skladanowsky erinnert sich später: »Am 18. November 1879 hielt mein Vater zum erstenmal einen wissenschaftlichen Vortrag in der Berliner Flora, dem späteren Apollo-Theater in der Friedrichstraße zu Berlin, bei dem ich den großen Doppel-Projektionsapparat bediente, der die zum Vortrag nötigen Lichtbilder riesengroß auf die Leinwand warf.«²

Der Erfolg stand offensichtlich auf der Seite des neuen Unternehmens: Seine Darbietungen finden sich in den folgenden beiden Dekaden in ganz Deutschland und in Städten des europäischen Auslands wie Wien, Prag oder Christiania, dem heutigen Oslo.³ Die mannigfaltigen, aufwendigen Produktionen, mit denen sie hervortraten, räumen den Skladanowskys – auch in gestalterischer Hinsicht – einen hervorragenden Platz in der zeitgenössischen Unterhaltung mit bewegten Bildern ein.⁴

Heute verbindet sich der Name Skladanowsky nur noch mit einer einzigen Produktion, dem *Bioscop*, einer Abwandlung des Nebelbildapparates zur Projektion lebender Photographien auf Filmstreifen. Das *Bioscop* kam im Novemberprogramm des Berliner Wintergarten 1895 erstmals zum Einsatz.⁵ Seit den 1920er Jahren wird eine heftige Kontroverse geführt, ob diese Aufführungen den Ehrentitel beanspruchen können, die »ersten« Filmvorführungen in Europa gewesen zu sein. Die vielfältigen, mediengeschichtlich höchst auf-

schlußreichen Schaustellungen der Skladanowskys wurden darüber vergessen oder zum belanglosen Präludium herabgewürdigt. Es ist dabei niemandem »Unrecht geschehen«: Max Skladanowsky selbst beanspruchte dieses Erstlingsrecht und stellte alle früheren Angebote des eigenen Familienunternehmens aus der Perspektive seiner angeblichen »Erfindung des Films« dar.

Der bruchstückhafte »Nachlaß Max Skladanowsky« im Bundesarchiv-Filmarchiv wurde bisher von Filmhistorikern nur selektiv konsultiert. Er enthält aussagekräftige Quellen zu einem spannenden, aber noch unerforschten Kapitel der Mediengeschichte, das im folgenden skizziert werden soll.

»Viele Bilder riefen wahre Sensationen hervor«⁶ – Die Nebelbilder aus dem Repertoire der Skladanowskys

Bei der Sichtung des Nachlasses faszinieren zuerst die 143 erhaltenen »Nebelbilder«.⁷ Unter diesem Stichwort sind alle Projektionsbilder für öffentliche Auftritte archiviert, auch wenn sie nicht speziell für Über- oder Einblendungen konzipiert waren. Diese Zuordnung entspricht dem zeitgenössischen Gebrauch des Begriffs, da er häufig als Synonym für Projektionsaufführungen im allgemeinen verwendet wurde. Die Bilder zeichnen sich durch hohe malerische Qualität aus, verfügen teilweise über differenzierte Mechanismen der Bildbewegung und verraten einen komplexen Aufbau der Bildsequenzen. Der größte Teil dieser Bilder wird ungerahmt in Kästen aufbewahrt. Einige befinden sich bereits in Holzrahmen, die für die Aufnahme der Bilder vorbereitet waren, um sie registriert (d. h. justiert zur deckungsgleichen Projektion) in den Nebelbildprojektor einsetzen zu können. Die Bilder messen in der Regel 4 x 4 Zoll bzw. 11,7 x 11,7 cm. Dieses ungewöhnlich große Format erlaubte ein genaueres Arbeiten beim Malen der Bilder sowie große, lichtstarke Projektionen. Es stellte jedoch hohe Anforderungen an die optischen Bauteile der Projektionsapparate, die von den handelsüblichen Geräten nicht erfüllt wurden. Einige der Bilder haben sogar das noch größere Format von 6 x 6 Zoll bzw. 17,4 x 17,4 cm – Bilder dieser Größenordnung sind mir sonst nur aus der Royal Polytechnic Institution in London bekannt.⁸ Die mechanisch beweglichen Bilder befinden sich mit dem jeweiligen Schiebe-, Hebel- oder Zahnradmechanismus⁹ in Holzrahmen. Sie zeigen drehende Mühlräder, einen fahrenden Zug, lodernde Flammen, einstürzende Gebäudeteile etc.

In der Regel sind die Bilder auf Glas gemalt, es finden sich aber auch einzeln Photographien. Eine Reihe von Bildern zu Nansens Polarexpedition (1893 – 1896) enthält sowohl eine kolorierte Photographie der »Fram« als auch

Abb. S. 85: Die Ruinen der Moosburg bei Tag und bei Nacht. Farbiges Projektionsbild, signiert von Max Skladanowsky, Vier-Zoll-Format, ungerahmt. Bundesarchiv.



ein gemaltes Nebelbild dieses Schiffes mit einer Einblendung von Elmsfeuer und Nordlicht sowie weitere gemalte Darstellungen.

Die Vier-Zoll-Bilder sind zum Schutz mit Deckgläsern gebunden und wirken zum großen Teil einheitlich konfektioniert. Es ist durchaus denkbar, daß sie aus dem Angebot von gewerblichen Herstellern wie dem Optischen Institut Krüss in Hamburg stammen. Die Sechs-Zoll-Bilder sind wahrscheinlich alle von Max Skladanowsky selbst gemalt worden. Eine Tag-Nacht-Überblendung von den Ruinen der Moosburg¹⁰ ist von ihm mit einem M in einem geschwungenen S signiert. In weiteren Kästen befinden sich Glasdiapositive im genormten Format $3\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{4}$ Zoll (8,4 x 8,4 cm) bzw. 9 x 12 cm. Die dargestellten geographischen und astronomischen Themen können Elemente der Auführungstätigkeit gewesen sein, vielleicht entstammen sie aber auch einer späteren Produktions- und Handelstätigkeit Max Skladanowskys.

Die Bildserien lassen Schlüsse darauf zu, wie sie gezeigt wurden, auch wenn sie oft nicht vollständig erhalten sind. Von einer Sequenz mit dem Schloss Amboise an der Loire sind z. B. ein Tag- und ein Nachtbild bei den ungerahmten Sechs-Zoll-Bildern aufgelistet (das Tagbild fehlt allerdings). Hinzu kommen gerahmte, bewegliche Bilder für Einblendungen, eine Doppelblitzplatte, ein Regenbild und eine Brandplatte. Um neben der Überblendung von Tag zu Nacht auch strömenden Regen, einschlagende Blitze und aus dem Schlosse lodernde Flammen einblenden zu können, sind vermutlich mindestens drei Projektionseinheiten für die Vorführung eingesetzt worden. Andere Effekte lassen sich dagegen problemlos mit nur zweien darstellen, wie das Wellhorn im Berner Oberland, das durch Verschieben eines Blaufilters in tiefer Abenddämmerung versinkt und mit einem Male, durch Einblendung leuchtender Berggipfel aus einer zweiten Laterna magica, im Alpenglügen erstrahlt.

Kleine Notizen und Einkerbungen auf den Bildern machen die individuelle Arbeitsweise der Projektionskünstler dieser Zeit deutlich. Vor allem mußten die Bilder für Ein- und Überblendungen an der Leinwand präzise zur Deckung gebracht werden. Wer keine konkreten Erfahrungen mit den speziellen Bildern des jeweiligen Programms hatte, wäre dazu kaum in der Lage gewesen, zumal die Bilder in schnellem Wechsel ausgetauscht werden mußten. Allein für die Aufführung der »Original-Riesen-Welt-Tableaux« wurden über 300 Verwandlungen auf den Plakaten angekündigt.¹¹ Dies heißt nicht grundsätzlich, daß sie nur der Projektionskünstler-Unternehmer selbst zeigen konnte, aber auch angestellte Vorführer mußten mit dem spezifischen Material der einzelnen Aufführungsprogramme gut vertraut sein – im Gegensatz zu den späteren Filmvorführern, die den für alle Filme gleichen Projektionsmechanismus unabhängig vom jeweiligen Film zu bedienen haben.

Besonderes Augenmerk verdienen zehn fein gemalte Chromatropen im großen Sechs-Zoll-Format.¹² (Chromatropen sind projizierte Farbenspiele, bei denen zwei gleiche runde, auf Glas gemalte Ornamente in entgegengesetz-

PROGRAMM

der

Wandel- Mebelbilder

geleitet vom
Physiker C. Skladanowsky.

I. THEIL.

1. Wolken. 2. Am Nilufer in Egypten. 3. Wildbad Gastein.
4. Lohmen in der Sächsischen Schweiz. 5. Schloss Augustenburg
in der Sächsischen Schweiz (eine Kuh geht im Wasser und säuft).
6. Eine holländer Mühle bei Düppel (dieselbe dreht sich). 7. Paris.
8. Venedig. 9. Schloss Ferrières bei Paris; ein Luftballon zieht
vorüber. 10. Der Calvarienberg in der Adelberger Grotte (dieselbe
bengalisch erleuchtet). 11. Tropfsteinhöhle im Harz. 12. Am Nord-
pol (ein Nordlicht flammt am Horizont). 13. Eine Durchfahrt
zwischen den Eis-Inseln am Nordpol. 14. Das Franziskaner Kloster
bei Saragossa. 15. Dorf Splügen. 16. Kirche der heiligen Märtyrer
in Saragossa bei Tag und dann bei Nacht. 17. Kairo bei Nacht.
18. Die Felsenbrücke der Rigibahn über den Schnurtohl. 19. Die
Mitternachtstunde in dem Franziskaner Kloster zu Wien. 20. Das
Portal zur heiligen Grabeskirche in Jerusalem.

10 Minuten Pause.

II. THEIL.

1. Wolken. 2. Seebad Interlaken (ein Segelschiff fährt vorüber).
3. Die Rembrans Mühle im Schwarzwalde im Sommer und Winter.
4. Die fleissigen Arbeiter im Weinberge des Herrn. 5. Schloss
Warwick in Castle (ein Schwann schwimmt vorüber). 6. Die Eisen-
bahnbrücke über den Hojo in Amerika mit Eisenbahnzug. 7. Kreuz-
gang des Klosters zu Pavia (ein Leichenzug zieht vorüber). 8. Der
Zaubergarten, Rosen blühen. 9. Der Löwenhof in der Alhambra
zu Spanien (mit springender Fontaine). 10. Die blaue Grotte auf
der Insel Capri bei Neapel, Reisende erleuchten dieselbe durch ben-
galisch Feuer. 11. Der Dom zu Mailand bei Tag und bei Abend,
die Kirche füllt sich allmählig mit Menschen an. 12. Das Wetter-
horn in der Schweiz (Nachtlandschaft — es wird Tag — die Sonne
erglüht am Horizont und beleuchtet die Bergspitzen) 13. Kloster
Berchtesgaden (im Vordergrunde bewegt sich eine Prozession vor-
über. 14. Die Sennhütte zu Brienz bei Tag und Nacht (ein an-
sichendes Gewitter verdunkelt die Landschaft, nach mehrmaligen
Blitzen schlägt derselbe in das Haus ein, die Flammen schlagen
beweglich hervor, das Haus brennt — die rauchenden Trümmer
werden vom Mond beleuchtet). Nachtbild.

10 Minuten Pause.

III. THEIL.

Das Märchen vom Storch.

Des Kriegers Traum, seine Familie erscheint ihm.
Klassische Gruppen. Humoristische Baubilder. For-
träte hervorragender deutscher Männer und Frauen.
Chinesische Narbenbiele etc.

te Richtung gedreht werden. Projiziert erinnern sie an farbenprächtige gotische Kirchenfenster, die in der Bewegung zusätzlich einen kaleidoskopähnlichen Effekt entwickeln.) Sie wurden offenbar mit einem Nebelbildapparat im Zirkus Renz in Berlin eingesetzt, den Max Skladanowky eigens für diesen Zweck konstruiert hatte. Zglinicki berichtet (ohne Quellenangabe), daß damit »verschiedene Teppichmuster zu den Tänzen des Balletts in das Manegenrund geworfen«¹³ wurden. Diese Darbietung verdeutlicht das breit gefächerte Einsatzgebiet der historischen Projektionskunst. Das genannte Gerät wurde bei Renz auch für weitere Projektionen verwendet. Eines dieser Bilder, es ist heute leider zerbrochen, zeigt einen Kranz von Rosen, der am 26. Januar 1895 zusammen mit einem Bild des Kaisers projiziert wurde. Die *Berliner-Börsen-Zeitung* berichtet von dem »Kaiser-Geburtstags-Umzug im Zirkus«, »überragt von dem gut gelungenen Transparentbild des Kaisers in Husaren-Uniform mit einem sich drehenden Kranz aus Rosen, unter blendender elektrischer Beleuchtung. Das Publikum nahm diesen spontanen Huldigungsakt mit Begeisterung und unter stürmischem Hervorruf des Direktors auf.«¹⁴

Einen Eindruck vom Ablauf einer Aufführung gibt das abgebildete Plakat mit einem »Programm der Wandel-Nebelbilder geleitet vom Physiker C. Skladanowsky« aus dem Jahre 1893. Attraktionen der Projektionskunst, Verwandlungen und Bewegungen in den bunt gemischten Landschaftsdarstellungen werden als Anreiz auf dem Plakat einzeln dargestellt. Die Wolken als Eröffnungsbild des ersten und zweiten Teils lassen bereits eine gezielte Festlegung der Bildfolge erkennen, auch wenn bisher keine Quelle verrät, wie die anschließende, zunächst disparat wirkende Programmfolge durch Vortrag oder Musik zusammengeführt wurde. Heutige Erfahrungen mit experimentellen Neuinszenierungen von Nebelbildern zeigen, daß musikalisch begleitete Programmfolgen mit sehr unterschiedlichen Motiven als sehr reizvoll empfunden werden.¹⁵ Das Inszenierungsprinzip einer Nummernfolge muß nicht zwangsläufig von einer inhaltlichen Folgerichtigkeit bestimmt werden. Die umfangreichste Bildsequenz wird als Schlußnummer und Höhepunkt der pittoresken Landschaften ausführlich angekündigt. Sie wird von Max Skladanowsky so beschrieben:

Zu meinem großen Bild ›Der Brand der Sennhütte zu Brienz‹ waren allein vier Einzelbilder nötig: Zuerst erschien die Schweizerlandschaft mit der Hütte bei Sonnenuntergang. Langsam verfinsterte sich das Bild durch heranziehende Gewitterwolken. Im zweiten Apparat war inzwischen die Blitzplatte eingesetzt worden. Durch schnelles Öffnen und Schließen des Objektivverschlusses war die Täuschung des Blitzes vollkommen. An Stelle des Blitzbildes wurde nun das dritte Bild, die Brandplatte eingesetzt, die langsam auf dem Shirtingvorhang erschien. Eine runde Glasplatte mit rot gemalten Flammenbündeln wurde in Drehung versetzt und zeigte die Sennhütte von Flammen eingehüllt. Langsam erschien dann das vierte Bild. Der Mond stieg herauf und beleuchtete eine Ruine...¹⁶

Mit dem Nachtbild klingt dieser Teil aus. Der dritte Teil präsentiert neben dem Märchen beliebte Projektionseffekte, wie das Nebelbild von des Kriegers Traum, dem seine Familie erscheint, oder das schillernde Farbenspiel der Chromatropen, das offensichtlich in kaum einer Nebelbildaufführung fehlte.

Ob hier von einer typischen Nebelbild-Vorstellung gesprochen werden kann, ist schwer zu beurteilen; ich gehe eher davon aus, daß die Aufführungen im Ablauf sehr individuell gestaltet waren.¹⁷ Das Nummernprinzip ist jedoch häufig bei Nebelbildern zu finden und entspricht auch den Gepflogenheiten von Varieté- und Zirkusaufführungen. Die bisher bekannten Programmzettel und Plakate der Skladanowskys sprechen dafür, daß Aufführungen, die sie alleine bestritten, immer nach dem Nummernprinzip in mehreren Abteilungen gestaltet waren.

Die archivierten Bilder zeigen, ähnlich dem beschriebenen Aufführungsprogramm, einen deutlichen Schwerpunkt bei den landschaftlichen Darstellungen, sei es als pittoresk-romantische Bildverwandlung oder als Reisebeschreibung.¹⁸ Die bei Nebelbild-Vorstellungen häufig anzutreffende Verbindung von »belehrender und angenehmer Unterhaltung«¹⁹ findet sich auch in den Themen und Motiven der Skladanowsky-Bilder. Weitere Dokumente des Nachlasses wie z. B. die zahlreichen Werbezettel für Schulen bestätigen diese Mischung des Angebots.

Um die Programme besonders reizvoll auszustatten, standen farbenprächtige Chromatropen und humoristische Zauberbilder zur Verfügung, wie das Bild vom Metzger, der einen Schweinskopf auf dem Tablett trägt: Als wäre es Zauberei sitzt mit einem Male der Schweinskopf auf des Metzgers Schultern, während der seine auf dem Tablett liegt. Auf Plakaten wird diese Art Bilder als »Humoristisches Potpourri« angekündigt, »welches durch Verwandlungen überrascht und durch zauberische Farbenpracht und Lichtfülle entzückt.«²⁰

Als Aufführungsmedium konstituieren sich die Nebelbilder erst in der Präsentation durch verschiedene Akteure. Die Bilder und Bildsequenzen stehen im Mittelpunkt elaborierter Inszenierungen, die häufig in aufwendigen Bühnenbildern dargeboten werden. Durch die Gestaltung der Bildfolge und ihres Rhythmus wird der Aufführungsablauf über die Bildebene dramaturgisch strukturiert. Die Ästhetik der Bildgestaltung erhält bereits durch die Bewegung ein zeitliches Element, Wirkungen, die sich aus der Abfolge ergeben, treten hinzu. Von zentraler Bedeutung für das Erlebnis der Zuschauer ist aber auch, was sie zu den Bildern hören. Über die auditive Seite (Sprache, Geräusche, Musik, Gesang) in den Aufführungen der Skladanowskys ist bisher nur wenig bekannt. Es ist davon auszugehen, daß sie im Sinne eines wirkungsvollen Ganzen ebenso zielbewußt gestaltet war wie die Bilder selbst. Carl Skladanowsky galt als »gewandter Redner«²¹ und beschränkte seine Begleitvorträge gewiß nicht auf die notwendigen Erläuterungen allein, sondern suchte auch durch gewählte Wendungen und die Art des Vortrags sein Publikum zu faszinieren. Max Skladanowsky vergleicht die Darbietungen später

mit »Tonbildern«,²² was als Hinweis auf musikalische Begleitung zu werten ist.²³ In den Varietés war Begleitmusik durch Salonorchester üblich. Im Reisetheater der Skladanowskys (siehe Abb. ihrer »Holzbude für Messen und Märkte«) war vor der Bühne ein Platz für Musiker vorgesehen. Die Freundschaft der Familie Skladanowsky mit dem Kapellmeister des Berliner Wintergartens Hermann Krüger²⁴ ist ein weiterer Hinweis, daß ihnen Musik als Mittel der Aufführungsgestaltung sehr vertraut war. Definitiv bekannt, wenn auch nicht vollständig erhalten, ist die Orchestermusik zu den *Bioscop*-Aufführungen im Berliner Wintergarten.²⁵

Ein breites Spektrum visueller Schaustellungen

»Im Volksmund hießen diese Vorführungen »Nebelbilder«, auf den Programmen standen aber hochtrabende Namen.«²⁶ Mit diesen Worten beschreibt Max Skladanowsky eine im Metier übliche Gepflogenheit des Unternehmens, mit glanzvollen Worten um die Gunst des Publikums für die Darbietungen zu werben. Auf den im Nachlaß erhaltenen Werbematerialien, Plakaten etc.²⁷ findet sich eine große Zahl verschiedener Titel, unter denen die Produktionen aus dem Repertoire der Skladanowskys angekündigt wurden. Sie sind nicht nur mit Nebelbildern aufgetreten, sondern auch mit einer heute noch weniger bekannten Aufführungsform bewegter Bilder: dem mechanischen Theater, das als »Theatrum Mundi« oder »Welttheater« zu dieser Zeit bereits über eine lange Tradition verfügte. Aus einem Dresdner Ausstellungskatalog von 1984 geht hervor, daß im 19. Jahrhundert eine große Zahl von Unternehmen mit mechanischen Theatern unterwegs war. Es handelt sich dabei offenbar um die letzte relevante Publikation zu diesem Thema.²⁸ Die berühmte Münchner Jahrmarkts-Dynastie Schichtl ist ein Beispiel dafür, daß auch andere Schausteller sowohl Nebelbilder als auch mechanische Theater im Programm hatten.²⁹

Aus den Dokumenten im Skladanowsky-Nachlaß geht hervor, daß mechanische Theater und Nebelbilder in denselben Aufführungsprogrammen gezeigt wurden. Vermutlich standen die mechanischen Theater zeitweise sogar im Mittelpunkt der Aufführungstätigkeit des Unternehmens.³⁰ Inwieweit Carl Skladanowsky an den Aufführungen mit den mechanischen Theatern noch beteiligt war, läßt sich gegenwärtig nicht beurteilen. Jedenfalls finden sich in den Jahren nach 1890 viele Ankündigungen, die nur noch die Gebrüder Skladanowsky bzw. ihr Pseudonym Gebrüder Hamilton erwähnen.³¹ Ein Werbeprospekt für das »Hamilton-Theater« beschreibt ein aufgeführtes Programm in vier Abteilungen:

Der geheimnisvoll arbeitende Mechanismus der Figuren, Wagen, Schiffe, Eisenbahnen etc. ist nach eigenen Erfindungen angefertigt; die heiteren und seriösen Darstellungen auf offener Scene sind der Natur direct abgelauscht und denkt man sich



in die Wirklichkeit versetzt beim Anschauen all dieser Wunder – greifbar plastisch erscheint Alles. [...]

1. Vom Morgenlicht umflossen zeigt sich uns das Strassenleben in allen seinen Begebenheiten. Ueber die Bühne schreiten wunderbare Gestalten, der Gang, die Haltung, so recht nach dem Leben gebildet. Auf dem Bycycle und Tricycle tummelt sich die junge Welt, zwischen den Spaziergängern hindurchfahrend. [...]

2. Die Wandeldecoration setzt sich in Bewegung, die Gebirgswelt umfängt den Zuschauer. Ein Maler schlägt vor unseren Blicken seine Staffelei auf und conterfeit die herrliche Landschaft. Einen Jäger treibt es hinaus sein Weidmannsglück zu wagen [...].

3. Sagenhaft türmt sich das Meer vor unseren Blicken auf, belebt durch ein in die Ferne eilendes Kauffahrtseilschiff. [...] Blitze durchzucken die finstere Wolkenwand [...] und in Trümmer liegt das stolze Schiff, ein Opfer der entfesselten Elemente, langsam versinkt das Wrack.

4. Im Morgennebel breitet sich New York mit der Riesenbrücke vor unseren erstaunten Augen aus. Im Hafen zeigt sich das New-Yorker Leben in seinen Schattierungen.³²

Neben dem »Hamilton-Theater« existierte im Repertoire der Skladanowskys noch ein »Elektro-Mechanisch-Pyrotechnisches-Marine-Wasser-Schauspiel-Theater«, in dem auch pyrotechnische Effekte zum Einsatz kamen, und die Wandeldekoration »Eine Exkursion von London bis San Francisco«.³³ Abgesehen von der Wandeldekoration waren die mechanischen Theater für Aufführungen in Varietés wie dem Frankfurter Orpheum³⁴ konzipiert. Sie wurden aber auch in einer 1890 konstruierten »Holzbude für Messen und Märkte« gezeigt, deren Bühnenaufbau für das mechanische Theater eingerichtet war. Die Entwurfszeichnung läßt erkennen, daß eine Stellfläche von 162 m² benötigt wurde und 400 Besucher Platz fanden. Der Raum vor der Bühne war ähnlich einem Orchestergraben für die Musikbegleitung eingerichtet. Die Wandeldekoration war ebenfalls für Festplätze ausgelegt, benötigte jedoch nur 40 m² Stellfläche. Der kreisförmige Aufbau umschließt einen Zuschauerraum von vier Metern Durchmesser mit 24 Sitzplätzen.³⁵ Es ist nicht klar erkennbar, wie das Programm »Eine Exkursion von London bis San Francisco« dargeboten wurde. Die Konstruktionszeichnung läßt jedoch vermuten, daß trotz des kreisförmigen Aufbaus keine Panorama-Rundumsicht zu sehen war.

Die Zuschauer blickten vermutlich zu einem Sichtfenster, in dem die mechanische Verwandlung der Bilder in der Art einer beweglichen Theaterkulisse oder eines beweglichen Panoramas gezeigt wurde, vielleicht ergänzt durch mobile Figuren, Schiffe etc. Eine auf das Blatt notierte Überschlagsrechnung für Höchsteinnahmen pro Stunde kalkuliert 19 Mark bei 190 Besuchern. Daraus ergeben sich acht Zuschauerwechsel in der Stunde, es standen also 7 ½ Minuten für die Darbietung sowie Ein- und Auslaß zur Verfügung. Der Eintrittspreis betrug 10 Pfennige.

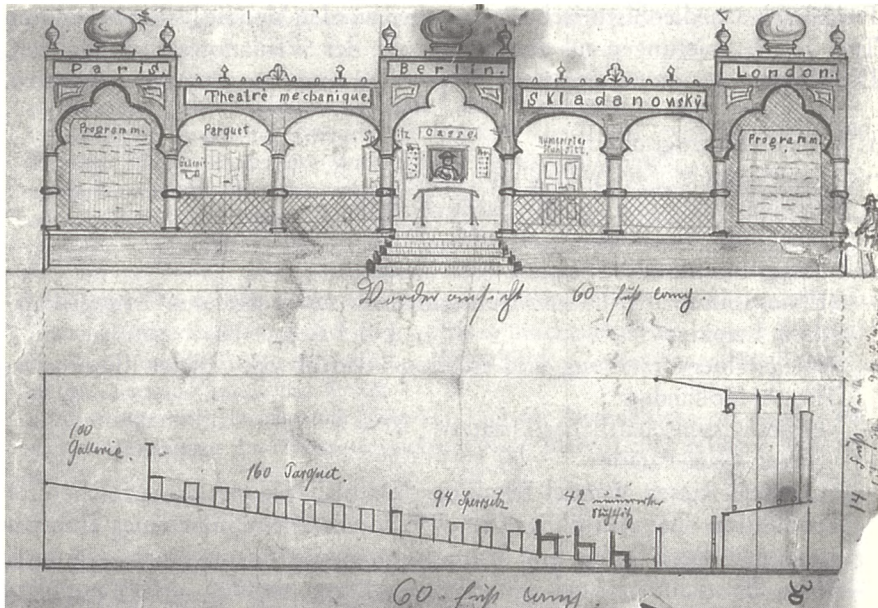
Für künftige medienhistorische Recherchen werden hier die bisher bekannten Titel von Darbietungen aus dem Repertoire der Skladanowskys aufgelistet. Die Zuordnung unterscheidet nach Nebelbildern und mechanischen Theatern.

1. Nebelbilderprogramme:

- »Anerkannt größtes Welt-Diophrama«
- »Großes Programm der Wandel-Nebelbilder«
- »Nebelbildervorstellung von Prof. Morrieux und Söhne«
- »Erstes Illuminativ-Theater Deutschlands«
- »Erstes Illuminativ-Theater Deutschlands vom Theater des Crystall-Palastes in Leipzig«
- »Nebelbildervorstellung der Direction Skladanowsky. Erstes Illuminativ-Theater Hollands«
- »Erstes wissenschaftliches Theater«
- »Riesen-Gala-Parade«
- »Original-Riesen-Wandel-Diorama« (Da bisher keinerlei Anzeichen für Produktion oder Aufführung eines »Dioramas« im Sinne eines Transparentgemäldes zu finden sind, kann davon ausgegangen werden, daß unter dieser Bezeichnung auch Nebelbilder gezeigt wurden; dieser populäre Name wurde auch in anderen Fällen für die ähnlich wirkenden Bildverwandlungen in projizierter Form eingesetzt.¹⁶)
- »Original-Riesen-Welt-Tableaux« (Die Verwendung des Begriffs »Welt« erweckt einerseits den Eindruck von Größe und Grenzüberschreitung und schließt andererseits an die seit dem 18. Jahrhundert unter dem Namen »Welt-Theater« oder »Theatrum Mundi« bekannten mechanischen Theater an. Die Verwendung von »Tableaux« verweist traditionell eher auf Projektionsbilder.)
- »Riesen-Welt-Tableaux«
- »Original-Kaiser-Diorama« (Die Benutzung des Zusatzes »Kaiser« soll augenscheinlich an den Erfolg von Fuhrmanns »Kaiserpanoramen« anschließen.)
- »Bioscop« (in der Kontinuität der Aufführungspraxis der Skladanowskys als Sonderform den Nebelbildprojektionen zuzuordnen.)

2. Mechanische Theater und Wandeldekoration:

- »Original-Welt-Theater«
- »Hamilton-Theater«
- »Elektro-Mechanisch-Pyrotechnisches-Marine-Wasser-Schauspiel-Theater«
- Wandeldekoration »Eine Exkursion von London bis San Francisco« (Bei der »Wandeldekoration« handelt es sich vermutlich um eine Abform des beweglichen Panoramas.¹⁷)



Holzbude für Messen und Märkte: »Vorderansicht 60 Fuß lang; numerierter Stuhlsitz: 42; Sperrsitze: 94; Parquet: 160; Galerie: 100«. Skizze. Bundesarchiv.

Die Branche der Skladanowskys: Lichtspielunterhaltung im 19. Jahrhundert

Schon allein die Notwendigkeit, mit großspurigen Titeln um die Gunst des Publikums zu werben, verdeutlicht, daß es sich bei den Darbietungen der Skladanowskys nicht um eine singuläre Erscheinung handelte. Die Unterhaltung mit Lichtspielen und bewegten Bildern, nach heutigen Begriffen mit »visuellen Medien«,³⁸ war spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Wachstumsmarkt, um den eine steigende Zahl von Unternehmen konkurrierte. Reisende Projektionskünstler wie die Skladanowskys präsentierten Nebelbilder etc. in Theatern, Varietés, Gasthaussälen oder auch in eigenen mobilen Theatern (»Buden«) auf Messen und Märkten. Daneben existierten ortsfeste Einrichtungen, wie das am Gedanken der Volksbildung orientierte Urania-Theater des Nebelbildkünstlers Carl Willmann in Hamburg,³⁹ in denen Nebelbilder fester Bestandteil des Programms waren. Selbst Gasthäuser verfügten über eigene Nebelbildapparate für gelegentliche Aufführungen.

Carl Skladanowskys Entscheidung mit Nebelbildern aufzutreten ist selbst ein deutlicher Hinweis, daß dieses populäre Medium damals ein erfolgversprechendes Gewerbe war. Denn es handelte sich dabei um einen ökonomisch motivierten Branchenwechsel: Als Steinpappenfabrikant hatte Carl Skladanowsky seit 1855 Stuckimitate produziert.⁴⁰ In den Gründerjahren erfreute er sich, wie sein Enkel Erich berichtet, großer Aufträge im neuen Berliner Westen:

Wie Pilze schossen die Neubauten empor. Große Mengen Stuck, Medaillons, Ornamente, Gold und Tapetenleisten waren bestellt. Von früh bis spät wurde gearbeitet. Mit seiner Hände Arbeit wäre Großvater Carl bald ein reicher Mann geworden, ja wenn eben der große Krach nicht gekommen wäre. Alle Forderungen wurden dubios, die Verluste so ungeheuer, so daß sich Großvater Carl wohl oder übel nach einer anderen Existenz umsehen mußte. Für ihn als gewandten Redner waren Vortragsveranstaltungen mit Nebelbildern das einzig Gegebene. Wohlweislich hatte er ja auch seinen Sohn Max Photographie, Glasmalerei und Apparatebau lernen lassen.⁴¹

Die Familienüberlieferung läßt seine Motive erkennen. Nach dem ›Gründerkrach‹ 1873 konnte er mit dem erhabenen Zierrat der Wohnräume offenbar keine befriedigenden Umsätze mehr realisieren. Dagegen erschien ihm das Unterhaltungsgeschäft mit Lichtspielen und bewegten Bildern wohl einträglich genug, um die künftige Existenz seiner Familie darauf zu gründen. Welche Bedeutung er dem Erwerb entsprechender Qualifikationen in seiner Entwicklungsstrategie für das neue Unternehmen beigemessen hat, zeigt die Ausbildung seines Sohnes Max: Ab 1877 wird der 14jährige im photographischen Atelier Werner und beim Glasmaler und Lithographen Dehn in die Lehre geschickt, gefolgt von einer Anstellung in der Theaterapparatefabrik von Willy Hagedorn, Abteilung für Nebelbilder und Nebelbildapparate.⁴²

Der raffinierte Entwurf des Nebelbildapparats für den Zirkus Renz⁴³ und die Pläne für die »Bude für Messen und Märkte« sind Beispiele, die Max Skladanowsky als versierten Konstrukteur ausweisen. Auch seine fein gearbeiteten Nebelbilder zeigen, daß er eine gute Ausbildung genossen hat. In einem ausführlichen Artikel »Ueber Farbenharmonie« im Branchenblatt *Der Artist* stellt er seine Kenntnisse aus der Sicht des Malers für die Kostüंबरaterung von Kolleginnen und Kollegen im Artistengewerbe zur Verfügung: »Nach dem Gesetze der Farbenlehre ist es nur möglich, sofort ein Costüm in augenerfreuenden Farbencontrasten herzustellen, ohne den geringsten Mißgriff zu tun.«⁴⁴

Nach Darstellung seines Sohnes Erich ist bereits der Apparat für die ersten Aufführungen im November 1879 von Max Skladanowsky selbst hergestellt worden. Er hat auch einen Teil der Bilder dafür gemalt, während ein weiterer Teil bei dem renommierten Optischen Institut Krüss in Hamburg zugekauft wurde.⁴⁵ Diese Firma wiederum ist ein Beispiel dafür, daß der Lichtspielmarkt des 19. Jahrhunderts nicht nur das Betätigungsfeld der Projektionskünstler

war, sondern auch das von Werkstätten, Industrie- und Handelsunternehmen, die Geräte, Zubehör und Bilder herstellten und lieferten. Als Carl Skladanowsky sich für das neue Gewerbe entschied, war bereits eine beachtliche Zahl von Firmen in diesem Bereich tätig. In einem 1875 veröffentlichten Text über den Nebelbildapparat heißt es:

Jetzt beschäftigen sich ausser A. Krüss, soweit mir bekannt ist, in Deutschland G. Lossau und H. Böhm in Hamburg, Ed. Liesegang in Düsseldorf, die Gebrüder Mittelstrass in Magdeburg, J. Bischof, Lud. Richter und W. Hagedorn in Berlin, Bernh. Vötter in Gotha und P. C. Kalb und Daenecke in Nürnberg mit dem Bau von recht brauchbaren Nebelbilder-Apparaten, und sie alle haben reichlich damit zu thun – ein Beweis dafür, dass das Publikum diesen zu belehrender und angenehmer Unterhaltung dienenden Instrumenten ein lebhaftes Interesse zugewandt hat.⁴⁶

Carl Skladanowsky konnte auf reges Publikumsinteresse für die »belehrende und angenehme Unterhaltung« mit Nebelbildern zählen und setzte von vornherein auf die Erfüllung hoher Qualitätsansprüche. Um eine gute Position im Markt zu behaupten, mußte neben dem Applaus des Publikums auch das Placet kritischer Theaterdirektoren gewonnen werden. Viele im »Nachlaß Max Skladanowsky« erhaltene Ankündigungszettel und ein »Empfehlungsschreiben des Stadtschuldirektors aus Treptow an der Rega für die Nebelbildervorstellungen von Carl Skladanowsky«⁴⁷ machen deutlich, daß dem Schaustellerunternehmen an Anerkennung und Empfehlung im Bildungswesen sehr gelegen war, vermutlich nicht zuletzt, um den seriösen Charakter seines Angebots hervorzuheben.

An der Schwelle zur Filmgeschichte

Ihr Erfolg als Unternehmer im Unterhaltungsgewerbe und als Artisten, die bewegte Bilder vor großem Publikum präsentierten, läßt ein sicheres Gespür der Skladanowskys für die Produktion sensationeller Neuheiten in der Branche und ein waches Interesse für neue Themen und neue Effekte im Metier vermuten. Auf dieser Basis versprachen sie sich in den 1890er Jahren offensichtlich großen Erfolg von der Projektion »lebender Photographien«.

Max Skladanowskys solide Ausbildung in der Konstruktion von Nebelbildapparaten, der jahrelange versierte Umgang mit Bewegungsmechanismen bei den Aufführungen und fundierte Kenntnisse der photographischen Technik führten im Ergebnis zu einem brauchbaren Projektionsgerät für chronophotographische Aufnahmen, das nach dem Prinzip der Nebelbildapparate mit zwei Objektiven arbeitete.⁴⁸ Die Aufnahmen wurden mit einer selbst konstruierten Kamera in einer Bildfrequenz von ca. 8 B/s auf Eastman-Film aufgenommen.⁴⁹ Beim Versuch, die Bildfolge in dieser Frequenz zu projizieren,

sah sich Max Skladanowsky mit dem Problem des Flimmerns konfrontiert, zu dessen Lösung er auf die bewährte Nebelbild-Technologie der Überblendung zurückgriff. Er schreibt: »Da meine ersten Serienaufnahmen nur sechs bis acht Bilder pro Sekunde hatten, war das Flimmern bei der Wiedergabe sehr stark, so daß ich zwei Apparate nebeneinander aufstellte, die abwechselnd die Bilder entwarfen, worauf das Flimmern verschwand.«⁵⁰ Die beiden Projektionssysteme, mit denen er arbeitete, waren jeweils mit einem Mechanismus ausgestattet, der Endlosschleifen mit den photographischen Serien ruckweise am Bildfenster vorbei führte. Auf diesen waren Positivkopien der photographischen Reihenbilder so angeordnet, daß eine Schleife alle ungeraden und die zweite alle geraden Aufnahmen in Folge enthielt. Somit konnten sie, durch Überblendung von einem Projektionssystem auf das andere, in der ursprünglichen Reihenfolge gezeigt werden. Die Überblendung wurde durch eine vor den Objektiven rotierende halbkreisförmige Scheibe erreicht. Lange Zacken an den beiden Kanten, die den Lichtkegel jeweils freigaben oder schlossen, ermöglichten weiche Übergänge. Blende und Bewegungsmechanismus waren so aufeinander abgestimmt, daß das Bild im jeweils offenen Projektionssystem stillstand, während die Filmschleife im geschlossenen zum nächsten Bild transportiert wurde. Auf der Leinwand zeigten sich die Projektionsbilder in kontinuierlicher Bewegung: Das Känguruh boxte, der Reckturner schwang sich um die Stange und die Gebrüder Skladanowsky verneigten sich vor ihrem Publikum, dank der Endlosschleifen so oft wie gewünscht oder solange der Applaus anhielt.

Diese Produktion war für die Direktoren des tonangebenden Berliner Varietés Wintergarten⁵¹ als Programmnummer überzeugend. Nachdem sie die Skladanowskys bereits mit dem »Elektro-Mechanisch-Pyrotechnischen-Marine-Wasser-Schauspiel-Theater« für das Oktoberprogramm engagiert hatten,⁵² präsentierten sie das *Bioscop* im Novemberprogramm 1895 erfolgreich als »interessanteste Erfindung der Neuzeit«.⁵³ *Der Artist* schreibt:

Mit dem *Bioscop* haben die Herren Skladanowsky eine großartige Erfindung gemacht: in Lebensgröße werden, dem elektrischen Schnellseher vergleichbar, Artisten in ihrer Produktion, z. B. Jongleure, Reckturner usw. auf die Bühne gezaubert, daß man staunt. Die piece ist unstrittig die amüsanteste des Abends; schade daß sie am Schluß des Programms zu finden ist...⁵⁴

Erst durch den Rückgriff auf das Überblendverfahren der Nebelbildtechnik wurde diese Aufführung technisch möglich. Es erbrachte im Gegensatz zu den Verfahren, die mit nur einem einzigen Objektiv arbeiten und die Bildprojektion jeweils mit einer Dunkelphase für den Bildwechsel unterbrechen, zwei entscheidende Vorteile für die Skladanowskys: Erstens die flimmerfreie Projektion trotz geringer Bildfrequenz, denn auf der Leinwand wird ein Wechsel von Hell und Dunkel vermieden. Zweitens stand immer die volle Lichtlei-

stung der jeweiligen Kohlenbogenlampe zur Verfügung. Das war nicht unwichtig, denn die Skladanowskys benötigten eine Projektionsausrüstung, die den Auftritt vor großem Publikum ermöglichte, wie sie es gewohnt waren. Bei einer Größe der Einzelbilder von 3 x 4 cm erreichten sie mit dem *Bioscop* ein projiziertes Bild von beachtlichen 3 x 4 Metern.⁵⁵ Dagegen erreichten andere Filmprojektionen, etwa mit dem *Cinématographe Lumière*, zu dieser Zeit nur ein Bild von 1,5 x 2,5 Metern, das für ein großes Varieté zu klein gewesen wäre.⁵⁶

In der Literatur wird häufig die Frage problematisiert, ob die Aufnahmen nicht zwangsläufig mit 12 - 16 B/s gezeigt werden mußten.⁵⁷ Um eine Bewegungssillusion entstehen zu lassen, ist diese Frequenz bei der einstrahligen Filmprojektion mit Dunkelphasen notwendig. Bei dieser Technik wäre eine langsamere Bildfrequenz zudem durch den stark wahrnehmbaren Wechsel von Hell und Dunkel mit einem unerträglichen Flimmern verbunden, das bei kürzeren Frequenzen stark zurückgeht. Auch wenn es leicht nachvollziehbar ist, daß bei dauernder Überblendung, durch den Wegfall der Dunkelpphase, kein Flimmern auftreten kann, bleibt doch die Frage offen, ob bei einer Bildfrequenz von 8 B/s noch ein kontinuierlicher Bewegungseffekt wahrzunehmen war. Oder wäre es dafür doch erforderlich gewesen, die Bilder mit doppelter Geschwindigkeit zu zeigen? Zunächst halte ich es für unwahrscheinlich, daß der dann eintretende Effekt extrem rasender Figuren von den Skladanowskys oder den Wintergartendirektoren akzeptiert worden wäre. Er wird auch in keinem der bekannten Aufführungsberichte erwähnt. Grundsätzlich ist auch bezüglich der Bewegungssillusion davon auszugehen, daß Projektionen mit einem und mit zwei Projektionssystemen nicht direkt vergleichbar sind: Es gehört zur Alltagserfahrung der Projektionskünstler, daß ähnliche Bilder, z. B. dasselbe Gebäude bei Tag und Nacht, wenn sie nicht exakt deckungsgleich projiziert werden, bei rascher Überblendung einen Bewegungseindruck erwecken, während sich bei langsamer Überblendung (mehrere Sekunden lang) das sprichwörtlich »neblige« Übergangsstadium zeigt. Bei der raschen Folge von Überblendungen, mit der das *Bioscop* die einzelnen Bewegungsphasen zeigte, müssen daher auch entsprechende Bewegungseffekte aufgetreten sein, die nicht aus der stroboskopischen Trennung der Bilder, sondern aus der sehr kurzen Überblendungszeit von einem zum nächsten Bild resultierten, die von der Zackenlänge der rotierenden Blende und der Umdrehungsgeschwindigkeit abhängig war. Wie sich die vergleichsweise länger andauernde Standzeit (ca. 0,125 Sekunden bei 8 Bildern) der Bilder zwischen den Überblendungen auswirkt, müßte experimentell geklärt werden. Die moderne Dia-AV kennt diesen Effekt auch, Bewegungsphasen selbst in großen zeitlichen Differenzen (1 Sekunde und mehr) werden bei schneller Überblendung als Bewegung wahrgenommen. Werden solche Effekte in Folgen von mehr als zwei Bildern gezeigt, wirkt die Bewegung sehr ruckartig. Ich halte es für wahrscheinlich, daß dieser Effekt – neben Ungenauigkeiten des Bildstandes – bei der schnelle-

ren Bildfrequenz der Skladanowskys für ein häufig erwähntes »Zittern« der Figuren verantwortlich ist.¹⁸

Das *Bioscop* stellt den Effekt animierter Photographien, der 1895 als aufregende Neuigkeit galt (»interessanteste Erfindung der Neuzeit«), in die Tradition der großen Vorstellungen mit Nebelbildern. Schon in seiner technischen Gestalt als Doppelprojektor wird unmittelbar anschaulich, daß das frühe Kino eine »Spätform der historischen Projektionskunst«¹⁹ darstellt.

Anmerkungen

1 Bundesarchiv, Nachlaß Max Skladanowsky, Bestand N 1435 / 17 (BA N 1435 / 17).

2 Zitiert nach Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films*, Olms Presse, Hildesheim 1979 (zuerst 1956), S. 72.

3 Vgl. Undine Völschow, *Findbücher zu den Beständen des Bundesarchivs, Band 49, Nachlaß Max Skladanowsky, Bestand N 1435*, Koblenz 1995, S. 3.

4 Vergleichbar ist das hohe Niveau der Nebelbilder Paul Hoffmanns, die von den Skladanowskys auf der mechanischen Ebene noch übertroffen werden. Zu Paul Hoffmann siehe *Laterna Magica – Vergnügen, Belehrung, Unterhaltung – Der Projektionskünstler Paul Hoffmann* (Ausstellungskatalog), Historisches Museum, Frankfurt am Main 1981.

5 Der Originalapparat ist im Filmmuseum Potsdam ausgestellt, kann allerdings nicht mehr in Betrieb genommen werden.

6 Zglinicki (Anm. 2), S. 72.

7 BA N 1435, hierzu Völschow (Anm. 3), Kapitel 15; die genannte Zahl bezieht sich auf Einzelbilder, die mehr oder weniger großen Sequenzen angehören.

8 Vgl. W. F. Ryan, »Limelight on Eastern Europe / the great dissolving views at the Royal Polytechnic«, *The New Magic Lantern Journal Vol. 4 – The Ten Year Book*, London 1986, S. 48.

9 Zur differenzierten Vielfalt der Bewegungsmechanismen für Projektionsbilder im 19. Jahrhundert vgl. John Bar-

nes, »Classification of Magic Lantern Slides for Cataloging and Documentation«, in: *Magic Images*, herausgegeben von der Magic Lantern Society, London 1990, S. 75–84.

10 BA N 1435, hierzu Völschow (Anm. 3), Kapitel 15.2, Nr. 3 u. 4.

11 Vgl. BA N 1435 / 22 ff.

12 BA N 1435, hierzu Völschow (Anm. 3), 15.6.

13 Zglinicki (Anm. 2), S. 252.

14 *Berliner Börsen-Zeitung* Nr. 47, 29.1.1895., zitiert nach Zglinicki (Anm. 2), S. 252.

15 Ich beziehe mich hier auf Erfahrungen mit dem Repertoire des *Illuminativ-Theaters*, das von Karin Bienek und mir betrieben wird.

16 Zglinicki (Anm. 2), S. 73.

17 Die »literarischen Programme« von Paul Hoffmann unterscheiden sich z. B. deutlich von den Skladanowsky-Programmen. Siehe Anm. 4.

18 Völschow (Anm. 3), S. 70.

19 W. Barth, *Der Nebelbilder-Apparat, seine Handhabung und die Anfertigung transparenter Glasbilder*, Leipzig 1875, S. 4.

20 Werbezettel für eine Aufführung im Thalia-Theater Berlin am 7. und 8.9.1884. BA N 1435 / 22.

21 Erich Skladanowsky, »Das Bioscop und seine Vorgeschichte«, in: *Max Skladanowsky und die Erfindung des Kinos*, Berlin 1993, S. 31.

22 Zglinicki (Anm. 2), S. 72.

- 23 Analog zur Situation bei den Skladanowskys habe ich in anderen Fällen Hinweise auf die Musikbegleitung oft nur in Nebensätzen gefunden, was dafür spricht, daß sie üblich war.
- 24 Vgl. Joachim Castan, *Max Skladanowsky oder der Beginn der deutschen Filmgeschichte*, Füsslin, Stuttgart 1995, S. 56.
- 25 BA N 1435 / 100.
- 26 Zglinicki (Anm. 2), S. 73.
- 27 Vgl. Völschow (Anm. 3).
- 28 Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, *Theatrum Mundi*, Dresden 1984.
- 29 Vgl. Florian Dering, Margarete Gröner, Manfred Wegner, *Heute Hinrichtung – Jahrmarkts- und Varietéattraktionen der Schausteller-Dynastie Schichtl*, München 1990, S. 25ff und S. 170ff.
- 30 Vgl. z. B. den »Werbezettel für Nebelbildvorstellung und das elektro-mechanisch-pyrotechnische Wasserschauspiel-Theater der Gebrüder Skladanowsky; in Prag; 29. Okt. 1893«. BA N 1435 / 87.
- 31 Vgl. BA N 1435 / 82 - 89.
- 32 Programm und Ausgabenheft für das mechanische Theater der Gebrüder Hamilton. BA N 1435 / 83, zitiert nach Castan (Anm. 24), S. 28.
- 33 Vgl. BA N 1435 / 82 - 91.
- 34 Vgl. BA N 1435 / 85.
- 35 Siehe die Konstruktions- und Entwurfszeichnungen: »Automatische Wandeldekoration mit Lichteffekten« (18 Blatt). BA N 1435 / 223.
- 36 Vgl. Herrmann Hecht, *Pre-Cinema History*, Bowker, Saur, BFI, London 1993; Einträge zum Stichwort »Diorama as an exhibiton of dissolving views«: 224, 270D, 274, 447, 540C, 640, 672.
- 37 Eine gute Beschreibung beweglicher Panoramen findet sich bei Stephan Oettermann, *Das Panorama – Die Geschichte eines Massenmediums*, S. 258 ff., Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main 1980.
- 38 Vgl. Ludwig Vogl-Bienek, »Projektionskunst – Paradigma der visuellen Massenmedien des 19. Jahrhunderts«, in: Handbuch Medienwissenschaft, Verlag Walter de Gruyter, Berlin 2000 (erscheint demnächst).
- 39 Zglinicki (Anm. 2), S. 75 und Bildteil ohne Seitenangabe.
- 40 Vgl. Castan (Anm. 24), S. 22.
- 41 Erich Skladanowsky (Anm. 21), S. 31.
- 42 Vgl. Völschow (Anm. 3), S. 9.
- 43 Konstruktionszeichnung: »Nebelbildprojektor (Genutzt für Vorstellungen im Zirkus Renz)«, BA N 1435 / 212.
- 44 Max Skladanowsky, »Ueber Farbenharmonie«, *Der Artist*, 12. Jg., Nr. 480, 22. 4. 1894.
- 45 Erich Skladanowsky (Anm. 21), S. 31.
- 46 Barth (Anm. 19), S. 4.
- 47 BA N 1435 / 1.
- 48 Vgl. Deac Rossell, *A Chronology of Cinema 1889 – 1896*, *Film History*, Vol. 7, No. 2, London 1995, S. 137 f.
- 49 Vgl. Castan (Anm. 24), S. 30 ff.
- 50 Zitiert nach Castan (Anm. 24), S. 41.
- 51 Vgl. Castan (Anm. 24), S. 51.
- 52 Ebenda, S. 49.
- 53 BA N 1435 / 108.
- 54 Zitiert nach Zglinicki (Anm. 2), S. 242.
- 55 Ebenda, S. 49.
- 56 Vgl. Martin Loiperdinger, »Lumières ANKUNFT DES ZUGS. Gründungsmythos eines neuen Mediums«, *KINtop* 5 (1997), S. 43.
- 57 Ebenda, S. 41 ff.
- 58 Castan (Anm. 24), S. 51 ff.
- 59 Martin Loiperdinger, »Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos«, in: Ursula von Keitz (Hg.), *Früher Film und späte Folgen*, Schüren Verlag, Marburg 1998, S. 75.

Lichtbilder und kinematographische Aufnahmen aus den deutschen Kolonien

Der anfängliche Kolonialenthusiasmus in Deutschland war zu Beginn dieses Jahrhunderts einer tiefen Ernüchterung gewichen. Revolten und Kriege, Vetter- und Mißwirtschaft, Berichte über sadistische Exzesse an der einheimischen Bevölkerung und Willkürherrschaft prägten das Bild der Kolonien in der Öffentlichkeit. Im Reichstag sprach man offen von der ›Kolonialmüdigkeit des Volkes‹, und Karl Liebknecht brachte die Ergebnisse deutscher Kolonialpolitik auf die kurze Formel: »Mord, Raub, Totschlag, Syphilis und Schnaps«.²

Eine der Aufgaben der Kolonialpropaganda der Deutschen Kolonialgesellschaft (DKG) war es, dieses *Image* zu korrigieren und im Gegensatz dazu ein nationales Interesse und Verständnis für die Notwendigkeit von Kolonialbesitz zu fördern.³ 1887 aus einem Zusammenschluß des Deutschen Kolonialvereins (1882) und der Gesellschaft für Deutsche Kolonisation (1884) hervorgegangen, galt die DKG neben dem Deutschen Flottenverein (DFV) und dem Alldeutschen Verband als einer der einflußreichsten nationalen Verbände.⁴ Durch die Werbearbeit ihrer Mitglieder, die sich überwiegend aus dem mittleren und gehobenen Bildungsbürgertum rekrutierten, verstand es die DKG, ihren Einfluß als koloniale *pressure group* in Industrie und Politik erfolgreich geltend zu machen.

Die Propaganda der DKG umfaßte die unterschiedlichsten Werbemaßnahmen wie die Beteiligung an den Deutschen Kolonialausstellungen 1896 und der Armee-, Marine- und Kolonialausstellung 1907 in Berlin, die Installation von Kolonialwandkarten auf Bahnhöfen oder die Herausgabe eines kolonialwirtschaftlichen Atlases und von Schokoladen-Sammelbildern mit Szenen des kolonialen Lebens. Wichtigstes Medium war jedoch der öffentliche Vortrag. Besonders Lichtbildervorträge erfreuten sich seit den neunziger Jahren zunehmender Beliebtheit. Dieser Artikel beschreibt den Einsatz von Lichtbildervorträgen durch die DKG und untersucht den Übergang zu kinematographischen Vorführungen in den Jahren 1905/06.⁵

In der Öffentlichkeit wurde die DKG von einem Präsidium repräsentiert, die eigentliche Entscheidungsgewalt lag jedoch bei einem *Vorstand*, der auf halbjährlich veranstalteten Sitzungen die Anträge der *Gauverbände* und *Abteilungen* bearbeitete, die zuvor durch einen *Ausschuß* geprüft und zur Wei-

tergabe genehmigt wurden.⁶ 1898 bildete der Ausschuß eine ständige *Werbe-kommission*, die sich fortan um die Propagandaarbeit in oder zwischen den Abteilungen kümmerte und dem Ausschuß regelmäßig über ihre Arbeit berichtete und Vorschläge unterbreitete.⁷

Von ihrer Hauptzentrale in Berlin betreute die DKG die lokal organisierten Abteilungen, die in regionalen Gauverbänden zusammengefaßt wurden. Während der Vorstand zentral über die Hauptlinien der kolonialen Propaganda entschied, erfolgte die Arbeit vor Ort relativ autonom. In größeren Städten besaßen die Abteilungen oft ein eigenes Büro mit einer kleinen Kolonialbibliothek, verwalteten Mitgliederbeiträge und erstellten ihrer Finanzkraft entsprechend ein eigenes Werbeprogramm, das auf offiziellen Veranstaltungen umgesetzt wurde.⁸

Der öffentliche Vortrag diente der »Erhaltung des Mitgliederbestandes« und der »Erwerbung neuer Mitglieder«.⁹ Zu Anschauungszwecken konnte ein Redner auf Photographien aus den Kolonien zurückgreifen, die die DKG seit dem Beginn ihres Bestehens sammelte und den Abteilungen kostenlos zur Verfügung stellte.¹⁰ 1891 erstellte die DKG erstmalig einen Bildervortrag aus Schwarzweißdiapositiven im Format 10 x 10 cm.¹¹ Der Erfolg dieses »illustrierten Vortrages« veranlaßte die DKG, die Lichtbildersammlung in den folgenden Jahren ständig zu erweitern und teilweise zu kolorieren.¹² Die Bilderreihen dienten zunächst der Versorgung der DKG-Abteilungen. Sie wurden, thematisch zu Serien zusammengefaßt, unentgeltlich auch an »andere patriotische Vereine sowie an Schulen und sonstige öffentliche Institute« verliehen, die nur für die portofreie Rücksendung zu sorgen hatten.¹³

Aufnahme in das Bildarchiv fanden Sujets aus allen Gebieten der kolonialen Praxis: »Entdeckungs- und Forschungsreisen, Geologie und Bergbau, Vegetation und einheimische Landwirtschaft, Landschaften und Tierstudien, die Siedlungstätigkeit Einheimischer und Weißer, Schule und Mission, traditioneller Handel und Verkehr, Einführung moderner Verkehrsmittel (Hafenanlagen, Eisenbahnen, Straßen), die Wirtschaftsentwicklung durch Europäer, Schutztruppen und Aufstände«.¹⁴

1895 bot die DKG bereits eine 100 Bilder umfassende Serie über Deutsch-Ostafrika an, die mit einem begleitenden Manuskript, dem »Material zur Ausarbeitung von erklärenden Vorträgen zu den Lichtbildern der Deutschen Kolonialgesellschaft über Deutsch-Ostafrika«, versehen war und von den Abteilungen in unterschiedlicher Zusammenstellung projiziert werden konnte. Im Durchschnitt bestand ein Lichtbildervortrag aus 50 bis 55 Bildern.¹⁵ Dies erschien als angemessen, um keine Langeweile und Ermüdung bei den Zuschauern aufkommen zu lassen. Das Manuskript über Deutsch-Ostafrika riet dementsprechend dem Vorfürher, den Vortrag auf 50 Bilder zu begrenzen.¹⁶

Ähnlich wie es Ellen Strain in ihrer Untersuchung über stereoskopische Bildersammlungen nahelegt, waren die Bilderreihen in ihrem Aufbau eine frühe Form des »edutainment«, in dem sich Geschichtliches mit Geographischem



Photographisches Projektionsbild, schwarzweiß, 3¼-Zoll-Format.
Archiv des Illuminativ-Theaters.

verband, und ethnographische mit spektakulären oder romantischen Ansichten abwechselten.¹⁷ Wie es in dem Bildervortrag *Eine Wanderung durch unsere Kolonien* (1901, 68 Bilder) heißt, wird das Publikum auf eine »Rundreise« mitgenommen. Von Hamburg ausgehend werden mit dem Dampfer alle Kolonien besucht, um »den Wissensdurst des Zuschauers zu stillen«.¹⁸

Die wachsende Beliebtheit der Lichtbilder stellte die Gesellschaft vor beträchtliche logistische Probleme. So kam es 1899 und 1900 zu einem vorübergehenden Lieferengpaß in der Berliner Zentrale, so daß viele Abteilungen nicht die gewünschten Lichtbilderserien erhalten konnten, obwohl manche Serien in zweifacher Ausführung vorhanden waren.¹⁹ Die steigende Nachfrage erforderte die Ausstattung der Abteilungen mit Projektionsgeräten. 1899 stellte der Vorstand 5000 Mark zum Ankauf von Projektoren für die Abteilungen zur Verfügung.²⁰ Mit der Bedingung, daß diese benachbarten Abteilungen zur Mitbenutzung überlassen werden mußten, erreichte die DKG eine nahezu flächendeckende Versorgung mit Projektionsapparaten. Ab 1901 ver-

fügte fast jede größere Abteilung über ihren eigenen Lichtbildprojektor (1902: 44 Abteilungen, 1903: 42, 1904: 45).²¹

Zusätzlich unterstützte die Zentrale in Berlin die Arbeit der Abteilungen, indem sie eigene Projektoren zur Verfügung stellte. 1899 kaufte sie zu den zwei bereits vorhandenen Apparaten zwei weitere dazu, die im folgenden Jahr 48 mal angefordert wurden.²²

Die DKG war ständig bemüht, ihre Lichtbildersammlung auf »einem Standpunkt zu halten, welcher den augenblicklichen Verhältnissen in den Kolonien entspricht«.²³ Dies geschah durch den Ankauf komplett neuer Serien und die Erweiterung der bereits vorhandenen Serien. Zwischen 1901 und 1906 konnte die DKG die Anzahl ihrer Bildreihen von 17 auf 32 (1905: 30) fast verdoppeln.²⁴

Die Produzenten der Bilderreihen, die in vielen Fällen ihre Serien selbst editierten, rekrutierten sich, ähnlich wie die Redner, aus den verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen, die in einem kolonialen Bezug standen: Völkerkundler wie Sigfried Passarge (*Adamaua, Land und Leute, Transvaal und der Freistaat*) oder Karl Dove (*Die deutschen Schutzgebiete (allgemeine Sammlung)* und *Deutsch Südwestafrika, I und II*) waren ebenso vertreten wie Armeeangehörige oder Personen, die sich eine gewisse Reputation auf dem kolonialen Gebiet erworben hatten – so etwa Prosper Müllendorf, ein Redakteur der *Kölnischen Zeitung*, der mit *Deutsch Südwestafrika zur Zeit des Hereroaufstandes* die in der DKG erfolgreichste Serie der Jahre 1904 und 1905 anbot.²⁵

Die Zentrale mußte unermüdlich daran arbeiten, die Sammlung zu erneuern und zusätzliches Geld für den Ankauf neuer Bilder zu beantragen, weil die Bildserien durch ihren häufigen Einsatz relativ schnell unbrauchbar wurden. So nutzten viele Abteilungen die Chance, die bestellte Bilderreihe an mehreren Abenden hintereinander zu zeigen oder zusätzliche Vorführungen in Schulen, benachbarten Orten und Handwerksvereinen anzusetzen.²⁶ Wiederholt beklagte sich die Zentrale, daß die Serien oft in einem schlechten Zustand oder sogar stark beschädigt in Berlin eintrafen und bat die Abteilungen, die Bilder mit der nötigen Sorgfalt zu behandeln.²⁷

Ab 1902 übertraf die Zahl der jährlich veranstalteten Lichtbildervorträge (LV) die der reinen Redevorträge (RV). Waren es 1900 erst 236 mit Diapositiven illustrierte Vorträge gewesen (im Vergleich zu 331 Redevorträgen), so konnte die DKG im folgenden Jahr mit 247 LV (279 RV) nur einen geringen Zuwachs verzeichnen, der sich aber rasch vergrößerte. 1902: 318 LV zu 310 RV, 1903: 351 LV zu 262 RV und 389 LV zu 350 RV in 1904. In diesem letzten Jahr profitierten beide Vortragsarten vom Ausbruch des Herero-Krieges in Deutsch-Südwest, der in der Öffentlichkeit großes Interesse fand.²⁸

Die Beliebtheit der einzelnen Kolonien schwankte von Jahr zu Jahr. War 1900 noch Kamerun der »Favorit«, so waren es in den folgenden Jahren Deutsch-Südwest, Togo und wiederum Südwest. Ab 1903 machten die Bildse-



»Ostafrika. Graf Götzen mit erlegtem Nashorn.«
Abzug von Glasdiapositiv. Koloniales Bildarchiv der
Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.

rien aus Südwest 30% der gesamten Nachfrage aus. Mit dem Ausbruch des Herero-Krieges 1904 stieg ihr Anteil auf 54%.

Im Gegensatz zu den Lichtbildern, die den Abteilungen kostenlos zur Verfügung gestellt wurden, war ein Redner oder Erklärer kostenpflichtig. Für die Veranstaltung eines Projektionsabends offerierte die Zentrale den Abteilungen zwei Möglichkeiten: Die erste bestand darin, durch die Zentrale einen »illustrierten Vortrag« inclusive Redner vermittelt zu bekommen. In diesem Fall erhob die Zentrale von den Abteilungen einen festen »Zuschuß« von 70 Mark, der garantierte, daß alle eventuell darüber hinaus anfallenden Kosten aus Gesellschaftsmitteln gedeckt würden.²⁹ Die zweite Möglichkeit war, auf eigene Rechnung einen Lichtbildervortrag durchzuführen und einen Redner aus den Reihen der Abteilung vor Ort zu rekrutieren. Dieser konnte dann für seinen Vortrag das mitgelieferte Manuskript benutzen.

Wie sich aus den Jahresberichten entnehmen läßt, wurde diese zweite Möglichkeit spätestens ab 1905 von den Abteilungen bevorzugt.³⁰ Ein Anzeichen dafür ist die in den Jahren größer werdende Differenz zwischen der Anzahl der vermittelten illustrierten Vorträge und der Summe tatsächlich verliehener Bildserien. Demnach verlieh die Zentrale 1905 insgesamt 289 Bildreihen, konnte aber davon nur 172 selbst vermitteln. 1906 betrug die Differenz schon

221 (370 Bildserien insgesamt zu 149 vermittelten) und 1907 sogar 396 (527 Serien insgesamt zu nur 131 vermittelten). Die Abteilungen ersparten sich durch die Ausrichtung von Projektionsabenden auf eigene Rechnung den hohen ›Zuschuß‹ und konnten statt dessen durch die Erhebung eines Eintritts bei öffentlichen «illustrierten Vorträgen» die Abteilungskasse aufbessern.³¹

Bei allen Vorträgen riet die DKG, im Anschluß in einem »geselligen Zusammensein« die Gelegenheit zu nutzen, um mit der Unterstützung des Redners neue Mitglieder zu werben.³² Um möglichst hautnah aus und über die Kolonien zu berichten, bemühte man sich, Redner mit praktischer Erfahrung in der Koloniarbeit wie Offiziere, Kaufleute, Beamte oder Pflanze zu engagieren.³³

Die Erweiterung und Wartung der Lichtbildersammlung war generell von den Budgetverhandlungen des Vorstandes abhängig. Eine Unterstützung von 3000 Mark zum Erwerb von Lichtbildern wurde erstmalig 1899 bewilligt. Doch hatte die Werbekommission ständig Geldsorgen, denn entgegen der wachsenden Bedeutung der kolonialen Propaganda war der Werbeetat bis 1904 um mehr als 50% reduziert worden (von 52.580 Mark in 1900 auf 25.000 Mark in 1904). Von 1905 an wurden die Kosten für die Erweiterung und Wartung der Lichtbildersammlung und des technischen Zubehörs schließlich mit einem festen Posten in dem Jahresbudget der Gesellschaft ausgewiesen: 1750 Mark (1906: 1500 Mark) für den Ankauf und die Aktualisierung der Lichtbildersammlung und 540 Mark für Projektionsapparate und Reparaturen.³⁴

Damit waren die Grundlagen für eine aktive ›Basisarbeit‹ geschaffen, in der die Abteilungen einen regen Gebrauch von der Lichtbildersammlung der Zentrale machten. Allerdings macht sich gerade jetzt die Nachfrage nach einem weiteren visuellen Medium bemerkbar, das die DKG überhaupt noch nicht eingesetzt hat. Der Jahresbericht von 1905 stellt fest, »daß Vorträge ohne Lichtbilder verhältnismäßig geringe Beachtung fanden, und wenn sich auch darüber streiten läßt, ob das ein erwünschter Zustand ist, so war das Büro doch gezwungen, dem Zuge der Zeit zu folgen. Das war um so schwieriger, als die gewöhnlichen Lichtbilder auch nicht mehr die volle Zugkraft entfalten, sondern vielerorts kinematographische Vorführungen gewünscht wurden.«³⁵ Im Mai 1905 befaßte sich der Ausschuß auf seiner Sitzung mit einem Antrag auf »Vorführung kinematographischer Aufnahmen aus Deutsch-Ost und Deutsch-Südwestafrika«. Dazu heißt es im Protokoll:

Der Kaufmann und Brauereibesitzer Herr Karl Müller aus Altenburg, der eine Reihe kinematographischer und Lichtbilderaufnahmen in Deutsch-Ost und Deutsch Südwestafrika gemacht hat, wünscht diese den Mitgliedern des Präsidiums und Ausschusses der Deutschen Kolonialgesellschaft, den Vorständen der beiden Berliner Abteilungen und einigen eingeladenen Gästen in etwa 14 Tagen vorzuführen. Er bittet um Festsetzung eines Termins und Erlassung der Einladungen durch die

Deutsche Kolonialgesellschaft. Der Ausschuß erklärt sich hiermit einverstanden und nimmt für die Vorführung der Bilder vorbehaltlich der Zustimmung der Vorstände der beiden Berliner Abteilungen Montag, den 10. April, in Aussicht.³⁶

Die Bedeutung dieses Abends läßt sich darin bemessen, daß kein geringerer als der geschäftsführende Vizepräsident der DKG und Vorsitzende der Werbekommission, Dr. von Holleben, diesen Abend eröffnete,³⁷ an dem Carl Müller zum ersten Mal in der deutschen Kolonialgeschichte kinematographische Aufnahmen aus den Kolonien präsentierte.³⁸ Zu sehen gab es, wie es die *Afrika-Post* formulierte, »in natürlicher Weise das Leben und Treiben in Deutsch-Ostafrika und Südwestafrika«:

Aus ersterer Kolonie wird uns u.a. in deutlichster Weise gezeigt, wie der Kaffee geerntet und weiter bearbeitet wird, auch sehr interessante militärische Übungen unserer schwarzen Soldaten sind kinematographisch aufgenommen. Aus Deutsch-Südwestafrika werden uns zum ersten Male die enormen schwierigen Landungsverhältnisse vor Augen geführt. Wir sehen die Böte in der heftigen Brandung, ferner die mit Flößen bewerkstelligte Landung von Maultieren, Rindern und Fuhrwerken. Auch aus der englischen Kolonie Natal sind Aufnahmen vorhanden, die ein ungemein anschauliches Bild des Straßenlebens in Durban geben.³⁹

War dieser Abend seitens der DKG noch zurückhaltend als »Testvorführung« angekündigt, wurden Müllers Filme nicht zuletzt durch die Berichterstattung in der *Deutschen Kolonialzeitung* und der Hamburger *Afrika-Post* innerhalb kürzester Zeit in der kolonialen Bewegung bekannt. Die *Afrika-Post* sprach zuversichtlich davon, daß nun »den weitesten Kreisen Gelegenheit geboten werde, einen höchst interessanten Einblick in die Verhältnisse zu tun, unter denen das Leben in Afrika sich abspielt«.⁴⁰

Der Erfolg von Müllers Unternehmen »Der Kinematograph in Afrika«⁴¹ läßt sich zahlenmäßig für das Jahr 1905 nicht ermitteln, da die DKG dazu in ihrem Jahresbericht keine genauen Angaben macht. Doch trotz der hohen Kosten einer Filmvorführung, die mit 200 Mark plus den Reisekosten für Müller und seinen Assistenten um das Dreifache höher lagen als für einen Lichtbildervortrag,⁴² zeigen die Einträge in der *Afrika-Post* und der *Deutschen Kolonialzeitung*, die wöchentlich in einer Rubrik über die Aktivitäten ihrer Abteilungen berichtete, daß Müllers kinematographische Vorträge keine »Ladenhüter« waren.⁴³ So besuchte er Ende Juni Leipzig, zwischenzeitlich auf Einladung des DFV im September Hamburg,⁴⁴ im Oktober den Sächsisch-Thüringischen Gauverband mit Chemnitz und Müllers Heimatstadt Altenburg und den zu diesem Zeitpunkt noch nicht in einem Gauverband organisierten norddeutschen Raum mit Lübeck, Kiel, Neumünster und abermals Hamburg. In November und Dezember führte Müllers Reise schließlich kreuz und quer durch Deutschland, die in etwa folgendermaßen hätte verlaufen können: vom



Karl Müller mit Enkel, ca. 1914.

ostdeutschen Raum mit Posen, Breslau und Stettin nach Bremen über das Gebiet des niederrhein-westfälischen Gauverbandes mit Essen, Duisburg und Köln in den mittel- und süddeutschen Raum nach Homburg und Stuttgart, und abschließend Vorführungen im heimatlichen thüringisch-sächsischen Raum mit Weimar und Pirna.⁴⁵

Müllers Programm bestand nicht nur aus Filmen, die er erklärend begleitete. Dazu bot er einen 180 Bilder umfassenden Lichtbildervortrag seiner Afrikareise von Neapel bis Kapstadt an, den er aus ca. 500 »gelungenen« Aufnahmen erstellt hatte.⁴⁶ Dieser Vortrag bot Ansichten aus »Deutsch-Ostafrika, Negermarkt in Amboin, Kaffeeplantage, Besuch bei Altenburger Landsleuten, Kettengefangene, Hafen- und Straßenbilder«.⁴⁷ In seiner Heimatstadt Altenburg gab es zusätzlich eine »Kuriositätenschau«, die »Geweih von Kudu, Edelantilope, Säbelantilope, Hörner vom Naßhorn, Stoß- und Backenzähne vom Elefanten, Straußenfedern und Straußeneiern, den von Herrn Müller ge-

tragenen Tropenhut, verschiedene Felle, darunter auch ein Löwen- und Leopardenfell« zeigte.⁴⁸

Vergleicht man Müllers Aktivitäten mit den Zahlen der vermittelten und verliehenen Rede- und Lichtbildervorträge, stellt man für das Berichtsjahr 1905 einen signifikanten Rückgang fest. Die Zahl der Lichtbildervorträge sank demnach um mehr als 25% zum Vorjahr (1904: 389, 1905: 289), die der Redevorträge sogar um mehr als 34% (1904: 350, 1905: 230). Vergleicht man nur die Zahlen der Afrika-Serien, so fällt die Differenz mit 28% sogar noch etwas höher als der Durchschnitt aus. Die Ursache für diesen Rückgang war nicht ein Mitgliederverlust, denn die DKG verzeichnete in diesem Zeitraum einen Zuwachs von 2.4% (von 31.390 in 1904 auf 32.159 in 1905), und das Fehlen von Aktualität konnte ebenfalls nicht der primäre Grund gewesen sein, denn obwohl der Herero-Krieg im August 1904 seinen Höhepunkt überschritten hatte, folgte bereits im Oktober 1904 der Nama-Aufstand im Süden des Landes und der Maji-Maji Aufstand im Juli 1905 in Deutsch-Ostafrika.

Es ist nicht unproblematisch, die Ursache für den Rückgang allein der Kinematographie zuzuschreiben, aber es ist doch wahrscheinlich, daß verschiedene Abteilungen ihr Geld vorzugsweise in eine kinematographische Veranstaltung investierten anstatt in einen mittlerweile »gewöhnlich« gewordenen Lichtbildervortrag. Dafür spricht, daß Müller beabsichtigte, »in den größeren deutschen Städten mit diesen Bildern Vorführungen zu veranstalten«,⁴⁹ und es waren gerade die größeren Städte, in denen sich die finanzkräftigen Abteilungen der DKG und anderer nationaler Verbände befanden. Von kleineren Abteilungen konnte Müllers Forderung von 200 Mark pro Abend nicht ohne weiteres gezahlt werden. Für die Abteilungen in den größeren Städten war es dagegen kein allzu hohes finanzielles Risiko, das zudem durch die Erhebung eines Eintritts bei den Vorführungen verringert werden konnte.

Der Erfolg von Müllers Filmen veranlaßte die DKG, auch in Zukunft nicht auf bewegte Bilder zu verzichten, sondern neben der »Ergänzung und Vermehrung der Lichtbildersammlung zu kinematographischen Vorführungen überzugehen«.⁵⁰ Das hieß für die DKG, selbst den Einstieg in das Filmgeschäft zu wagen. 1906 erklärte sie offen ihr Interesse an der Kinematographie und kündigte an, »die Beschaffung von kinematographischen Aufnahmen und Apparaten nach Möglichkeit zu fördern«.⁵¹ Eine Maßnahme in diese Richtung war die technische Ausstattung der Abteilungen. 1905 wurden der Abteilung Kaiserslautern 75 Mark zur Umrüstung ihres Lichtbilderapparates für kinematographische Vorführungen bewilligt.⁵² Entscheidend war die Verfügung über einschlägiges Filmmaterial. In dieser Hinsicht war sich die DKG sicher, »daß die Aussicht besteht, daß man im laufenden Jahr ohne allzu erhebliche Aufwendungen in den Besitz wenigstens eines Anfangsbestandes von beiden gelangt«.⁵³ Dabei dachte man offensichtlich an Müllers Filme, der zu diesem Zeitpunkt bereits für weitere Filmaufnahmen auf seiner zweiten Afrikareise in den deutschen Kolonien Togo, Kamerun und Deutsch-Südwest unterwegs

war. Eine umfassende Beschreibung von Müllers neuen und zum Teil kolorierten Filmen liefert die *Afrika-Post*:

Da wurden u.a. Schutztruppen für Südwest gezeigt, wie sie am Petersenquai in Hamburg auf einem Woermann-Dampfer eingeschifft wurden, dann folgte eine Menge von Bildern, die das Leben und Treiben in unseren westafrikanischen Schutzgebieten veranschaulichten. Swakopmund mit der Landungsbrücke, das Ausschiffen der Ladung an der Brücke, das Panorama der Stadt, alles zog in farbigem Bildern vorbei. Besondere Aufmerksamkeit erregte die Einschiffung und Ausschiffung der gefangenen Herero. Andere Bilder zeigten Kamerun mit seinem Leben und Treiben an den Kais und in den Lagerhäusern der Firma C. Woermann, den Markt in Duala, den Tanz der Eingeborenen und ihr Baden im Kamerunfluß. Interessant waren auch die folgenden Bilder, die die Kolonie Togo behandelten. Auch hier gewährte das Leben und Treiben am Kai und ein abfahrender Eisenbahnzug einen hübschen Anblick. Dann zeigten weitere Bilder das Bepflanzen der Plantagen mit Baumwollpflanzen, die Ernte der Baumwolle und die zum Versand fertigen Baumwollenballen. Schwarze waren an anderer Stelle beim Bau von Häusern und als Handwerker beschäftigt. Auch der dortige botanische Garten mit seinen von den Negern bearbeiteten Anpflanzungen bot ein hübsches Bild; ebenso die Ernte und die Verarbeitung der Kokosnüsse. Eine fesselnde Darstellung war eine im Freien abgehaltene Gerichtssitzung. In temperamentvoller Weise sah man die Schwarzen ihre Angelegenheiten verteidigen.¹⁴

Auf der Vorstandssitzung im Juni 1906 wurden die Weichen für den Ankauf von Müllers Filmen gestellt, was zuerst eine Erhöhung des Werbebudgets für das laufende Rechnungsjahr erforderte. Mit Hinweis, daß auch »Lichtbilder nicht mehr den heutigen Ansprüchen genügen und immer mehr kinematographische Vorführungen verlangt werden«, billigte der Vorstand zusätzliche 3000 Mark für den Ankauf von kinematographischen Aufnahmen.¹⁵ Anfang Dezember waren die Verhandlungen mit Müller soweit abgeschlossen, daß der Ausschuß das Büro ermächtigte, die Filme zu erwerben. Im Januar 1907 informierte die Zentrale den Ausschuß, daß Müllers Filme in einer Gesamtlänge von 2000 Metern für den Preis von 3200 Mark erworben wurden.¹⁶

Abschließend läßt sich fragen, was die DKG veranlaßte, innerhalb kürzester Zeit kinematographische Vorführungen in ihre Propagandaarbeit aufzunehmen? Es war sicherlich nicht die technische Qualität der Aufnahmen, die, wenn überhaupt, nur eine sekundäre Rolle spielte. Müller gab selbst gegenüber der DKG zu, daß es sich bei seinen Filmen um Erstaufnahmen handelte, die »keineswegs mustergültig« seien,¹⁷ und in den folgenden Jahren kam es auf Grund der mangelnden Qualität wiederholt zu Klagen von den Abteilungen.¹⁸

Um ihr Image als ein seriöser Vertreter kolonialer Interessen nicht zu gefährden, agierte die DKG im allgemeinen sehr zurückhaltend in der deutschen Öffentlichkeit. Ihre Propagandaarbeit entsprach einer »Rückbezogenheit auf klassisch-aufklärerische Bildungseinrichtungen«,¹⁹ wie sie in den Vortragsver-



»Träger aus dem Inneren waten bei Kribi durch den Fluß (Aufnahme von C. Müller, Altenburg)«, *Deutsche Kolonialzeitung*, Nr. 26, 16.6.1906.

anstaltungen zum Ausdruck kam, die, wie es E. Kehr für die Marinewerbung formulierte, »keine flatternden Fahnen und Musikkapellen kannte, und noch nicht auf direkte Massenwirkung eingestellt war«. ⁶⁰ Vor diesem Hintergrund läßt sich die ablehnende Haltung der DKG verstehen, die sie noch zu einem früheren Zeitpunkt gegenüber der Kinematographie eingenommen hatte. Im Mai 1898 lehnte der Ausschuß die Bitte des Regierungsrats Dr. Stuhlmann ab, der beantragte, »ihm den Betrag von 2500 Mark zur Beschaffung eines (kinematographischen, d. Verf.) Apparates für die Aufnahmen sowie der nötigen Negativ-Films zu bewilligen, wogegen die Negative der Gesellschaft zum Entwickeln und zum beliebigen Eigentum überlassen würden.« ⁶¹

Mit der schnellen Einbindung von kinematographischen Vorführungen in die Propagandaarbeit der DKG – es lag gerade mal ein Monat zwischen Müllers Antrag an den Ausschuß und der Bekanntgabe an die Abteilungen, daß Müller sich bereit erklärte, auf Wunsch seine Filme in den Abteilungen vorzuführen – vollzog sich eine Umkehr von jener Rückbezogenheit hin zu einer offensiveren Propagandaarbeit, in der sich die DKG auch auf Drängen der Abteilungen zunehmend den Kreisen in der Bevölkerung zuwandte, »die für den Erwerb der Mitgliedschaft überhaupt nicht oder zur Zeit nicht in Frage kommen«. ⁶² Dies betraf vor allem Arbeiterkreise und kolonialpolitisch wich-

tige Zielgruppen wie Lehrer, das Militär und die Jugend, die zwar nicht aktiv an der Gestaltung der Kolonien mitarbeiten konnten, aber zumindest ideologisch auf die koloniale Zukunft vorbereitet werden sollten.⁶³ So betonte die DKG, daß »die Ausbreitung des kolonialen Gedankens in den breiten Schichten des Volkes nur auf dem Wege möglich sei, daß schon bei der Jugend die Kenntnis unserer Kolonien und die Liebe zu diesen erweckt werde«.⁶⁴ Eindringlich appellierte die Zentrale an die Abteilungen, daß Vorträge für eine »tunlichst große Öffentlichkeit bestimmt« seien.⁶⁵ Sie sollten nicht in »vornehmen Hotelräumen« zur Unterhaltung der Mitglieder stattfinden, sondern in »volkstümlichen Lokalen« zur Belehrung der gesamten Bevölkerung.⁶⁶ Finanziell versprach sich die DKG von den kinematographischen Vorführungen, daß »die davon zu erwartende Vermehrung der Mitglieder eine neue Einnahmequelle eröffnen würde«.⁶⁷

Damit dies jedoch gelingen konnte, war eine lebendige Arbeit in den Abteilungen und der rege Austausch mit der Zentrale eine wesentliche Grundlage. Der Einsatz und die Einbeziehung der Kinematographie in die Kolonialpropaganda resultierte aus dem zunehmenden Druck, den die Abteilungen auf die Zentrale ausübten, indem sie verstärkt nach kinematographischen Vorführungen nachfragten.⁶⁸ Man verwies dabei auf die Erfahrungen des Deutschen Flottenvereins, der schon seit 1901 kinematographische Vorführungen erfolgreich einsetzte. Zum Zeitpunkt von Müllers Premiere in Berlin waren sie ein fester Bestandteil der Arbeitsarbeit des DFV.⁶⁹ Allein im Bereich Brandenburg gab es im Zeitraum März/April 1905 vier kinematographische Abende in den Abteilungen des DFV: 22.3. in Zehlendorf, 29.3. in Neudamm, 5.4. in Potsdam und 13.4. in Friedenau.⁷⁰ Wie die DKG bemerkte, war es für den DFV, der mit den großen Nord- und Ostseehäfen in Hamburg und Kiel die geeigneten Aufnahmeorte praktisch vor der Tür hatte, sehr viel leichter, sich das nötige Filmmaterial zu beschaffen.⁷¹ Dieser Fülle von Filmmaterial konnte die DKG nur mit der Einmaligkeit von Aufnahmen aus den fernen Kolonien begegnen, die, so stellte die DKG Ende 1905 zufrieden fest, »ungemein anlockend« seien.⁷²

Aus dem Drängen der Abteilungen läßt sich schließen, daß sich diese, zumindest in den größeren Städten, in einer Wettbewerbssituation mit anderen nationalen Verbänden befanden, eine Beobachtung, die von Ulrich Soénus in seiner Studie über die rheinischen Abteilungen bestätigt wird.⁷³ Zu- und Abwanderungen waren somit ein Problem, mit dem die Abteilungen ständig konfrontiert waren, und kinematographische Vorführungen konnten folglich als Zeichen einer erfolgreichen Arbeitsarbeit gesehen werden, die wiederum die Fortführung der Arbeit und die Existenz der Abteilung sicherte.⁷⁴ Die Abteilung Neumünster verzeichnete zehn Neueintritte nach einer Filmvorführung und die Abteilung Kiel berichtet von 540 bzw. 300 Zuschauern pro Vorstellung.⁷⁵ Bei dieser hohen Zuschauerzahl waren Filmvorführungen eine lukrative Einnahmequelle für die Vereinskasse. Diese Erfolge lagen, wie schon

bemerkt, im Interesse der Zentrale, denn wollte sie ihren Einfluß als kolonialer Interessenverband in der Politik geltend machen und auf Dauer festigen, so mußte sie an der Arbeit der Abteilungen und an wachsenden Mitgliederzahlen interessiert sein.

In politischer Hinsicht versprach sich die DKG von den »ersten« Filmen aus den Kolonien nicht nur kurzfristige Aufmerksamkeit. Die Filme sollten darüber hinaus für eine positive Stimmung des Publikums gegenüber der Kolonialfrage sorgen. Angesichts der aktuellen politischen Lage in den Kolonien, die zu hitzigen Debatten im Reichstag führte, wurde in der Öffentlichkeit wiederholt die Frage nach dem Nutzen kolonialen Besitzes gestellt. Müllers Filme waren für die DKG eine willkommene Gelegenheit, ein positives Kolonialbild zu entwerfen, das durch ein immer beliebter werdendes Medium weite Kreise der Bevölkerung erreichte. War bereits zuvor in unzähligen Photographien ein Authentizitätsversprechen durch eine »avancierte Technik der optischen Industrie und der Fetischisierung eines im Zuge der Entwicklung der Naturwissenschaften durchgesetzten Präzisionsbegriffs«⁷⁶ eingeübt worden, konnte man nun im »lebenden Bild« eine neue Dimension des visuellen Erlebens erschließen. Der Zuschauer hatte die Gelegenheit, sich mit eigenen Augen ein »wirkliches« Bild von dem »Leben und Treiben« in den Kolonien zu machen, die es, ganz im Sinne der kolonialen Idee, wert waren, verteidigt und besiedelt zu werden.

Auf eine »aktuelle« Berichterstattung mußte der Zuschauer auf Grund der extremen klimatischen Bedingungen für die Aufnahmeapparate und Operateure und die mehrwöchige An- und Abreise verzichten. Der Erfolg der Filme beruhte stattdessen auf dem besonderen Reiz exotischer Aufnahmen aus der afrikanischen Natur oder von der Bevölkerung sowie »zeitlich unabhängigen« Bildinhalten, die stellvertretend für die koloniale Herrschaft standen wie Eisenbahnbauprojekte, Plantagenwirtschaft und Bilder aus dem öffentlichen kolonialen Leben. Aus den Filmbeschreibungen läßt sich schließen, daß die Filme ein wesentliches Merkmal mit der populären Kolonialliteratur teilten: Sie waren eine »Projektionsfläche«, auf der sich wirtschaftliche Interessen mit nationalem Pathos und einem neuen touristischen Sehvergnügen verbanden.⁷⁷

Anmerkungen

1 Gustav Noske, *Kolonialpolitik und Sozialdemokratie*, Stuttgart 1914, S. 117.

2 Ebenda, S. 78.

3 Vgl. die ausführliche und aktualisierte Bibliographie zur deutschen Kolonialgeschichte in Horst Gründers *Geschichte der deutschen Kolonien*, 3. Auflage, Schöningh, Paderborn 1995.

4 Es existiert keine umfassende Arbeit über die Geschichte der DKG. Eine sehr gute Einführung in die Organisation und Interessenpolitik der Gesellschaft bis zum Ersten Weltkrieg bietet die Dissertation von Richard Victor Pierard, *The German Colonial Society 1882-1914*, Diss. Iowa State University 1964.

5 Die Geschichte der deutschen Kolonialkinematographie ist nahezu unerforscht. Eine erste Einführung findet sich in den Arbeiten von Guido Convents *A la Recherche des Images oubliées: Préhistoire du cinéma en Afrique: 1897-1918*, Organisation Catholique Internationale du Cinéma et de l'Audiovisuel (OCIC), Brüssel 1986; »Film and German colonial propaganda for the black territories to 1918«, in: Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (Hg.): *Prima di Caligari: Cinema Tedesco 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine 1990, S. 58-77; »Film und deutsche Kolonialpropaganda für die subsaharischen Gebiete bis 1918«, *Zeitschrift für Afrikastudien* (Wien), 9. Jg., 1991, S. 49-67.

6 Vgl. Pierard (Anm. 4), Kapitel V: »The German Colonial Society as an organization«, S. 96-118. Neben den Abteilungen gab es noch kleinere Ortsgruppen.

7 *Jahresbericht der Deutschen Kolonialgesellschaft 1898*, S. 2.

8 Die einzige mir bekannte Studie über die Arbeit der Abteilungen stammt von Ulrich S. Soénius, *Koloniale Begeisterung im Rheinland während des Kaiserreiches*, Schriften zur rheinisch-westfälischen Wirtschaftsgeschichte Band 37, Selbstverlag Rheinisch, 1992. Da die sehr detaillierte Arbeit in erster Linie die wirtschaftliche

Bedeutung und Sozialstruktur der regionalen Abteilungen untersucht, wird nur begrenzt auf die Vortragsformen eingegangen. Über kinematographische Vorführungen findet sich kein Hinweis.

9 *Jahresbericht 1896*, S. 58.

10 Der Bildbestand der DKG wird zur Zeit als digitalisiertes Koloniales Bildarchiv im Internet eingerichtet. Es handelt sich dabei um ein Forschungsprojekt der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main und der Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Marga- und Kurt-Möllgaard-Stiftung und der Adolf-Messer-Stiftung sowie des Hochschulrechenzentrums der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt am Main. Die Gesamtzahl der Bilder beträgt etwa 55.000, unter anderem ca. 5.000 teilweise kolorierte Diapositiven (10x10 cm) und ca. 25.000 Glasplatten-Negative. Weitere Informationen dazu unter: <http://www.stub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de>. Siehe dazu die beiden Aufsätze unter der gleichen Internetadresse: Irmtraud D. Wolcke-Renk »Sicherung und Erschließung des Bildbestandes der Deutschen Kolonialgesellschaft an der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main«, *Rundbrief Fotografie*, N.F. 11, 1996, S. 14-20; Uwe U. Jäschke, »Technische Aspekte zur Sicherung und Erschließung des Bildbestandes der Deutschen Kolonialgesellschaft«, *Rundbrief Fotografie*, N.F. 13, 1997, S. 27-30.

11 *Jahresbericht 1891*, S. 11.

12 Die Jahresberichte geben keine Auskunft darüber, wann die ersten Bilder koloriert wurden. 1909 beantragt der Ausschuß auf Grund von Klagen der Abteilungen farbige Lichtbilder anfertigen zu lassen. *Bericht über die Sitzungen des Vorstandes der Deutschen Kolonialgesellschaft 1909*, 9.6.1909.

13 *Jahresbericht 1905*, S. 51.

14 Wolcke-Renk (Anm. 10).

- 15 1905: 52 Bilder, 1906: 56 B., 1907: 57 B., 1908: 57 B..
- 16 *Material zur Ausarbeitung von erklärenden Vorträgen zu den Lichtbildern der Deutschen Kolonialgesellschaft über Deutsch-Ostafrika*, Berlin 1895, S. 1.
- 17 Ellen Strain, »Stereoscopic Visions: Touring the Panama Canal«, *Visual Anthropology Review*, Vol. 12, No. 2, fall/winter 1996/1997, S. 47.
- 18 *Eine Wanderung durch unsere Kolonien*, DKG, Berlin 1901, S. 5.
- 19 *Jahresbericht 1900*, S. 61.
- 20 *Jahresbericht 1899*, S. 9.
- 21 *Jahresbericht 1901*, S. 46.
- 22 *Jahresbericht 1900*, S. 62.
- 23 *Jahresbericht 1901*, S. 48.
- 24 Ebenda, S. 47-48; *Jahresbericht 1906*, S. 44.
- 25 Erst ab 1905 listet der Jahresbericht die Serien nach Inhalt, Herausgeber, Produktionsjahr, Anzahl der Bilder und der Angabe, wie oft die Serie im Berichtsjahr verliehen wurde. Ein Vergleich mit den Jahren zuvor bleibt somit immer fehlerbehaftet und kann nur eingeschränkt interpretiert werden.
- 26 *Jahresbericht 1899*, S. 62.
- 27 Ebenda.
- 28 Zwischen 1900 und 1905 wechselte der Berechnungszeitraum mehrmals. Beziehen sich die Zahlen für 1900 und 1901 auf den Zeitraum von Herbst des Berichtsjahres bis zum Frühling des Folgejahres, so gelten die Angaben für 1902 bis 1904 für den Zeitraum von April bis März des folgenden Jahres. Erst 1905 wurde der Werbezeitraum dem Kalenderjahr angeglichen.
- 29 *Jahresbericht 1905*, S. 47.
- 30 Über die Jahre zuvor liegen keine genauen Angaben vor. Es läßt sich aber aus den Jahresberichten entnehmen, daß auch in jenen Jahren der selbst organisierte Vortrag nicht weniger unüblich war.
- 31 *Jahresbericht 1900*, S. 62. Nichtsdestoweniger kamen auf die Abteilungen und Ortsgruppen Fixkosten zu, wie z.B. die Miete von Sauerstoffflaschen zum Betrieb der Projektoren. Aber auch für diesen Fall hatte die DKG ein Abkommen mit einer Sauerstofffabrik getroffen, die den Abteilungen einen besonders günstigen Tarif anbot.
- 32 *Deutsche Kolonialzeitung*, DKZ, Nr. 33, 19.8.1905, S. 356. Die DKZ war das offizielle Organ der DKG.
- 33 *Jahresbericht 1905*, S. 47.
- 34 *Jahresbericht 1905*, S. 46.
- 35 Ebenda, S. 11.
- 36 *Bericht über die Sitzung des Ausschusses der Deutschen Kolonialgesellschaft 1905*, 24.3.1905.
- 37 DKZ, Nr. 16, 22.4.1905, S. 159.
- 38 *Afrika-Post*, Nr. 8, 29.4.1905, S. 119. Der *Afrika-Post* zufolge waren Müllers Filme nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa einzigartig. Bisher konnte ich keinerlei Beweise dafür finden, daß bereits zuvor in den deutschen Kolonien gefilmt wurde.
- 39 Ebenda.
- 40 Ebenda, vgl. auch DKZ, Nr. 16, 22.4.1905, S. 159.
- 41 *Altenburger Zeitung für Stadt und Land*, 15.2.1905.
- 42 DKZ, Nr. 17, 29.4.1905, S. 168.
- 43 DKZ, Nr. 27, 8.7.1905, Nr. 41, 14.10.1905; Nr. 42, 21.10.1905, Nr. 43, 28.10.1905; Nr. 45, 11.11.1905, Nr. 7, 17.0.1906.
- 44 *Afrika-Post*, Nr. 127, 8.9.1905.
- 45 DKZ, Nr. 7, 17.2.1906, S. 68. Die von mir vorgeschlagene Reiseroute folgt den internen Anweisungen der Zentrale, die darum bat, Vorträge innerhalb der einzelnen Gauen zu koordinieren.
- 46 *Altenburger Zeitung für Stadt und Land* 15.2.1905 und 18.3.1905.
- 47 Ebenda, 18.3.1905.
- 48 Ebenda, 25.2.1905.
- 49 *Afrika-Post*, Nr. 8, 29.4.1905, S. 119.
- 50 *Jahresbericht 1905*, S. 52.
- 51 Ebenda, S. 11.
- 52 Ebenda, S. 51.
- 53 Ebenda, S. 11.
- 54 *Afrika-Post*, Nr. 15, 9.8.1906. Die *Afrika-Post* war eine Hamburger Kolonial- und Handelsschiffahrts-Zeitung, die von Adolph Woermann ins Leben gerufen wurde. Woermann war Direktor der größten Dampfschiffahrtsgesellschaft, der Woermann-Linie und Deutschen-Ost-Afrika-

Linie, und Vorstandsmitglied der DKG. Es scheint, daß Woermann mit Müllers Aktivitäten vertraut war oder sie sogar erst ermöglicht hat.

55 *Bericht über die Sitzungen des Vorstandes der Deutschen Kolonialgesellschaft* 1906, S. 42.

56 Ebenda.

57 *Jahresbericht* 1905, S. 11.

58 *Bericht über die Sitzungen des Ausschusses der Deutschen Kolonialgesellschaft* 1908, 27.11.1908, *Bericht über die Sitzungen des Vorstandes der Deutschen Kolonialgesellschaft* 1909, S. 128-129.

59 Sibylle Benninghoff-Lühl: *Deutsche Kolonialromane 1884-1914 in ihrem Entstehungs- und Wirkungszusammenhang*, Übersee-Museum Bremen: Reihe F, Bremer Afrika Archiv, Band 16, Selbstverlag des Museums, 1983, S. 26.

60 E. Kehr zitiert in Benninghoff-Lühl, ebenda.

61 *Bericht über die Sitzungen des Ausschusses* 1898, 10.5.1898. Es handelt sich hier wahrscheinlich um Franz Stuhlmann (1863-1928), deutscher Zoologe und Forschungsreisender, der zwischen 1889-1902 Deutsch-Ostafrika bereiste und 1902 das Biologisch-landwirtschaftliche Forschungsinstitut von Amani gründete. 1892 erhielt die DKG eine Sammlung seiner Photographien aus Innerafrika. *Jahresbericht* 1892, S. 15.

62 *Jahresbericht* 1905, S. 46.

63 *DKZ*, Nr. 51, 22.12.1906, S. 507.

64 *Jahresbericht* 1905, S. 10.

65 *Jahresbericht* 1905, S. 48.

66 *Jahresbericht* 1906, S. 42.

67 *Sitzungen des Vorstandes* 1906, S. 43.

68 *Jahresbericht* 1905, S. 11.

69 Vgl. Geoff Eley, *Reshaping the German Right. Radical Nationalism and Political Change after Bismarck*, S. 220-222; Martin Loiperdinger, »Pre-War Film Propaganda in Germany: the Navy League as

Travelling Exhibitor 1901-1907«. Vortrag auf der »International IAMHIST Conference« *Film and the First World War* in Amsterdam, 5.-11.7.1993.

70 *Die Flotte*, Mai 1905, Nr. 5, S. 76-77. Darüber hinaus besaß Berlin zu der Zeit bereits 16 ständige Kinos und die Berliner Urania zeigte zum zweiten Mal den Lichtbildervortrag von dem bekannten Afrika-reisenden und Photographen Carl Georg Schillings, *Berliner Tageblatt*, 11.4.1905.

71 *Jahresbericht* 1905, S. 11.

72 Ebenda.

73 Soénus, (Anm. 8), S. 61.

74 So ist der Alldeutsche Verband in direkter Konkurrenz zur DKG gegründet worden und »die Ortsgruppen des AV entwickelten sich um einen Kern von verdrossenen Mitgliedern der DKG.« Ebenda, Anm. 660, S. 81.

75 *DKZ*, Nr. 42, 21.10.1905, S. 452. Die DKG ermahnte die Abteilungen, über ihre Veranstaltungen und deren Erfolge der Zentrale zu berichten. Die Abteilungen beschränkten sich allerdings überwiegend auf Meldungen zur Art und dem Redner der Veranstaltung.

76 Klaus Kreimeier, »Mechanik, Waffen und Haudegen überall: Expeditionsfilme: das bewaffnete Auge des Ethnografen«, in: *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939*, edition text und kritik, München 1997, S. 48.

77 Vgl. Sybille Benninghoff-Lühl, Joachim Warmbold, »Ein Stückchen neudeutsche Erd...«. *Deutsche Kolonial-Literatur. Aspekte ihrer Geschichte, Eigenart und Wirkung, dargestellt am Beispiel Afrikas*, Haag & Herchen Verlag, Frankfurt am Main 1982, bzw. *Germania in Africa. Germany's Colonial Literature*, Studies in Modern German Literature, Vol. 22, Peter Lang, New York 1989.

Unheimliches Theater¹

Das doppelte Erbe des Films

Im Herbst 1913 verspricht *The Moving Picture News*, ein wichtiges Blatt der Kinobranche, das kurz zuvor seinen Konkurrenten *Exhibitor's Times* aufgekauft hatte, neben anderen Veränderungen auch, daß man bald »den neuen Namen der nunmehr vereinigten Publikationen« bekanntgeben würde.² Einige Wochen später erscheint die Zeitschrift unter ihrem neuen Namen: *The Motion Picture News*! Heute mag diese Veränderung unwesentlich erscheinen, doch die Herausgeber erachten diesen Unterschied 1913 offenbar als ausreichend, um nunmehr das »höchste Streben der *Motion Picture News* [...], die Kunst und die Industrie des *motion picture* in einem würdigen, ehrenhaften und fortschrittlichen Geist darzustellen«, zum Ausdruck zu bringen. Doch wie kann der Wechsel von *moving picture* zu *motion picture* in irgendeiner Weise als bedeutsame Veränderung erscheinen?

Bald darauf erklärt *The Motion Picture News* den Unterschied, indem auf der Seite mit redaktionellen Stellungnahmen ein Artikel mit dem Titel »Motion Pictures Versus »Moving« Pictures« gedruckt wird, der in einer Zeitschrift in Boston erschienen war:

Wenn viele gute Leute den Irrtum begehen, die *motion pictures* als *moving pictures* zu bezeichnen, so hat dies zu zahlreichen humorvollen Bemerkungen über diese Form der Unterhaltung geführt. Obwohl die Masse kaum geneigt ist, die Herkunft einer Bezeichnung oder eines Namens zu analysieren, gibt es doch genügend Menschen, die wissen, daß die fachgerecht projizierten *motion pictures* eigentlich eine schnelle Folge von Stereoptikon-Bildern sind, und die Genauigkeit des Ausdrucks »*motion pictures*« schätzen.

In einem *motion picture*-Haus beschäftigen sich die Zuschauer nur mit dem, was auf der Leinwand erscheint. Jedes der zahllosen Bilder wird auf einer gleichbleibenden, abgegrenzten Fläche gezeigt, alle zusammen simulieren sie Bewegung, *doch die Bilder selbst bewegen sich nicht*. Insoweit der Begriff *moving pictures* sich eingebürgert hat, wird er von Menschen mit Unterscheidungsvermögen für die minderwertigen Häuser verwendet, während *motion pictures* eher auf den anständigen und geschmackvollen Charakter sowohl der Stätte als auch der Darbietung hinweist.³

Wie dieser Artikel zeigt, soll die gewählte Bezeichnung den »Rang« anzeigen, den die Zeitschrift durch diese Aufwertung anstrebt. Der Wechsel von *moving* zu *motion* signalisiert den Aufstieg in eine andere Klasse genau zu der Zeit, da

sich der Übergang zum langen Spielfilm als dominanter Form der Kinounterhaltung vollzieht.

Die Einführung des Langfilms ist ökonomisch motiviert, da dies die Möglichkeit für höhere Eintrittspreise, größere Theater und längere Laufzeiten bietet. Gleichzeitig jedoch behandeln die zeitgenössischen Fachleute diesen Wandel immer wieder als eine Klassenfrage. Sie begreifen, daß der lange Film – der höhere Investitionen verlangt, aber auch ungleich höhere Gewinne verspricht – mehr Publikum erreichen kann, indem er ein breiteres Klassenspektrum anspricht. Der Präsident der William L. Sherry Film Company schreibt 1914: »Langfilme haben mehr als alles andere dazu beigetragen, den Anteil der besseren Kundschaft der *motion picture*-Theater zu erhöhen. Auch eine vorsichtige Schätzung wird ihnen eine quantitative Steigerung um fünfzig Prozent zuschreiben und noch weit mehr im Hinblick auf den Rang der Industrie.«⁴ Adolph Zukor, Gründer der ersten Gesellschaft für Langfilmproduktionen, der Famous Players, behauptet, daß zuvor die meisten Menschen Filme »nur um ein Weniges besser als das *burlesque*-Theater und deutlich unterhalb des billigen Vaudeville« eingeordnet hätten.⁵ Zukor strebt danach, das Kino so zu verändern, daß der Langfilm »ein Pendant des durchschnittlichen Bühnenstücks« wird.⁶ Durch diese Anlehnung an eine anerkannte Form von Bühnendarbietung kann er ein Publikum aus den oberen Klassen anlocken und gleichzeitig den anderen eine Art der Unterhaltung bieten, für die sie zwar mehr bezahlen müssen als beim Besuch eines Ladenkinos, die sie sich aber sonst für gewöhnlich überhaupt nicht leisten können.

Die Annäherung des Kinos an die Bühne bedeutet auch, es von seinen Wurzeln im Vaudeville, im Jahrmarkt und den Nickelodeons zu trennen. Zugleich gilt es, einen neuen Namen zu finden, um die Herauslösung aus diesen Verbindungen zu erleichtern. Schon früh lehnen diejenigen, die hoffen, aus der neuen Unterhaltungsform werde eine neue Kunst hervorgehen, den von Kretzi und Plethi bevorzugten Ausdruck »movies« ab: »Allgemein herrscht Übereinstimmung, daß diese Bezeichnung in keiner Weise geeignet ist für die wichtigen Lichtspiel-Produktionen von heute.«⁷ Essanay, eine der bedeutendsten Produktionsgesellschaften dieser Zeit, veranstaltet 1910 einen »New Name«-Wettbewerb, »mit dem Zweck, eine geeignetere Benennung für den Ausdruck *moving picture show* zu finden«.⁸ Die Juroren entscheiden sich für *photoplay*, Lichtspiel, da dieser Ausdruck

[...] eine für das allgemeine Publikum eingängigere und genauere Beschreibung ist als jeder andere auf der langen Liste der eingereichten Begriffe [...]. Das Wort Lichtspiel [*photoplay*] scheint uns größere Chancen zu haben, vom Publikum angenommen zu werden, als Kombinationen von ausgefallenen oder technischen Ausdrücken wie *kino*, *graph*, *drome*, *cine* usw. Man wird davon reden können, »ins Lichtspiel zu gehen« oder »ein Lichtspiel zu sehen«, wie das Publikum davon spricht, »in die Oper zu gehen« oder »eine Oper zu hören«, da all diese Ausdrücke sofort einen zutreffenden Eindruck vom Charakter der Darbietung vermitteln.⁹

Daß hier auch der Klassenaspekt eine Rolle spielt, wird durch den Vergleich mit der Oper deutlich: mit einer Bühnenform, die sich fast ausschließlich an die wohlhabendsten Schichten richtet. Um die Respektabilität des Theaters zu erlangen, muß das Kino einen Namen tragen, der seinerseits Würde und Anstand ausstrahlt.

Bezeichnungen wirken sowohl konnotativ wie denotativ, und so erklärt sich die Entscheidung für »Lichtspiel« eindeutig damit, daß hier die Nähe zur Bühne evoziert wird. Warum aber *motion pictures* eher Respektabilität konnotieren soll als *moving pictures*, ist merkwürdig, zumal die in *The Motion Picture News* angebotene Erklärung den Klassenstatus mit einer gewissen Kenntnis verknüpft. Nur wenn wir unser Wissen über die Wirkungsweise der »*motion pictures*« zu erkennen geben, können wir uns als »Menschen mit Unterscheidungsvermögen« verstehen und dadurch den Film auf das künstlerische Niveau des Theaters heben. Diese Behauptungen schließen einen Gegensatz ein zwischen Wissen und Gebanntsein, der auf das doppelte Erbe des Kinos verweist und seinerseits den Klassengegensatz reflektiert, den ich behandeln werde. Ich möchte im folgenden dieses doppelte Erbe untersuchen, um zum einen unser Verständnis davon, wie Film zu jener Zeit wahrgenommen wird, zu bereichern, und andererseits eine faszinierende Vorführungspraxis der zehner Jahre zu beschreiben, die uns heute überaus fremdartig erscheint.

Mit seiner Definition der »fachgerecht projizierten *motion pictures*« als »einer schnellen Folge von Stereoptikon-Bildern« stellt der Artikel in *The Motion Picture News* den Film in den Kontext der Laterna magica-Vorstellungen früherer Jahrzehnte. Doch was mag dies für das zeitgenössische Publikum von 1913 bedeutet haben? In den letzten Jahren sind zahlreiche wertvolle Untersuchungen zur Magie in Laterna magica-Vorführungen des späten achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts sowie zur Vorliebe für Phantasmagorie und Schauer entstanden.¹⁰ Im Kontext der Entwicklung der Laterna magica kann, wie Tom Gunning sagt, das frühe Kino zurecht als ein »Kino des Staunens« bezeichnet werden.¹¹ Schon vor dem Film ist Bewegung als Quelle des Erstaunens ein vertrautes Element von Laterna magica-Vorführungen, bei denen die Bewegungssimulation durch eine Verschiebung des Apparats selbst oder das Ineinanderschieben zweier Projektionsbilder erzeugt werden kann. Diese Möglichkeiten sind allerdings beschränkt, so daß das Kino zwar in der Verlängerung der Laterna magica-Vorführung gesehen werden kann, sich von dieser aber darin unterscheidet, daß es scheinbar – auf magische Weise – die unheimliche Wiedergabe naturgetreuer Bewegung erleben läßt.

Doch wenn die Erzeugung von Bewegung etwas Magisches hat – eine scheinbare Taschenspielererei, die in die phantasmagorische Tradition der Laterna magica paßt –, so ist diese Magie von völlig anderer Art. Bei der Laterna magica wird die Umgebung bewußt manipuliert, um die Sinne täuschen zu können. So ist z. B. durch die völlige Dunkelheit nicht auszumachen, wo ge-

nau sich die transparente Leinwand befindet; dies wiederum ermöglicht es, irgendwo im Raum schwebende Geistererscheinungen hervorzurufen. Verändert man die Umgebung, indem man den Raum um ein Weniges heller macht, so verschwindet die Illusion. Als Nachkomme der *Laterna magica* kann auch das Kino derartige Phänomene erzeugen, wie dies um die Mitte der zehner Jahre der Fall ist mit der kinematographischen Imitation von *Pepper's Ghost*, einer der berühmtesten Phantasmagorien des 19. Jahrhunderts.¹² Bekannt als entweder »Kineplastikon« oder »Photoplast« verwendet das als *Pepper's Ghost on the Motion Picture Screen* angekündigte Schauspiel eine durchsichtige Spiegelscheibe, welche den genauen Standort der Leinwand verbirgt und so den Eindruck hervorruft, die projizierten Schauspieler bewegten sich tatsächlich auf der Bühne.¹³

F. H. Richardson, der wohl scharfsinnigste zeitgenössische Autor zur Filmtechnik, bemerkt: »Die Sache ist, unserer Meinung nach, nicht für ein Filmtheater geeignet. Es ist eine Vaudeville-Nummer [...]«. ¹⁴ Zu der Zeit, da Richardson dies schreibt, kann er davon ausgehen, daß die meisten seiner Leser mit ihm darin übereinstimmen, daß die künstlerische Zukunft des Kinos bei der höheren Kunstform Theater liegt und nicht bei der niederen Form von »Nummern«. Dennoch ziehen sich diese durch die gesamte Filmgeschichte, insbesondere im billigen Amusement und bei speziell für den Nervenkitzel in Vergnügungsparks gedrehten Filmen. Doch das bedeutet meist, daß die Filme entweder Teil anderer sinnestäuschender Darbietungen sind oder von diesen begleitet werden. Auf der anderen Seite benötigt das Kino die Taschenspielererei der *Laterna magica*-Vorführung nicht, um seine Illusionen zu erzeugen. Genauer gesagt, hier geht der Bewegungstrick anders vor sich: »[...] die Bilder selbst bewegen sich nicht«, wie *The Motion Picture News* so emphatisch schreibt. So lange die Bilder in der entsprechenden Mindestgeschwindigkeit projiziert werden, gibt es *nichts*, was uns während der Vorführung die Einzelbilder, auf denen die Illusion beruht, sehen ließe. Die Bewegung, die Täuschung, vollzieht sich voll und ganz im Geist des Zuschauers.

Auch wenn der Nachbildeffekt schon seit den Anfängen des Films als die wesentliche Erklärung für die Bewegungssillusion angeführt wird, handelt es sich in Wirklichkeit eher um eine *Vorbedingung*, die für den besonderen mechanischen Apparat notwendig ist, der zur Projektion verwendet wird.¹⁵ Der intermittierende Mechanismus herkömmlicher Projektoren benötigt eine Blende, um während des Filmtransports den Lichtstrahl zu unterbrechen, so daß die Leinwand für eine gewisse Spanne der Vorführzeit pro Bild dunkel bleibt. Der Nachbildeffekt garantiert allein die Bildkontinuität. Doch selbst wenn das Licht ununterbrochen strahlt – wie bei Projektoren ohne Blende oder heutigen Schneidetischen – würde man die Bewegung wahrnehmen, ohne daß Nachbilder hier eine Rolle spielen.¹⁶ Bis heute ist nicht völlig geklärt, was genau für die Wahrnehmung von Bewegung in Filmen verantwortlich ist. Ent-

sprechend muß jede mögliche Erklärung geheimnisvoller klingen als die scheinbar einleuchtende Theorie vom Nachbildeffekt.

Doch bereits 1912, ein Jahr vor dem Erscheinen der gerade zitierten Artikel in *The Motion Picture News*, bieten Max Wertheimers »Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung« eine Erklärung, die durch die Entdeckung des »Phi-Phänomens« mit der Theorie des Nachbildeffekts radikal bricht.¹⁷ Der Psychologe Hugo Münsterberg erläutert das Problem, indem er in seinem *The Photoplay: A Psychological Study* (1916), einem der frühesten filmtheoretischen Werke, Forschungen aus »den letzten dreißig Jahren« zusammenfaßt:

Die Bewegungswahrnehmung ist eine eigenständige Erfahrung, die nicht auf ein einfaches Sehen von einer Folge verschiedener Positionen reduziert werden kann. Ein eigentümlicher Bewußtseinsinhalt muß solch einer Folge visueller Eindrücke beigelegt werden. [...] vor allem aber schaffen solche Tests Klarheit darüber, daß das Sehen von Bewegungen eine einzigartige Erfahrung ist, die vom tatsächlichen Sehen aufeinanderfolgender Positionen völlig unabhängig sein kann. [...] Das Bewegungserleben wird hier offensichtlich durch das Zuschauerbewußtsein hervorgerufen und nicht von außen erregt.¹⁸

Es ist also etwas Magisches um die Bewegung im Film, weil wir sie nicht gänzlich erklären können, aber es handelt sich um eine besondere Art der Magie, die nichts mit Taschenspielererei zu tun hat. Der Zauber wird von und in unserem Geist erzeugt. Es ist eine Art *natürliche Magie*.¹⁹

Diese geistige Magie ist ein zentraler Punkt in Münsterbergs Theorie, da für ihn die Einzigartigkeit des Films als Kunstform in dessen Fähigkeit besteht, mentale Prozesse imitieren zu können. Das Bild ist eine Fläche, und dennoch entsteht durch perzeptive Hinweise geistig ein Gefühl von Tiefe. Es gibt keinerlei Bewegung im Einzelbild, doch die schnell hintereinander projizierten Phasenbilder veranlassen den menschlichen Geist, den Bewegungseindruck zu erschaffen:

Tiefe und Bewegung gleichen sich darin, daß sie in der Welt des Films nicht als harte Fakten, sondern als Mischung von Fakt und Symbol zu uns kommen. Sie sind anwesend, und doch sind sie nicht in den Dingen. Wir statuen die Eindrücke mit ihnen aus.²⁰

André Bazin könnte hiergegen eingewandt haben, daß die Photographie »auf uns [wirkt] als ein »natürliches« Phänomen«²¹, doch sie wirkt auf uns auch – insbesondere durch die Bewegung auf der Leinwand – als ein übernatürliches Phänomen. Die Art und Weise, wie das Kino dazu in der Lage ist, aus unserem mentalen Apparat Magie zu ziehen, hat ganz einfach etwas Unheimliches.²²

Dennoch zeigt mein Verweis auf Bazin und seine realistische Ästhetik, daß man das photographische Bild auf andere Weise betrachten kann. Weiter oben

sprach ich von einem doppelten Erbe des Kinos. Bislang habe ich mich mit der Frage beschäftigt, wie das Kino als Höhepunkt in einer Geschichte der Leinwandunterhaltung auftritt, als Erbe der 250jährigen Geschichte der *Laterna magica*. Doch das Kino erbt auch noch eine andere Geschichte, die für ein Blatt wie *The Motion Picture News* 1913 besonders wichtig ist: die des Theaters. Während *The Motion Picture News* darauf hofft, daß das Ansehen des Kinos sich durch eine Allianz mit der Bühne verbessert, hat das Theater jener Zeit gerade einen dreißigjährigen tiefgreifenden Wandlungsprozeß durchlaufen, der sich am auffälligsten in der Arbeit des Autors und Regisseurs David Belasco zeigt:

Die Anfänge von Belascos Karriere am Broadway 1882 sind mehr als nur ein wichtiger persönlicher Meilenstein. Zu dieser Zeit vollzogen sich Veränderungen, welche auf das Theater in der ganzen Welt große Auswirkungen hatten; der Bühnennaturalismus führte die entscheidende Schlacht gegen die älteren, etablierten Konventionen und Praktiken.²³

Ich werde hier nicht auf die programmatischen Aspekte des Theaternaturalismus eingehen, doch die »peinlich genaue Beachtung äußerlicher materieller Details – in Szenerie, Ausstattung, Licht usw.«²⁴ sowie die Abkehr von gemalten Kulissen hin zu lebensechten, dreidimensionalen Bühnenbildern sind Innovationen, die auch Auswirkungen haben für die Rezeption der langen Spielfilme. Wenn das Theater in diesen drei Jahrzehnten, die der Einführung des Langfilms vorausgehen, sich immer mehr in Richtung eines Material-Realismus der Gegenstände und Umgebungen bewegt, dann kann der Film ebenso gut als ein Kulminationspunkt der Theatergeschichte wie der *Laterna magica*-Tradition gesehen werden.²⁵ Wo das Theater versucht, die Außenwelt in all ihren konkreten Einzelheiten zu zeigen, gelingt dies dem Kino mit einer der Bühne unerreichbaren Leichtigkeit.

Diese beiden Geschichten mögen in ein und demselben Gegenstand zusammentreffen, doch sie sorgen dort gleichzeitig für eine Art Spannung, da sie unterschiedliche künstlerische Ziele anstreben: eine Art Übernatürlichkeit steht dem Naturalismus gegenüber, das Staunen der Überzeugungskraft. Das will nicht sagen, daß das Publikum 1912 nicht gestaunt hat angesichts von Child's Restaurant, das Belasco einschließlich des Dufts von Pfannkuchen für die Inszenierung von *The Governor's Lady* peinlich genau nachgebaut hat, doch es handelt sich um eine andere Art von Staunen. Wenn das Restaurant »in allen Einzelheiten genau nachgebildet« ist, wie es in Belascos Bühnenanweisungen heißt, so handelt es sich dabei ebensowenig um Zauberei wie bei dem angeblichen Ankauf des »Innern einer Heidelberger Studentenbude« durch den französischen naturalistischen Regisseur André Antoine, um diese dann »so wie sie ist auf die Bühne« zu stellen.²⁶ In gewisser Hinsicht wären wir weniger erstaunt, wenn ein Film uns das tatsächliche Child's Restaurant

oder eine wirkliche Studentenbude zeigte, und doch ist das Kino auf eine andere Art illusionistisch als ein Bühnenbild.

Es besteht noch ein weiterer Unterschied, da es in den angeführten Beispielen um Nachbauten von ihrerseits gebauten Räumen geht, was bedeutet, daß man sie, die nötige Zeit und entsprechende Mittel vorausgesetzt, auf der Bühne ebensogut errichten kann wie in der Wirklichkeit. Doch wie verhält es sich mit Naturszenarien? Für *Tiger Rose* (1917), ein Stück, das im Nordwesten Kanadas spielt, bildet Belasco auf der Bühne einen Wald nach und läßt auf außergewöhnlich realistische Weise Sturm und Regen niedergehen. *The Girl of the Golden West* (1905) eröffnet er mit einer Ansicht des Cloudy Mountain in der Sierra Nevada.²⁷ Für derartige Bühnenbilder sind verschiedene Arten von *trompe l'œil*-Effekten nötig. Dadurch fallen sie eher in den Bereich des magischen Illusionismus. So erzeugt Belasco in *The Girl of the Golden West* tatsächlich eine Bewegungssillusion durch ein Rollpanorama, welches das Publikum vom Berg in die Stadt führt. Dies, so ein Kommentar 1940, nimmt »einen für die Filmtechnik charakteristischen ›Abwärtsschwenk‹ vorweg.²⁸ Doch wie sehr auch der Realismus des naturalistischen Theaters auf das Kino hinzuführen scheint, man muß immer noch unterscheiden zwischen Realismus und Realität. Das naturalistische Theater richtet einen dreidimensionalen Raum so her, daß er eine wirkliche Lokalität auf eine Weise evoziert, daß die Zuschauer dies für »realistisch« halten können. Der Film dagegen zeigt eine zweidimensionale Fläche, auf der »Realität« wiedergegeben wird.

Im Zusammenhang dieser Entwicklung des Kinos hin zum Theater wird verständlich, warum viele zeitgenössische Schriften zum Film dessen Hauptvorteil darin sehen, daß er die Welt der Natur in das künstliche Umfeld der Bühne holen kann.²⁹ Wie Tom Gunning scharfsichtig beobachtet: »In ihrem eigenen historischen Kontext betrachtet, bildet die Projektion der ersten bewegten Bilder den Höhepunkt einer Periode intensiver Entwicklungen im Bereich visueller Unterhaltungsformen, eine Tradition, in der Realismus vor allem für seine unheimlichen Effekte geschätzt wurde.«³⁰ Gunning schließt das Theater nicht mit ein bei den »visuellen Unterhaltungsformen«, und es ist fraglich, ob der europäische Naturalismus mit seiner Absicht, den Einfluß der Umgebung auf die menschliche Existenz zu beschreiben, bewußt nach unheimlichen Effekten strebt. Der amerikanische Naturalismus, insbesondere Belasco, verfährt anders in dieser Hinsicht, da Belascos Realismus oft so großartig angelegt ist, daß es ihm eindeutig darum geht, den Zuschauer in Staunen zu versetzen.

Doch auch wenn das Filmbild so viel realer wirkt als jede Wiedergabe einer natürlichen Umgebung auf der Bühne, ist es trotzdem eine größere Illusion als die *trompe l'œil*-Techniken, denn, wie schon Münsterberg zutreffend bemerkt, es zeigt etwas, das nicht wirklich da ist.³¹ Im Theater ist jeder Gegenstand auf der Bühne tatsächlich anwesend und existiert im selben Raum wie die Zuschauer. Im Film zeigt das Bild eine scheinbare physische Realität, die aus ei-

nem bloßen Spiel von Licht und Schatten besteht. Die paradoxe Natur des Films mit seinem Spiel von An- und Abwesenheit provoziert bei dem französischen Kritiker Louis Delluc nach seinen ersten Erfahrungen im Kino eine vielsagende Reaktion, die selbst spielerisch paradox ist:

Ein zufälliger Abend in einem Kino an den Boulevards machte mir eine so außerordentliche künstlerische Freude, daß diese nicht mehr von der Kunst abhängig schien. Seither weiß ich, daß der Film dazu bestimmt ist, uns flüchtige und ewige Eindrücke von Schönheit zu verschaffen, wie sonst nur das Schauspiel der Natur oder manchmal das des menschlichen Handelns.³²

Künstlerische Freude durch etwas, das nicht Kunst ist, Schönheit, die gleichzeitig flüchtig und ewig ist – all dies verweist auf die Unheimlichkeit des Kinos, das uns eine Erfahrung ermöglicht, die uns bewegt über alle konventionellen rationalen Begriffe hinaus, die sie vielleicht noch im Zaum halten könnten. Doch wenn das Kino so viel Macht hat, das Vertrauen in unsere eigenen Wahrnehmungsmechanismen zu erschüttern, wie kann es dann gleichzeitig versuchen, seinen Status zu dadurch zu verbessern, daß es mit transparenten Bildern zu einem Theateranbieter wird?

Die Beherrschung des unheimlichen Bilds

Da Theater und Film verschiedene Illusionen erzeugen, haben sich zu der Zeit, als der Langfilm aufkommt, entsprechend unterschiedliche Präsentationsmodi herausgebildet. Im Folgenden beschäftige ich mich mit diesem Unterschied sowie den Konsequenzen, die sich hieraus für die Vorführpraxis im Kino der zehner Jahre ergeben. Werden Bühnenbild und Handlung durch ein aufwendiges, vergoldetes Proszenium betrachtet, so ist die Illusion als solche deutlich, weil das Publikum aktiv dazu beitragen muß, daß sie zustandekommt. Ganz gleich wie sorgfältig, detailliert und realistisch das Bühnenbild gestaltet ist, es gehört demselben Raum an wie das Proszenium. Die Vorstellung einer unsichtbaren vierten Wand kann bei dieser Art Theater nur entstehen, indem das Publikum dazu aufgefordert wird, zum Erschaffen der Bühnenillusion beizutragen, und indem es diese Fiktion akzeptiert. In gewisser Weise wird das Unheimliche der Illusion dadurch gezähmt, daß es unseres Einverständnisses bedarf: Wir tragen dazu bei, sie zu erzeugen. Beim Film dagegen bleibt die Illusion auf verstörende Weise unheimlich, denn sie entsteht in unserem Inneren als Ergebnis unseres Nervensystem, und gleichzeitig bleibt sie von uns unabhängig, denn wir können sie nicht außer Kraft setzen.

Das naturalistische Theater mit seiner Ästhetik der vierten Wand hat somit einen Weg gefunden, den Raum des Geschehens von dem des Theaters zu scheiden. Doch es ist weniger deutlich, wie das Filmbild, dessen Raum so ver-

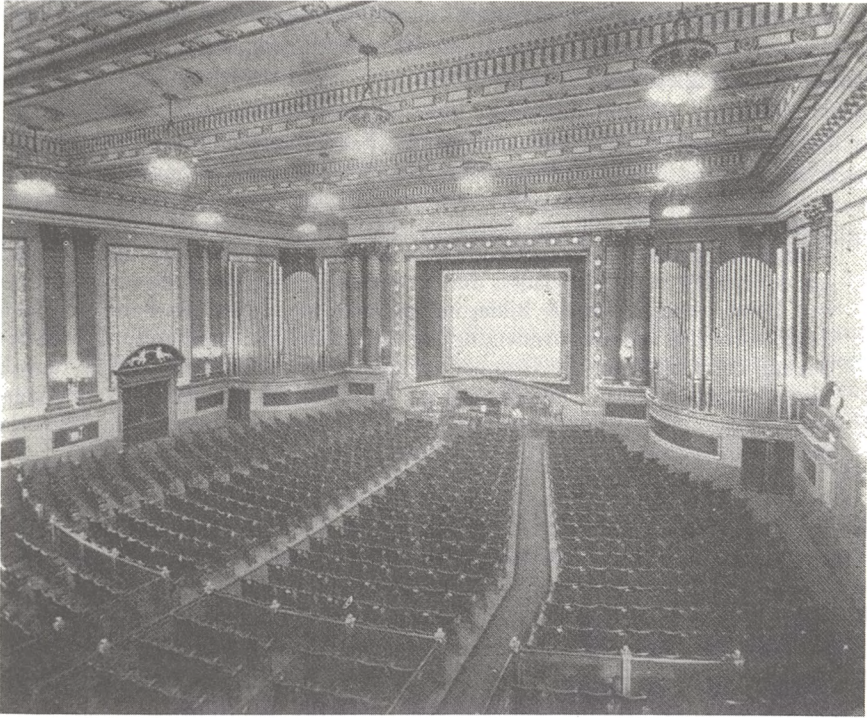


Abb. 1. Der Weg, der nicht eingeschlagen wurde: Das American Theater in Salt Lake City, Utah, bei seiner Eröffnung 1913 mit 3000 Plätzen das dort größte, speziell für Filmvorstellungen gebaute Theater, folgt dem Beispiel der Nickelodeons. Es hat keine Bühne und die Leinwand wird von einem vergoldeten Rahmen eingefasst.

schieden ist von dem, in dem wir uns befinden, vom übrigen Saal abgegrenzt werden soll. Die frühesten Vorführungen in Vaudeville-Häusern beschwören eine Art magischen Piktorialismus herauf: Sie fassen bisweilen die Leinwand in einen vergoldeten Rahmen und versuchen so die Malerei direkt nachzuahmen. Diese Praxis setzt sich auf zweifache Weise in der Nickelodeon-Ära fort, zum einen dadurch, daß man sie ganz einfach beibehält, zum anderen, indem die Einrahmung zu einem architektonischen Element wird. F. H. Richardson, in *The Moving Picture World* zuständig für technische Fragen, empfiehlt 1908: »Ein Vorhang [d. i. eine Leinwand] von genau der Breite des Filmbildes und von einem auffallenden Proszenium umgeben ergibt den bestmöglichen Effekt«, während ein Artikel von 1911 im selben Blatt eine schwarze Bildmaske vorschlägt, um das Problem, das Filmbild in den zu der Zeit üblichen vergoldeten Rahmen einzupassen, zu vermeiden.³¹ Wie auch immer, bis zum Beginn der Langfilmperiode scheint das wie ein Gemälde gerahmte Leinwandbild gängige Vorführpraxis gewesen zu sein. (Abb. 1)

Doch als die ersten langen Spielfilme aufkommen, wird zu einer anderen Vorgehensweise geraten, wodurch die Filmvorführung sich in eine deutlich andere Richtung entwickeln soll:

Unserer Meinung nach ist so etwas wie ein Kompromiß zwischen der normalen Bühne und der des Filmtheaters wünschenswert. Stellen wir uns eine gewöhnliche Bühnenöffnung vor: Sie mag etwa zwölf bis fünfzehn Meter breit sein und entsprechend tief. Doch man will kein Bild in dieser Größe. Wie uns scheint, ist es in einem solchen Fall das Beste, die Leinwand weit hinten auf der Bühne anzubringen und mit den beiden Seiten des Hauses durch bemalte Tücher oder Kulissen zu verbinden. Bei der Vorführung der Bilder im verdunkelten Saal hat das Publikum dann den Eindruck, es sehe die Darstellung einer Szene im Bühnenhintergrund. Man betrachtet das Geschehen gewissermaßen durch eine Öffnung oder einen Tunnel, wobei es an den Seiten nichts gibt, was die Aufmerksamkeit ablenken könnte, sondern im Gegenteil soll die Einrichtung des Ganzen komplementär zum Bild sein und die Aufmerksamkeit auf letzteres konzentrieren.³⁴

Dieser Vorschlag ist eine Folge der Tatsache, daß immer häufiger Filme in Theatern vorgeführt werden, was zu entsprechenden Problemen führt.³⁵ Eine »gewöhnliche Bühnenöffnung«, so heißt es, sei »zwölf bis fünfzehn Meter breit«, doch die Leinwand in dieser Zeit ist »in einem kleinen Haus« etwa vier Meter breit, in einem mit »weitläufigen Dimensionen« vielleicht fünf bis sieben Meter.³⁶ In einer verdunkelten Theaterbühne würde eine schwarze Maske oder ein vergoldeter Rahmen nur die geringe Größe des Bildes unterstreichen und es vom dramatischen Raum der Bühne deutlich absetzen. Die Lösung, die Leinwand durch eine Kulisse einzurahmen, sorgt für eine Kontinuität von Bühne und Filmbild: Wie bei einer Theatervorführung nimmt die Szenerie die gesamte Breite ein, doch die Handlung spielt sich dann gewissermaßen im Hintergrund ab. Auf diese Weise entsteht eine neue Illusion, welche die der realistischen Bühnentechnik ergänzt und erweitert: im Vordergrund eine naturgetreue Nachahmung, im Hintergrund ein photographisches Abbild der Wirklichkeit.

Selbst wenn derartige Vorrichtungen, allgemein »*picture settings*« genannt, in den Premierekinos bald zur Ausstattung gehören, weiß ich nicht, ob die in dem zitierten Artikel beschriebene Bühneneinrichtung einfach nur eine Empfehlung ist oder sich auf eine tatsächliche Praxis bezieht.³⁷ Auch habe ich nicht genau herausfinden können, wann das erste *picture setting* verwendet worden ist. Doch es gibt einen Vorläufer, der noch in die Zeit vor der Nickelodeon-Ära fällt: die Hale's Tours, die zuerst 1904 auf der Saint Louis Fair stehen und dann für die nächsten Jahre im ganzen Land viel Popularität genießen.³⁸ Die Hale's Tours verwenden einen echten Eisenbahnwaggon mit einer Leinwand an der Vorderwand, so daß man den Eindruck hat, durch ein Fenster zu schauen. Die meist als Rückprojektion gezeigten Filme werden vorne auf der Lokomotive gedreht. Die gesamte Anordnung soll den Eindruck einer Zugfahrt

nachahmen, mit dem Raum des Filmbildes als einer scheinbaren Fortsetzung des Raums, in dem sich die Leinwand befindet.

Auch wenn es speziell für die Hale's Tours gedrehte Filme gibt, kann man bereits von Anfang an auf einen Bestand zurückgreifen, der zu diesen Zwecken hervorragend geeignet ist: die in England um die Jahrhundertwende so beliebten *Phantom Rides*, »konventionell projizierte Landschaftsaufnahmen, die vom Schienenräumer einer fahrenden Lokomotive aus gefilmt wurden.«³⁹ Charles Musser zitiert eine zeitgenössische Reaktion auf einen *Phantom Ride*-Film:

Der Zuschauer war kein Außenstehender, der das Rasen der Wagen von einer sicheren Position aus betrachtete. Er war der Passagier einer geisterhaften Zugfahrt [*phantom train ride*], die ihn mit fast einer Meile pro Minute durch den Raum trug. Da war kein Rauch, noch zitternde Scheiben oder mahlende Räder. Da war nichts, was die Bewegung andeutete, außer dem Anblick der schimmernden Gleise, die unaufhörlich und schnell verschlungen wurden, sowie das vorbeischießende Panorama des Bahndamms und der Zäune.

Der Zug war unsichtbar, und doch fegte die Landschaft unbarmherzig vorbei [...]⁴⁰

Wie diese Beschreibung eines Vorläufers der Hale's Tour zeigt, ist die Bezeichnung *Phantom Ride* überaus passend, denn es ist tatsächlich etwas Unheimliches um diese Filme, durch welche die Zuschauer scheinbar zu körperlosen Geistern werden. Da jedoch diese »Geisterbilder« in einem wirklichkeitsgetreuen Umfeld verankert sind, können die Hale's Tours den phantastischen Kitzel der Fahrt erzeugen und gleichzeitig die unheimlichen Aspekte des Mediums zähmen, indem die Illusion von der Leinwand ins Innere des nachgebauten Waggons ausgedehnt wird. Ein solcher Waggon ähnelt den weiter oben beschriebenen Theaterszenarien, bei denen das Filmbild gewissermaßen im Bühnenhintergrund erscheint. Somit bildet der Eisenbahnwaggon nicht nur ein Umfeld für das Bild, sondern er macht es auch beherrschbar.

Bevor ich näher betrachte, wie die Zähmung des Unheimlichen durch Bühnenbauten für Kinovorstellungen in den zehner Jahren vonstatten geht, möchte ich kurz auf Sigmund Freuds Artikel zu diesem Thema eingehen, um genauer angeben zu können, wie der magische Effekt des Films in Beziehung zum Theater verstanden werden kann.⁴¹ Freud schreibt, das Unheimliche beruhe entweder auf der Wiederkehr von durch die Zivilisation »überwundenen« Überzeugungen – wie der vom triumphierenden rationalen Denken ausgetriebene Animismus – oder auf der Wiederbelebung »verdrängter« Gefühle eines Individuums.⁴² Terry Castle erweitert Freuds Argumentation um eine historische Dimension, die auch für den Film eine Rolle spielt, weil dadurch provozierende Gedanken über das eine Erbe des Kinos möglich werden:

Wann aber ereignete sich diese Internalisierung rationalistischer Denkweisen [die

frühere Formen des Denkens überwinden]? Freud meint, daß dies zumindest für das Abendland nicht lange zurückliegt. An verschiedenen Stellen in »Das Unheimliche« [...] läßt sich nur schwerlich die Schlußfolgerung vermeiden, daß dies während des achtzehnten Jahrhunderts geschehen ist, durch die überzeugte Ablehnung von Erklärungen, die auf das Übernatürliche verweisen, mit seinem drängenden Suchen nach systematischem Wissen, mit seiner selbstbewußten Aufwertung der »Vernunft« gegenüber dem »Aberglauben«. Damals erfuhren die Menschen zum ersten Mal das überwältigende Gefühl von Fremdartigkeit und Beunruhigung, das laut Freud für das moderne Leben so charakteristisch ist.⁴³

Die Aufklärung schafft so ihre eigenen Formen der Mystifizierung; dies gilt Castle zufolge insbesondere für die »Geister-Schauen im Europa des späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts – illusionistische Darstellungen und öffentliche Vergnügungen, bei denen »Gespenster« durch Einsatz der Laterna magica herbeigerufen wurden«.⁴⁴

Castle verweist auf das auffallende Paradox, wie diese Vorführungen gleichzeitig entzaubern und erneut mystifizieren, eine rationale Erklärung bieten, um ein unheimliches Gefühl hervorzurufen:

Die frühen Laterna magica-Vorführungen entwickeln sich als scheinwissenschaftliche Übungen einschließlich der einleitenden Vorlesung über den Unsinn des Geisterglaubens und die verschiedenen Betrügereien, die Geisterbeschwörer und Nekromanten im Laufe der Jahrhunderte begangen haben. Doch der pädagogische Vorwand verschwindet schnell, wenn die eigentliche Phantasmagorie beginnt, denn die Schläuen unter den Illusionisten achten darauf, niemals vollständig preiszugeben, wie ihre eigenen seltsamen, oftmals furchterregenden Erscheinungen erzeugt werden. Alles dient ganz unverhohlen dazu, den Effekt des Übernatürlichen zu verstärken.⁴⁵

Für solche Vorstellungen in einem scheinbar rationalistischen Kontext gibt es verblüffende Parallelen bei den frühesten Filmvorführungen. Die ersten Demonstrationen des *Cinématographe* finden auf wissenschaftlichen Kongressen statt, und Lumière geht damit, wie Alan Williams anmerkt, »den Weg des »wissenschaftlichen Wunders« bei der Vermarktung seines Apparats«.⁴⁶ Da er so vor allem »die Wirkungsweise des Apparats selbst [...] dokumentiert«,⁴⁷ bleibt auch während der ersten Vorstellungen in den USA der Projektor für das Publikum sichtbar, wodurch die zur Wiedergabe der lebenden Photographien verwendete Technologie in gleicher Weise Teil des Spektakels ist wie die Bilder. Diese Praxis erscheint angesichts der enormen Feuergefährlichkeit des Nitromaterials überaus fragwürdig, ist aber wesentlich, um den Film als das neueste Wunder des technischen Zeitalters präsentieren zu können.

Derartige Demonstrationen sind also ein Zusammentreffen von Wissenschaft und Wunder. Wie auch das Zitat aus *The Motion Picture News* belegt, ist die Mechanik des Films verständlich genug, daß man allgemein weiß, daß der Filmstreifen aus einer Reihe von Einzelphotographien besteht. Im Unter-

schied dazu ist die Fernsehtechnik so unsichtbar, daß sie in ihrer Komplexität noch wunderbarer als die des Films scheinen könnte. Dennoch hat sie nicht dieselbe unheimliche Wirkung, weil wir dabei nicht den Eindruck einer magischen Verwandlung von Unbewegtem in Bewegung haben.⁴⁸ Die Beliebtheit des Nachbildeffekts zur Erklärung dafür, wie Film funktioniert, liegt möglicherweise in seiner Verständlichkeit, weil die Tatsache, daß intensives Licht eine anhaltende Wirkung auf der Netzhaut hinterläßt, ohne weiters nachvollziehbar ist. Wir können dies leicht aus eigener Erfahrung bestätigen. Doch diese Erklärung dient gleichzeitig dazu, die tatsächliche zu verdrängen, die weit aus magischer erscheint, weil sie ein merkwürdiges Phänomen in unserem Geist darstellt. Auf diese Weise läßt unsere wissenschaftliche Erkenntnis Raum für die Wiederkehr des Verdrängten und damit ein Gefühl des Unheimlichen. Tom Gunning merkt an, daß die frühen Lumière-Vorführungen mit einem Standbild beginnen, der Projektor dann langsam in Gang gesetzt wird, so daß die Einzelbilder zunehmend – und auf magische Weise – in Bewegung geraten.⁴⁹ Das, was als Wissenschaft beginnt, endet somit als Zauberei, ähnlich wie in den Geisterbildern, die Terry Castle beschreibt.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen zur Unheimlichkeit des Kinos möchte ich mich nun den frühesten belegten Filmvorstellungen in Theaterszenarien zuwenden. Der oben zitierte Artikel in *The Motion Picture News*, der dies empfiehlt, schlägt die Verwendung von Bauten vor, die zu dem im Film Gezeigten passen. Dies scheint bei einigen der frühesten, meist importierten Langfilme der Fall gewesen zu sein, z.B. bei *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI* (Mario Caserini, 1913, Ambrosio). Noch gängiger ist in den zehner Jahren die Praxis, durch die Bühnenbauten dem Kino selbst eine bestimmte Identität zu verleihen. So im Madison Square Garden, wo man 1915 durch Filmvorstellungen die prekäre finanzielle Situation stabilisieren will und einen enorm großen Saal mit ungefähr 8000 Sitzplätzen einrichtet. Um den Raum vor dem Publikum zu füllen, läßt die Leitung des Hauses die Leinwand mit einem wirkungsvollen Arrangement umgeben. »Durch reichliche Verwendung von Bühneneis und -schnee erhält die Seite der Arena, die zur Fourth Avenue liegt, ein überaus arktisches Aussehen, und die Projektionsmaschinen am anderen Ende des Raums lassen in bestimmten Abständen den Eindruck des Nordlichts entstehen. All dies, um dem Slogan »Meet me at the Iceberg« [...] mehr Farbe zu verleihen.«⁵⁰ Die Verwendung des Nordlichts, also einer Art natürlicher Magie, als Mittel, um das Leinwandbild zu unterstreichen, zeugt von einem Verständnis des Kinos als einer Art magischer Natur.

Da man jedoch das kinematographische Bild durch die Einführung des Langfilms dem Theater annähern will, bedarf es anscheinend sonst eher einer anderen Art der Szenerie, die gerade einen größeren Abstand zur Magie schafft. Hier wird der von mir schon zuvor erwähnte Klassenaspekt wichtig: Die direkte Nachahmung des Theaters erfordert es, daß das Kino weniger magisch und mehr zu einem transparenten Medium wird, das in Massenpro-

duktionen eine Erfahrung vermitteln kann, die zuvor nur bei den Vorstellungen in jeweils einem einzigen Theatersaal möglich war. Eine der ersten Langfilm-Produktionsgesellschaften meint genau dies mit ihrem Motto: »Famous Players in Famous Plays«. Als Vitagraph 1914 sich mehr und mehr der Herstellung längerer Spielfilme zuwendet, übernimmt die Gesellschaft das Criterion Theater, eine »anerkannte« Bühne am Times Square, und tauft es um in Vitagraph Theater. Um sie in ein Kino zu verwandeln, baut Vitagraph ein Bühnenbild um die Leinwand:

Wenn der Vorhang sich hebt, erscheint ein Atelier mit erlesenen Kunstgegenständen, Draperien und Teppichen. In der Mitte ist eine große Verandatür, durch die man auf eine Brüstung blickt.

Durch die Tür sieht man das blaue Wasser der New York Bay und im Vordergrund eine eindrucksvolle Gruppe von Wolkenkratzern rund um die Battery."

Der Anblick des Hafens von New York wird durch ein Panoramagemälde wiedergegeben, und da jede Vorstellung mit einem »Sonnenuntergang« beginnt, hat man in die bemalte Leinwand in bestimmten Abständen Löcher geschnitten, um Sterne leuchten zu lassen. Insgesamt wird deutlich, daß diese Szenerie in der damals vorherrschenden Bühnentradition des *trompe l'œil*-Realismus steht. (Abb. 2)

Die Kulissen dienen zwar auch als Hintergrund für Auftritte zwischen den Filmvorführungen, doch vor allem sind sie zu dem Zweck entworfen, das Filmbild herauszustellen. In dem Moment, da die Filmvorstellung beginnt – »Dämmerung« –, geschieht etwas Magisches: Ein Vorhang vor der Verandatür wird heruntergelassen und wenn er wieder hochgezogen wird, erscheint die Kinoleinwand anstelle des Panoramagemäldes. Die gefilmte Realität folgt auf die künstliche Realität des gemalten Bildes. In mancher Hinsicht ist die Malerei gegenüber dem Film im Vorteil: Sie ist vielfarbig und hat eine greifbare physische Präsenz. Doch im Vergleich mit der scheinbar direkten Wiedergabe des Films bleibt das Gemälde immer eine *Darstellung* der natürlichen Welt.

Den von mir eingesehenen Quellen zufolge werden in späteren *picture settings* nicht mehr derart spezifische Kulissen wie das Atelier eines Künstlers verwendet. Doch ein Element hier erscheint immer wieder in späteren Bauten: ein »Window on the World«, wie J. Stuart Blackton, Direktor der Vitagraph, es nennt.⁵² Um 1916 hat sich in luxuriösen Häusern eine Art Muster für derartige Einrichtungen herausgebildet, das ich als »Fenster im Garten« beschreiben möchte. (Abb. 3) Eine solche Szenerie zeigt im allgemeinen einen Ziergarten, der auch ältere Architekturformen enthält; in der Mitte befindet sich, scheinbar als Teil der Anlage, ein großes Fenster. In ihm erscheint dann immer das Filmbild. Zwar enthält die Szenerie Elemente aus der Natur, doch gleichzeitig handelt es sich um ein Ensemble, das auch in der Wirklichkeit nur als Konstruktion existiert. Belasco würde eine solche Anlage ohne *trompe l'œil*-

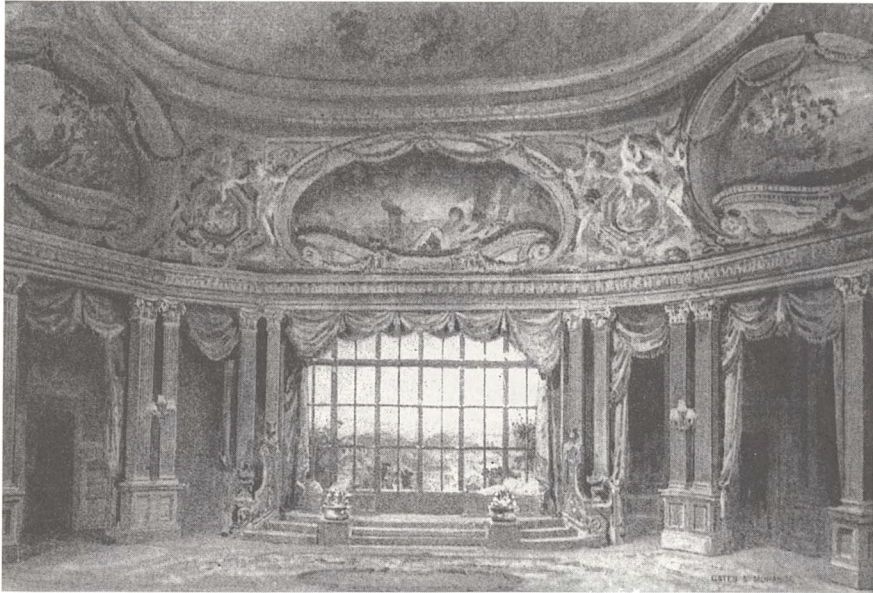


Abb. 2: Das Vitagraph Theater, New York City. Um ihre stetig wachsende Langfilm-Produktion zur Geltung bringen zu können, übernimmt die Vitagraph Company ein Broadway-Theater und integriert die Leinwand in ein Bühnenbild. Auf dieser Zeichnung sind die Seitenflügel breiter dargestellt als sie es in Wirklichkeit waren.

Effekt direkt auf der Bühne errichtet haben. Und obwohl diese Bühnenbauten oft überaus phantasievoll sind, gibt es eine den Arbeiten Belascos ähnelnde Bemühung um Realismus, mit echtem Gras und Pflanzen, die dann ständiger Pflege bedürfen.

Diese Elemente werden so konsequent immer wieder aufgegriffen, daß sie offenbar eine recht klare Bedeutung für das zeitgenössische Publikum haben. Die älteren architektonischen Formen können dazu dienen, die ehrgeizigen Bestrebungen des neuen Mediums Langfilm in Hinblick auf seinen Klassenstatus zu betonen und es so zu einem direkten Konkurrenten des Theaters werden lassen. Andererseits verweisen die natürlichen Elemente zwar auf die Natur, doch so, daß die Gestaltung durch den Menschen mit eingeschlossen ist, da es sich ja um einen angelegten Ziergarten handelt. So gehört zum Beispiel ein Springbrunnen direkt unterhalb des Filmbilds offenbar zur Standardausrüstung einer solchen Szenerie – und möglicherweise war er während der gesamten Vorstellung in Betrieb. Doch es handelt sich eben um einen Springbrunnen und nicht um einen Wasserfall. Im Umfeld einer derartigen gestalte-

ten Natur kann das filmische Bild seine Überlegenheit bei der Wiedergabe der tatsächlichen Natur auf einer Bühne der Künstlichkeit herausstreichen.

Doch wenn auch das Filmbild von der Szenerie getrennt ist, wird es doch paradoxerweise eingerahmt von etwas, das nicht wie ein Rahmen aussieht.⁵³ Während der vergoldete Rahmen der frühen Filmvorstellungen eine deutliche Grenze zwischen Bildraum und Zuschauerraum zieht, schaffen die Szenerien der zehner Jahre eine Verbindung zwischen Filmbild und Bühnenbauten. Zwar sorgt das Proszenium für eine Scheidung von Bühne und Publikum, doch gleichzeitig verbindet es Bild und *picture setting* zu einer Art organischer Einheit. Im Unterschied dazu geht bei den Hale's Tours der Illusionsraum der flachen Leinwand über in den realen, dreidimensionalen Raum des Eisenbahnwaggons. In gewisser Weise ist hier die gesamte Einrichtung eine Bühnenszenerie, wobei die Zuschauer zu Darstellern in einem touristischen Schauspiel werden. In einem Kino der zehner Jahre mit Proszenium sind Filmbild und Bühnenaufbau vom Publikum geschieden und miteinander verbunden, weil sie unterschiedliche Weisen der Wirklichkeitswiedergabe auf der Bühne verkörpern. Die Szenerie mag den Gegensatz von Film und Theater in dieser Hinsicht unterstreichen, doch gleichzeitig wird der Unterschied auch eingeebnet, weil die Leinwand ein Teil der Bühnenbauten ist.

An dieser Stelle möchte ich noch einmal kurz auf Freud zurückkommen, denn zu dem Spiel von Gegensatz und Ähnlichkeit bei den *picture settings* gibt es eine Parallele an einem wesentlichen Punkt in seinem Essay über das Unheimliche: nämlich die Verbindung zwischen den Gegensätzen. Freud eröffnet seinen Aufsatz mit einer ausführlichen Erörterung der verschiedenen Bedeutungen des Ausdrucks »unheimlich«, den möglichen Übersetzungen in andere Sprachen sowie der diversen Konnotationen im Deutschen. Einleitend stellt er fest: »Das deutsche Wort ›unheimlich‹ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut [...].«⁵⁴ Doch die Erforschung der Wörterbuchdefinitionen ergibt eine merkwürdige Tatsache: Während »heimlich« in seinen ersten Bedeutungen deutlich im Gegensatz zu »unheimlich« steht, ist dies bei einer anderen Definition – »versteckt, verborgen gehalten, so daß man andere nicht davon oder darum wissen lassen, es ihnen verbergen will«⁵⁵ – nicht der Fall. Somit gilt: »[...] daß das Wörtchen heimlich unter den mehrfachen Nuancen seiner Bedeutung auch eine zeigt, in der es mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Das heimliche wird dann zum unheimlichen [...].«⁵⁶ Das, was »heimlich« ist, enthält also in gewisser Weise das »Unheimliche«, dieses ist nicht so sehr etwas Fremdartiges, sondern etwas, das in der uns bekannten Welt existiert.

Heute sehen wir das Bild auf der Leinwand durch ein Meer von schwarzem Tuch getrennt von dem Raum, in dem wir uns befinden, und es schwebt dadurch geisterhaft in der Luft. Zumindest in den zehner Jahren ist das Filmbild jedoch weit durchlässiger. Um 1919/20 gibt es verschiedene Versuche, Bühne und Leinwand untereinander zu verknüpfen: Eine direkt an die Hand-

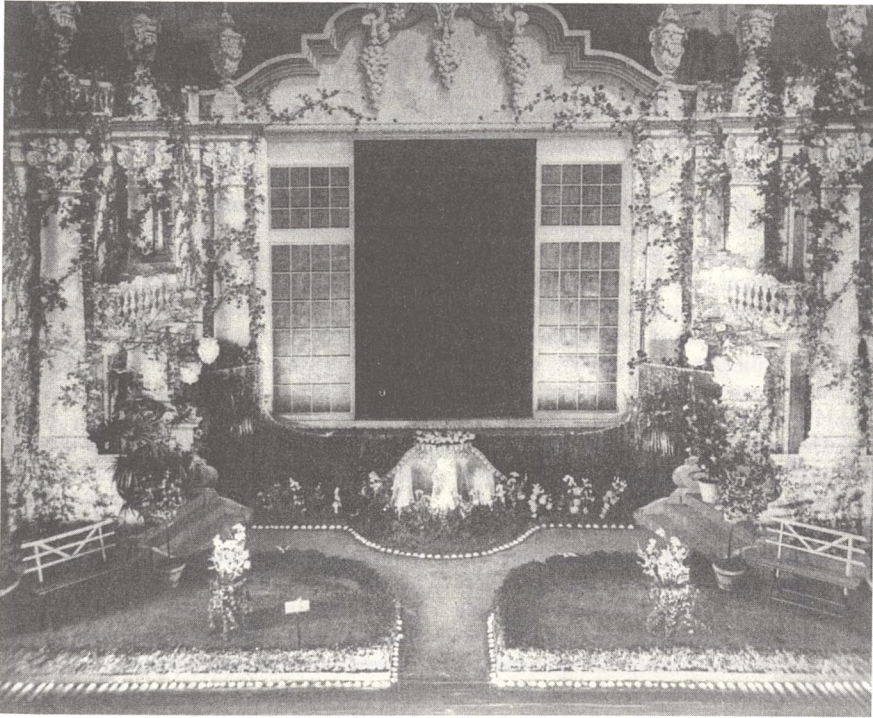


Abb. 3: Das Strand Theatre, Newark, New Jersey. Das Fenster im Garten mit Springbrunnen und einem Schild »Rasen betreten verboten!«

lung anknüpfende Bühnendarbietung unterbricht den Film; danach wird die Filmvorführung fortgesetzt. Man könnte meinen, das Gefühl der Durchlässigkeit zwischen Leinwand und Szenerie würde die unheimliche Qualität des Films verstärken, indem körperlose Schauspieler neben das auf der Bühne physisch Anwesende treten. Doch wie das Heimliche das Unheimliche enthält und vielleicht auch verdrängt, soll die Szenerie das Bild von etwas unheimlich Fremdartigen in etwas unheimlich Vertrautes wandeln. Die Theaterbühne kann ein magischer Ort sein, doch sie ist auch vertrauter in dem Sinn, daß sie sich in eben dem Raum befindet, in dem auch wir selbst leben. Wenn wir uns an die weiter oben zitierte Anweisung erinnern, die vorsieht, daß die Rahmung der Leinwand die Illusion von Schauspielern, die im Bühnenhintergrund agieren, schaffen soll, so möchte ich behaupten, daß der Versuch, das Kino in die höheren Sphären des Theaters zu heben, auch eine Art Verdrängung mit sich bringt. Die in jener Zeit so gebräuchlichen Bühnenbauten die-

nen nicht so sehr dazu, das Filmbild einzurahmen, als es zu beherrschen. Spätere Kritiker beschreiben den frühen Langfilm oft als »Theaterkonserve«, als *canned theater*, doch das ist falsch: Das Publikum hat das Kino nie als ein transparentes Aufnahmemedium gesehen. Von Beginn an ist Film *uncanny theater* – unheimliches Theater.

(Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 Ursprünglich unter dem Titel »Uncanny Theater« erschienen in *Paradoxa*, vol. 3, no. 3-4, 1997, S. 321-347. Für die Übersetzung wurde der Text gekürzt um einen Abschnitt zum Kino der zwanziger Jahre und späteren Entwicklungen. Die Originalfassung erhielt eine »Honorable Mention« im Kovacs Essay Award. Der Autor dankt Mike Arzen für seine hilfreichen Kommentare zu einer frühen Fassung dieses Artikels.

2 »Announcement«, *The Moving Picture News*, 27.9.1913, Jg. VIII, Nr. 13, S. 15.

3 Nachdruck aus *The Photo-Era*, Boston, *The Motion Picture News*, 13.12.1913, S. 22 (Hervorhebung im Original).

4 William L. Sherry, »Do Features Pay?«, *The Motion Picture News*, 21.3.1914, S. 19.

5 Adolph Zukor mit Dale Kramer, *The Public is Never Wrong*, G. P. Putnam's Sons, New York 1953, S. 11.

6 Ebenda, S. 56.

7 Wie genau die Leute vom Fach zu jener Zeit den Zusammenhang zwischen dem Klassenstatus des Objekts und dem potentiellen Gewinn sehen, belegt ein anderer Kommentar im selben Artikel: »Movies« ist ein legitimer Nachfahre der »Nickel Show«, und eben jener letztgenannte Ausdruck ist laut W. W. Hodkinson, Präsident der Paramount Pictures Corporation, das größte Hemmnis in der Geschichte der Filmindustrie.« »Film Play« and »Movies«, *Exhibitors Herald*, 20.11.1915, S. 11 (alle Hervorhebungen im Original).

8 »Photoplay«, *The Moving Picture World*, 15.10.1910, S. 858. Daß dieser Namenswechsel mit dem Erscheinen dramatischer Filme mit höherem Anspruch einhergeht, wird aus einer Feststellung ein Jahr später deutlich: »Eine der größten Leistungen – tatsächlich ist es die größte – dieses Jahres [d. h. 1911] war die erfolgreiche Einführung von Filmen mit mehr als einem Akt.« *The Moving Picture World*, 13.1.1912, S. 106.

9 Diese Entscheidung ist von drei Juroren unterzeichnet: George Kleine, F. C. Aiken und Aaron Jones. Kleine, ein wichtiger Filmhändler zur Zeit der Nickelodeons, wird in der Folge zu einer Schlüsselfigur bei der Entwicklung des Langfilms als hauptsächlicher Importeur großer italienischer Spektakelfilme; dies beginnt 1913 mit *Quo Vadis?*

10 Siehe Richard D. Altick, *The Shows of London*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1978, S. 211-220; Erik Barnouw, *The Magician and the Cinema*, Oxford University Press, New York 1981; Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Charles Scribner's Sons, New York 1990, S. 17-29; Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990, S. 132-136; Terry Castle, *The Female Thermometer*, Oxford University Press, New

York 1995, S. 140-167. [Vgl. auch Ludwig Vogl-Bienek, »Die historische Projektionskunst. Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsereignis«, *KINtop* 3, 1994, S. 11-32; d. Übers.]

11 Tom Gunning, »An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator«, *Art and Text*, Nr. 34 (Spring 1989), S. 31-36. Wiederabdruck in Linda Williams (Hg.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994, S. 114-133.

12 Zu *Pepper's Ghost* vgl. Castle (Anm. 10), S. 151, Abb. S. 153 sowie Altick (Anm. 10), S. 504 f.

13 »What is the Kineplastikon?«, *The Motion Picture News*, 20. 12. 1913, S. 30. In Deutschland, wo der Prozeß auch entwickelt worden ist, heißt er »Kineplastikon«, der amerikanische Importeur nennt ihn »Photoplast«. Eine detaillierte Beschreibung gibt F. H. Richardson, »Projection Department«, *The Moving Picture World*, 19. 6. 1915, S. 1938. [Oskar Messter entwickelt ein analoges Verfahren, das er Alabastra nennt. Vgl. Vogl-Bienek (Anm. 10), S. 20 f.; d. Übers.]

14 F. H. Richardson, »Photoplast«, *The Moving Picture World*, 24. 10. 1914, S. 494. Den einzigen Beleg für eine tatsächliche Aufführung dieser »Nummer«, die ich finden konnte, ist Teil eines überaus reichhaltigen Vaudeville-Spektakels, zu dem auch ein Langfilm gehörte. Die Veranstaltung fand statt im Hippodrome, einem für derartige Zwecke entworfenen, höhlenartigen Theater in New York, das jedoch gerade zu Filmvorstellungen übergegangen war, um seine oft unsichere wirtschaftliche Lage zu verbessern: »[...] eine neue Art Film, das Kineplastikon, illustriert Opern, die Chor und Orchester gleichzeitig in der Wirklichkeit darbieten.« »Hippodrome Succumbs to Most Popular Amusement«, *The Motion Picture News*, 3. 4. 1915, S. 44.

15 Joseph und Barbara Anderson, »Motion Perception in Motion Pictures«, in: Teresa de Lauretis und Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, St. Martin's

Press, New York 1980, S. 76-95, behandeln die bedauerliche Trägheit dank derer die Theorie von der Trägheit des Auges noch immer als Erklärung für die Bewegungswahrnehmung im Film herangezogen wird.

16 In der Filmgeschichte kennt man verschiedene Versuche, Projektoren ohne Blenden zu vervollkommen, da diese im Prinzip mehr Licht auf die Leinwand abstrahlen und auch der Film weniger häufig reißt. Im selben Jahr 1913, in dem *The Motion Picture News* ihren neuen Namen erhält, wird auch der kontinuierlich laufende Projektor *Vanoscope* angekündigt. Die zeitgenössischen Kommentare lassen darauf schließen, daß man weiß, daß der Nachbildeffekt für die Bewegungssillusion nicht notwendig ist, sondern diese sogar behindern kann: »Beim Vanoscope wird das Bild nicht von oben nach unten von der Leinwand weggezogen, sondern die Bilder gehen direkt ineinander über und garantieren so zu hundert Prozent die ganze Zeit ein vollständiges Bild auf der Leinwand. Bildflimmern kann nicht entstehen, da es nicht nötig ist, sechzehn oder mehr Bilder pro Sekunde von der Leinwand zu ziehen um eine andauernde Wahrnehmung aufrecht zu erhalten. Das Vanoscope projiziert acht Bilder und weniger pro Sekunde ohne daß von einem Bild zum anderen eine Veränderung sichtbar würde.« W. F. Herzberg, »Concerning the Vanoscope«, *The Motion Picture News*, 27. 12. 1913, S. 28.

1986 wohnte ich der Demonstration eines Projektors ohne Blende bei einem lokalen Treffen der Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE) in New York bei. Das Bild war ebenso gut wie alles, was ich bis dahin von konventionellen Projektoren gesehen hatte, doch meines Wissens werden Apparate ohne Blenden nicht kommerziell eingesetzt.

17 Max Wertheimer, »Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung«, *Zeitschrift für Psychologie*, Nr. 61, 1912, S. 161-265. Vgl. auch J. und B. Anderson (Anm. 15), S. 81.

18 Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel*.

Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino, Synema, Wien 1996, S. 46 f.

19 Ich verwende bewußt hier diesen Ausdruck der »natürlichen Magie«, wegen einiger Konnotationen, die zumindest bis in die Renaissance zurückreichen. Erik Bar-nouw (Anm. 10), S. 26 und 107-112, diskutiert »den alten philosophischen Streit zwischen »natürlicher« Magie – die zur amüsanten Belehrung und zur wissenschaftlichen Aufklärung verwendet wurde – und der Ausbeutung der Magie, indem wie bei der Hexerei übernatürliche Mittel verwendet oder behauptet wurden.«

Sir David Brewster führt den Ausdruck in seinen *Letters on Natural Magic* (1832) gerade gegen Irreführung und Täuschung ins Feld: »Zu allen Zeiten ist der menschliche Geist dem Wunderbaren zugeneigt [...]. Als das Wissen im Besitz nur einer Kaste war, war es nicht schwierig es zur Unterwerfung der breiten Masse einer Gesellschaft zu gebrauchen.« (1. Brief). Diese Haltung hatte damals schon eine lange Geschichte hinter sich. Vgl. Charles Musser (Anm. 10), S. 17-20, zur »Entzauberung des projizierten Bildes« in den Schriften von Athanasius Kircher, einem Gelehrten des 17. Jahrhunderts.

20 Münsterberg (Anm. 18), S. 50.

21 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, Eds. du Cerf, Paris 1958, S. 15.

22 Bazins Erfindung des »Mumienkomplexes« als einer psychoanalytischen Erklärung für das Verlangen nach Realismus in der Kunst erlaubt den Brückenschlag zwischen seiner realistischen Theorie und dem Bereich der Magie. Es scheint mir wichtig, hier innezuhalten, da dies auf merkwürdige Weise als ein Echo von Freuds Gedanken über das Unheimliche erscheint, auf die ich später noch zurückkomme. Für Bazin können die bildenden Künste das im »Mumienkomplex« verkörperte grundlegende menschliche Verlangen befriedigen: Sie bieten einen »Widerstand gegen die Zeit« (durch »das materielle Weiterbestehen des Körpers«) und befriedigen so »ein Grund-

bedürfnis des Menschen«, denn: »Der Tod ist nur der Sieg der Zeit.« Dies verleiht »der ersten ägyptischen Statue [...], der Mumie« eine magische Funktion, die Bazin anerkennt (ebenda, S. 11). Doch dann stellt er fest: »Es versteht sich, daß die parallele Entwicklung von Kunst und Zivilisation die bildenden Künste von ihren magischen Funktionen abgelöst hat [...].« (Ebenda S. 12) Man könnte sagen daß hier eine Entzauberung stattfindet, ähnlich der des projizierten Bildes (vgl. Anm. 19). Doch Bazin erkennt, daß dieser Prozeß unabgeschlossen bleibt: »Doch [diese Entwicklung] konnte das nicht zu unterdrückende Bedürfnis, die Zeit zu bannen, lediglich für das rationale Denken sublimieren.« (Ebenda) Mit dieser Bemerkung zur Sublimierung und zur Überdeckung des Irrationalen durch das Rationale kommt Bazin Freuds Begriff des Unheimlichen verblüffend nahe. Wenn Bazin dies selbst nicht sieht, so liegt das daran, daß er sich letztlich mit der Rolle des Realismus weit mehr beschäftigt als mit der Magie, doch wir können sagen, daß seine Theorie des Realismus die Wiederkehr des unterdrückten Magischen zuläßt.

23 Lise-Lone Marker, *David Belasco: Naturalism in the American Theatre*, Princeton University Press, Princeton 1975, S. 7.

24 Ebenda, S. 10.

25 Brooks McNamara, »Scenic Design and the Early Film«, in: *Before Hollywood: Turn-of-the-Century American Film*, Hudson Hill Press, New York 1987, S. 55-56, bemerkt, daß die Filmpraxis jener Zeit von der Bühne beeinflusst wird: »Allmählich [...] vollzieht sich [ab 1910] eine wichtige Veränderung in der szenischen Arbeit [der Filmemacher]; das konventionelle Bild der Innenräume wird mit den Außenräumen in Einklang gebracht [...]. Die Hinwendung der Filmindustrie hin zu detailreichen, realistischen Innenräumen ist nicht einfach ein Versuch, eine Einheit mit den Außenaufnahmen herzustellen. Ein weiterer offensichtlicher Einfluß geht von dem populären Realismus des Broadway Produzenten und

Regisseurs David Belasco und seiner Nachahmer aus.«

Der Wandel bei der Ausstattung ist demnach nicht nur eine Frage des Realismus, sondern auch eine Nachahmung der Kunstform, der das Kino nacheifert.

26 Marker (Anm. 23), S. 60 f.

27 Vgl. Mordecai Gorelik, *New Theaters for Old*, Samuel French, New York 1940, S. 164 f, sowie Marker (Anm. 23), S. 63 und 141 f.

28 Gorelik (Anm. 27), S. 165.

29 Hier eine zufällige Auswahl von Äusserungen von Filmpraktikern und Autoren aus zeitgenössischen Fachzeitschriften:

»Das Kino heute ist nichts anderes als ein kleines Theater [...] und wir können weitergehen als die Bühnenbilder von Drama oder Komödie und die Natur selbst hereinholen.« William H. Hamilton, »Has the Motion Picture Business Come to Stay?«, *The Moving Picture World*, 9.5.1908, S. 412.

»Das Kinostück hat die ganze Welt zur Bühne«, Rollin Summers, »The Moving Picture Drama and the Acted Drama«, *The Moving Picture World*, 19. 9. 1908, S. 211.

»Der größte Erfolg des Films über das einfache Theater ist es, daß er natürliche Szenarien, echte Wasserfälle, Bäume, Gärten usw. zeigt anstelle von gemalten Kulissen.«, J. M. B., »The Size of the Picture«, *The Moving Picture World*, 11. 3. 1911.

»Die Szenerie des Lichtspiels ist ungleich echter als alles, was selbst ein Belasco uns bieten kann.« »What the Motion Picture Theatre Replaces«, *The Motion Picture News*, 20. 12. 1913.

Ein Jahr, nachdem er mit der Filmregie begonnen hat, vergleicht Cecil B. De Mille, dessen Vater mit Belasco zusammengearbeitet hat, Theater und Film in Hinblick auf den Realismus: »Die Spannweite des Lichtspiels«, sagt Mr. De Mille, »ist so viel weiter als die der Bühne. Wir tun Dinge, anstatt sie zu nachzuahmen. Wenn ein großer Effekt notwendig wird, wie zum Beispiel der Brand auf einem Schiff, die Explosion in einer Mine, ein Zugunglück, die Zerstörung eines Häuserblocks, so brau-

chen wir keine Tricks zu verwenden. Wir machen es wirklich.« »De Mille ›Talks Shop‹, *The Moving Picture World*, 29. 8. 1924, S. 1244.

In einem Interview spricht Adolph Zukor über die Vorzüge des Kinos bei der Verfilmung eines Bühnenstücks von Denman Thompson: »[...] wir haben den Vorteil, daß wir dem Publikum die tatsächliche Szenerie bieten können, die selbst das große Genie Thompson selbst in Form einer bemalten Leinwand auf der Bühne zeigen konnte. Dasselbe gilt für die Grace Church, die den bekannten Hintergrund des dritten Akts bildet.« »Public Is Wise: No More Fakes Tolerated«, *Exhibitor's Herald*, 11. 12. 1915, S. 3.

Und schließlich sieht auch Sergeij Eisenstein die Idee, das Stück *Gasmasken* in einem echten Gaswerk zu inszenieren, als den letzten und unwiderruflichen Schritt auf seinem Weg hin zum Film: »Das Werk lebte ein Eigenleben. Die Vorführung auf ihrem Gelände ein anderes. Eine wechselseitige Einwirkung aufeinander kam nicht zustande. [...] Darüber hinaus erwies sich der plastische Reiz der Realität dieses Werkes als derart stark, daß er die Ebenen des Faktenmaterials der Wirklichkeit in neuer Leidenschaft erglühn ließ. Und diese Wirklichkeit nahm alles in ihre Hände... und mußte so notgedrungen den Rahmen einer Kunst verlassen, die ihr keine unumschränkte Alleinherrschaft zubilligte. Diese Tendenz brachte uns auf den Weg zum Film.« Sergeij M. Eisenstein, *Schriften 1. Streik*, Hanser, München 1974, S. 251.

30 Gunning (Anm. 11), S. 116.

31 Auch wenn ich letztlich auf etwas anderes hinauswill, möchte ich auf Christian Metz hinweisen, der das Spiel zwischen An- und Abwesenheit beim Filmbild als Unterscheidungsmerkmal zu unserer Erfahrung bei einer Theateraufführung herausarbeitet. Vgl. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, UGE, Paris 1977, S. 92 ff.

32 Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques*, Bd. II, Cinémathèque Française, Paris 1986, S. 30 f.

33 F. H. Richardson, »Lessons for Opera-

tors», *The Moving Picture World*, 15. 2. 1908, S. 113. Richardson meint auch, eine schwarze Einfassung sei nützlich, wenn das Bild die Leinwand nicht bis zum Proszenium füllt. George B. Rockwell merkt in dem zweiten Artikel weiter an: »Viele Auswerter machen den Fehler, die Leinwand einzurahmen und dann eine Linse zu suchen, um den Raum auszufüllen, mit dem Ergebnis, daß es praktisch unmöglich ist, eine zu finden, die den Vorhang genau bis zu den Ecken füllt. Das Bild wird entweder zu klein sein oder bis auf den Rahmen gehen, und wenn dieser, wie meistens der Fall, vergoldet ist, sind die auf ihm tanzenden Schatten eine Ablenkung für die Augen der Zuschauer, was kaum zu einer guten Wirkung führt.« (»Framing the Screen«, *The Moving Picture World*, 23. 9. 1911, S. 874.)

34 »The Modern Moving Picture Theatre. Chapter V. Showing the Picture«, *The Moving Picture World*, 16. 10. 1909, S. 520. Dieser Artikel ist Teil einer Serie – darum Kapitel V – von Beiträgen ohne Autorennennung über neue Entwicklungen in Filmtheatern.

35 In einem Artikel von 1908 heißt es, »zwei normale Theater [...] in Brooklyn sind endgültig zu Filmvorführungen übergewechselt.« (»Moving and Talking Pictures Attract Many«, *The Moving Picture World*, 27. 6. 1908, S. 541.) Bereits 1909 meint F. H. Richardson, daß die Nickelodeons von größeren Filmtheatern, die eher Bühnenhäusern ähneln, verdrängt werden: »Daß das »Ladenkino« langsam verschwinden wird, scheint sicher, doch an seine Stelle werden speziell zu diesem Zweck gebaute Filmtheater mit 500 bis 1000 Plätzen treten, von denen die meisten ein gemischtes Programm aus Filmen und Vaudeville-Darbietungen für 10 Cents zeigen werden. Viele Häuser dieser Art gibt es bereits, und hier in Chicago sind weitere in Planung.« (»What Is the Future?«, *The Moving Picture World*, 28. 8. 1909, S. 280.)

36 F. H. Richardson empfiehlt: »Der Vorhang sollte ein Bild ermöglichen, auf dem die Figuren mindestens lebensgroß erscheinen. Drei mal vier Meter ist ausreichend für

ein kleines Haus, doch für eines mit weitläufigeren Dimensionen sollte das Bild mindestens fünf Meter breit sein.« Er spricht zwar von einer Mindestbreite von fünf Metern, doch gleichzeitig macht er klar, daß er nicht dafür ist, dies deutlich zu überschreiten: »Besser ein gutes, kleines Bild als ein schlechtes großes.« (»Plain Talk to Theatre Managers and Operators«, *The Moving Picture World*, 2. 10. 1909, S. 444.) Dieses Problem stellt sich noch in den fünfziger Jahren bei der Einführung der Breitwandverfahren, denn sogar in den größten Kinos mit bis zu 6000 Plätzen und einem Proszenium von 25 bis 30 Metern werden noch Leinwände mit einer Breite von unter 8 Metern verwendet. Vgl. William Paul, »Screening Space«, *Michigan Quarterly Review*, Winter 1996, S. 143–173.

37 Noch 1929 enthält der halbjährlich erscheinende »Buyer's Guide« der *Exhibitors Herald World* eine Rubrik für »Picture Settings« mit einer Liste von Lieferadressen.

38 Für eine Geschichte der Hale's Tours vgl. Raymond Fielding: »Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture«, in: John L. Fell, *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles London 1983, S. 116–130.

39 Ebenda, S. 119.

40 Vgl. Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1991, S. 261 f.

41 Vgl. Sigmund Freud, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1963. Da Freuds Werk wieder einmal in die akademische Diskussion geraten ist, möchte ich erklären, warum ich ihn hier anführe. Drei Bemerkungen vorab: 1) Ich betrachte Freud weder als oberste Schiedsinstanz noch seine Arbeit als das abschließende Wort zum Thema menschlicher Geist. 2) Dieser Artikel soll nicht dazu dienen, die Gültigkeit von Freuds Denken zu bestätigen. 3) Da ich kein Psychiater bin, gebe ich mich auch nicht der Illusion hin, irgend ein Psychiater könnte diesen Aufsatz als einen Beitrag zur psychoanalytischen Forschung verstehen, und ich möchte auch nicht, daß sonst je-

mand dies tut. Wie immer wir zu der begrifflichen Theorie stehen, die Freuds Beobachtungen zugrunde liegt, ich denke, wir Geisteswissenschaftler können aus seiner genauen Beschreibung und Analyse menschlicher Emotionen großen Nutzen ziehen. Auf diesem Gebiet scheinen mir Freuds Schriften überaus anregend – und provozierend. Was mich vor allem anspricht – und für meine Argumentation hier besonders wichtig ist –, ist sein scharfsinniges Gespür für die Art und Weise, wie scheinbar gegensätzliche Gefühle miteinander verbunden sein können.

42 Vgl. ebenda S. 80.

43 Terry Castle, *The Female Thermometer*, Oxford University Press, New York 1995, S. 10.

44 Ebenda, S. 141.

45 Ebenda, S. 143.

46 Alan Williams, »The Lumière Organization and »Documentary Realism«, in Fell (Anm. 38), S. 157.

47 Ebenda, S. 158.

48 Es sollte angemerkt werden, daß das Fernsehen in Wirklichkeit auch mit einer Aneinanderreihung unbewegter Bilder arbeitet und somit genau wie das Kino auf dem Phi-Effekt beruht. Mir geht es darum, daß das Gefühl des Widerspruchs mit unserem rationalen Wissen darum, wie die Bilder entstehen, beim Fernsehen weniger stark ist. Ich will nicht bestreiten, daß auch beim Fernsehen in gewisser Weise unheimlich ist, wie geisterhafte Bilder, die uns

scheinbar in unserem Alltag ständig umgeben, »aus dem Äther« sichtbar werden.

49 »Während eine solche Vorführung es verbietet, das Bild als Wirklichkeit zu lesen – als einen physisch wirklichen Zug –, wird gleichzeitig das Moment der Bewegung stark hervorgehoben. Der Zuschauer wechselt nicht so sehr Bild und Wirklichkeit, als daß er über die Verwandlung vermittle der neuartigen Illusion projizierter Bewegung staunt. Nicht die Gutgläubigkeit, sondern das Unglaubliche der Illusion verschlägt ihm die Sprache.« (Gunning [Anm. 11] S. 118.)

50 *New York Times*, 6. 6. 1915, II, S. 3.

51 Wm. A. Johnston, »A New Departure«, *The Motion Picture News*, 21. 2. 1914, S. 13.

52 J. Stuart Blackton, »Vitagraph Picture Theater«, *The Moving Picture World*, 14. 2. 1914, S. 287.

53 In diesem Zusammenhang ist interessant, wie Yuri Tsivian das zeitgenössische Verständnis der Leinwand im frühen russischen Kino beschreibt: »Die Leinwand erschien als eine mehrdeutige und flüchtige Membrane, eine Grenze zwischen »uns« und »denen da«, die – gleichzeitig – zu verstehen gibt, daß eine solche Grenze nicht besteht.« (Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, London 1994, S. 155.)

54 Freud (Anm. 41), S. 47.

55 Ebenda, S. 50.

56 Ebenda, S. 51.



oben: AVE MARIA (nach Gounod), unten: MON VERRE.

Stummfilmgeschichte im Licht der Tonbilder

Wenn Kino allein vom Standpunkt des Bildes definiert werden könnte, dann wäre es sinnvoll, die Definition einzig auf den Bildapparat abzustellen. Unter diesem Blickwinkel gesehen, folgt das Kino während des Jahrhunderts einer mehr oder weniger geraden Linie. Ein ganz anderes – zickzackförmiges und nicht geradliniges – Bild ergibt sich dagegen, wenn man den Ton in Betracht zieht.¹

Rick Altman veröffentlichte diese Zeilen 1992 in der Einleitung zu seinem Buch *Sound Theory – Sound Practice*. Seitdem er diese herausfordernde These formuliert hat, ist wenig Neues erschienen. Das soll nicht heißen, daß nichts getan wurde: Einige grundlegende Untersuchungen sind im Entstehen. Was jedoch fehlt, ist eine kritische und historische Neubewertung der Ergebnisse der ersten Forschungen. Ich behaupte, daß die Geschichte des Stummfilmkinos gänzlich umgeschrieben werden muß, wenn die sogenannten frühen Synchron-Ton-Experimente erst einmal vollständig untersucht sind. Dabei steht das *Chronophone* von Gaumont im Mittelpunkt, besonders die *phonoscènes* (Tonbilder), welche diese Gesellschaft zwischen 1902 und 1906 in Frankreich produzierte, sowie auch jene, die zwischen 1908 und 1913 in Amerika entstanden. Dieser Artikel untersucht, inwieweit die Tonbildproduktion Einfluß auf Schauspielstil und Kameraführung von Stummfilmen hatte und die Einführung des Starsystems beeinflusste. Damit soll ein erster Beitrag für ein Konzept entstehen, wie die Geschichte des frühen Kinos im Lichte neuer Untersuchungsergebnisse aussehen könnte.

Zu den ersten historischen Annahmen, die einer Revision bedürfen, gehört die klassische Periodisierung der Filmgeschichte, etwa durch Kristin Thompson und David Bordwell. Doch da alle Historiker ähnlich verfahren, hätte ich auch eine andere Quelle nehmen können:

- | | |
|-------------|---|
| 1880 - 1904 | Erfindung und Frühzeit (auch bekannt unter der Bezeichnung »Kino der Attraktionen«) |
| 1905 - 1912 | internationale Expansion (auch als Übergang zum narrativen Kino bezeichnet) |

- 1913 - 1919 frühe ›klassische Periode‹
- 1920 - 1925 späte Stummfilmzeit
- 1926 - 1945 Entwicklung des Tons.²

Thompson und Bordwell geben nur eine sehr grobe Einteilung, die den Ton überhaupt nicht berücksichtigt, denn sie konzentrieren sich auf die Entwicklungen in der Bildebene. Wird der Ton hingegen als ein zentrales Element in der Entwicklung der Kinoindustrie betrachtet, dann muß man – vor allem in der ersten Zeit – auf jedes einzelne Jahr eingehen, in dem sich etwas tut. Wenn wir den Ton berücksichtigen, sieht die frühe Chronologie folgendermaßen aus:

- 1894 Thomas Alva Edison befaßt sich mit der Erweiterung seines *Kinetoscope* zum *Kinetophone*.
- 1896 Oskar Messter läßt zu seinen Filmvorführungen Unter den Linden 21 in Berlin einen Phonographen ertönen.¹
- 1900 Drei verschiedene »Sprechfilm«-Vorführungen werden auf der Pariser Weltausstellung gezeigt: das Phono-Cinéma-Théâtre, das Théâtroscope und das Phonorama.
- 1901 Léon Gaumont erhält sein erstes *Chronophone*-Patent, das teilweise von Edisons *Kinetophone*-Kopplung sowie den Arbeiten von Auguste Baron inspiriert ist.
- 1902 Gaumont präsentiert erstmals das *Chronophone*.
- 1903 Messter führt am 29. August im Berliner Apollo-Theater sein *Biophon* vor – eine Verbindung von Kinematograph und Phonograph, welche die Firma Gaumont als Plagiat ihres Systems betrachtet.
- 1905 Bau des *Gaumont-Chronophone*-Filmstudios.
- 1906 P. Frély, ein Angestellter von Gaumont, erfindet das erste mit einem elektromagnetischen Signal verbundene Mikrophon zur Aufnahme der menschlichen Stimme. Diese Apparatur wird nicht patentiert, um der Firma Gaumont die Konkurrenzfähigkeit zu erhalten.
- 1908 Gaumont hält das Problem der ›Nachsynchronisierung‹ und der Tonverstärkung für gelöst. Mit dem Bau eines *Chronophone*-Filmstudios in den USA wird begonnen.⁴
- 1908- In diesen beiden Jahren feiern Firmen wie die von Oskar Messter mit
- 1909 ihren Tonbildern in Deutschland ihre größten geschäftlichen Erfolge.
- 1910 *Chronophone*-Filme werden von Tausenden von Zuschauern gesehen.
- 1912 Gaumont gibt seine englischsprachige *Chronophone*-Produktion auf.
- 1913 Nach einer letzten Anstrengung, das *Chronophone* zu verkaufen, zieht sich Gaumont ganz aus den USA zurück. Messter beendet zur selben Zeit die Herstellung von Tonbildern.

Diese Chronologie ist auf das *Chronophone* und, wenngleich in geringerem Maße, auf das *Biophon* von Messter ausgerichtet. Die Entwicklung von Systemen mit ›Ton aus der Konserve‹ verläuft in Amerika, Deutschland und Frankreich nach ähnlichem Muster. Spätestens 1914 sind sie vom Markt verschwunden.

Wie viele andere begnügte ich mich einige Zeit damit, die Geschichte des *Chronophone* zu erzählen. Der Umstand, daß ihm kein nachhaltiger kommerzieller Erfolg beschieden war, machte mich blind für das, was wirklich in der Geschichte der frühen Systeme mit vorher aufgenommenem Begleitton bedeutend war. Für den Anfang einige Angaben: In Amerika fand sich u.a. das *Cameraphone*, das *Synchronophone* und das *Chronophone*; in England gab es das *Cinematophone*, das *Vivaphone* und das sehr erfolgreiche *Animatophone*, welches durch Mißmanagement ruiniert wurde.⁵ In Deutschland stellte Oskar Messter das *Biophon* her, Alfred Duskes baute das *Cinephon*, Karl Geyer konstruierte den *Ton-Biograph* für die Deutsche Mutoskop- und Biograph GmbH und Guido Seeber entwickelte das *Seeberophon*.⁶ Laut Michael Wedel wurden in Deutschland auch nach dem Ende von Messters Tonbildproduktion noch von 1914 bis 1929 synchronisierte Musikfilme mit den Systemen Beck, Lloyd-Lachman und Notofilm hergestellt.⁷

Die Redaktionen der Fachzeitschriften begleiteten die wachsende Zahl der Apparaturen mit freudiger Erwartung: Von etwa 1906 bis Mitte der zehner Jahre diskutierte beispielsweise das Branchenblatt *The Moving Picture World* ausgiebig das Thema Herstellung und Verbreitung von Tonfilmen, als ob es sich um ein demnächst eintretendes natürliches Ereignis handelte. Auch die Zuschauer hielten das wohl nur noch für eine Frage der Zeit. Jeder schien darauf zu warten, daß das geeignete System vom richtigen Erfinder entwickelt und dann von der rechten Firma verbreitet würde. Die Autoren der Fachpresse erkannten, daß für die zur Vorführung von Tonfilmen notwendigen Änderungen eine starke finanzielle Basis nötig war. Rückblickend notierte Alan William, »[...] bis zum *Vitaphone* [1926, d. Verf.] ist die Geschichte der Tonfilmherstellung eine Geschichte wiederholter Mißerfolge, nicht auf technologischer, sondern auf kommerzieller Seite.«⁸

Was wir heute in Erinnerung rufen, ist der letztendliche »kommerzielle Mißerfolg« der frühen Tonsysteme. Was dagegen zu berücksichtigen wäre, sind mindestens zwanzig Jahre ununterbrochener und wirtschaftlich erfolgreicher Tonfilmpraxis auf internationaler Ebene. (Diese erstreckt sich von Mitte der 1890er bis Mitte der 1910er Jahre. Einige Tonsysteme wurden bis in die zwanziger Jahre verwendet, lange nachdem Messter und Gaumont aufgegeben hatten.) Frühe Tonfilme sollten uns veranlassen, die herkömmliche Geschichtsschreibung zu überdenken: Wie angeblich das Starsystem entstand; wie sich der Übergang vom histrionischen zum wirklichkeitsgerichteten Darstellungsstil vollzog und die Filmsprache sich von Szenentableaux, vom Agieren in die Tiefe des Raumes (*deep staging*) und vom tableauartigen Arrange-

ment der Schauspieler hin zum klassischen Montagestil Hollywoods entwickelte. Eine künftige Geschichte des frühen Tonfilms wird vermutlich auch die überkommenen Darstellungen der Entwicklung des Studiomanagements sowie der nationalen Kinematographien revidieren.

Tonbilder modifizieren die Geschichte des Starsystems

Beginnen wir mit der Entwicklung des Starsystems. Tino Balio faßt die klassische Version seiner Anfänge zusammen:

Das Starsystem entwickelte sich auf dem Höhepunkt des Trusts, obwohl nicht alle Mitglieder dabei mitmachten. Die Produzenten der Motion Picture Patent Company (MPPC) verstanden gewiß den kommerziellen Wert der Stars. Die Industrie konkurrierte mit anderen Unterhaltungsformen um das Geld des Publikums, und es war allen klar, daß das Starsystem bereits erfolgreich im Variété-Theater und auf der normalen Bühne sowie im Bereich der Burleske operierte. Schon 1909 gab die Firma Edison die Anwerbung bedeutender Theatertalente vom Broadway wie der Produzenten David Belasco, Charles Frohman und Otis Skinner bekannt. Verleihkataloge der Gesellschaft enthielten lange Beschreibungen ihrer Karriere. 1910 führten Kalem und Vitagraph Photos für Schaukästen ein, die Aufnahmen ihres festen Ensembles zeigten. Zu dieser Zeit brachte die Filmfachpresse regelmäßig Reportagen über das ›wirkliche Leben‹ der Filmschauspieler, unter ihnen Mary Pickford, Ben Turpin, Pearl White und Florence Turner.⁹

Rick Altmans Version berücksichtigt die Praxis des *Cameraphone*:

Welchen Unterschied macht es, daß die Firma Cameraphone ihr Produkt nicht als Tonfilm ansah, sondern als neue Form der Variété-Nummer. Hätte die Cameraphone Filme verkauft, hätte man sie als Komödie, Drama, Abenteuerfilm, Verfolgungsjagd oder vielleicht auch Musikneuheit bezeichnet. Die Darsteller und Techniker wären nicht erwähnt worden. Wegen der weit verbreiteten Variété-Tradition überschwemmte Cameraphone jedoch die Seiten der Branchenblätter mit den Namen ihrer Zugpferde: Eva Tanguay, James Harrigan, Alice Lloyd, Blanche Ring, Vesta Victoria und viele andere. Als Antwort auf die starke Publikumsnachfrage begann Cameraphone bald, Abwechslung in ihr Angebot zu bringen, indem sie dramatische Themen wie auch hundertprozentige Variété-Nummern produzierte. Ende 1908, Anfang 1909 zeigt die Bedeutung von Cameraphones Selbsteinschätzung als »Variété aus der Konserve« ihre stärkste Wirkung: Voll integriert in die Welt der Filmauswertung hält Cameraphone an ihrer auf das Variété gestützten Starorientierung fest. Seltsamerweise ist das Starsystem Hollywoods nicht das Ergebnis der Maßnahmen von Biograph und Vitagraph zum Dekadenwechsel um 1910, sondern ein vollkommen vorhersehbarer Import aus dem Variété, durchgeführt mit dem *Cameraphone* und Filmen, die als Variété-Nummer galten, also ›weder Fisch noch Fleisch‹ waren.¹⁰



Dona in CE QUE C'EST QU' UN DRAPEAU.

Die Bemerkungen Altmans treffen auch für die Filme des *Chronophone* zu, die *phonoscènes* genannt wurden. Alice Guy, die Regie bei mehr als hundert dieser Tonbilder führte, arbeitete mit bekannten Persönlichkeiten aus dem Show-Business: den Schwestern Mante, Tänzerinnen, die damals sehr in Mode waren; Rosa Caron von der Oper mit ihrer Sängerklasse; Frau Mathieu-Luce und Marguerite Care von der Opéra Comique; Herrn Note von der Oper; Félix Mayol, Dranem, Polin, Harry Fragson und anderen aus dem Café-Concert. Sie engagierte auch den Opernsänger Enrico Caruso, der zusagte, mehrere Tonbilder seiner bekanntesten Arien zu drehen. Der Star änderte aber in letzter Minute seine Meinung und ließ mitteilen, »[...] er habe nachgedacht und könne mit seinem Namen nicht vereinbaren, sich für so etwas herzugeben.«¹¹

Berühmte Darsteller wurden für Tonbilder per Tag engagiert, normalerweise für einen, manchmal aber auch für mehrere Tage. Sie brachten Kostüme und Ausstattungstücke selbst mit und dominierten das Geschehen. Oskar Messter und Alice Guy begnügten sich meistens damit, die Kabarettnummer oder Opernszene vor der Kamera nachzustellen, ohne sie dabei substantiell zu ändern.

Im Gaumont-Katalog werden die Tonbilder zusammengefaßt unter den Namen der Künstler, die eindeutig als Verkaufsargumente dienten. Einige wie Charlus sowie andere namentlich nicht genannte Künstler tauchen in zwei bis drei Filmen auf. Besser bekannten Sängern wie Polin, Dranem und Mayol sind bis zu zwölf oder dreizehn Tonbilder zuzuordnen. Diese Praxis gilt auch für Unterhaltungsfilme ohne Tonkonserve, die aber eindeutig für eine Begleitung durch Musik oder Geräusch angelegt sind. Dazu zählen besonders Tanzfilme: Der Gaumont-Katalog gibt bereits 1899 für diese ohne Ton aufgeführten Filme den Namen des Künstlers an – wenn er denn bekannt genug ist.

Tonbilder modifizieren die Stilgeschichte

Der Umstand, daß bekannte Variété-Darsteller in den Tonbildern auftraten, hat wohl zu der Entwicklung des Schauspielstils beigetragen, die sich, parallel zum Höhepunkt dieser Filme, zwischen 1902 und 1908 feststellen läßt. In der Regel behalten die Darsteller der Tonbilder die Theatertradition bei und sehen in die Ferne, während sie spielen, ohne von der Anwesenheit der Kamera Notiz zu nehmen. Sie suchen keinen Augenkontakt mit dem Zuschauer, auch wenn Dona in *CE QUE C'EST QU'UN DRAPEAU* sehr nervös ist und jemanden anblickt, der hinter der Kamera steht und ihm Anweisungen gibt, bevor er mit seiner Nummer beginnt. Er singt, ohne seinen Körper zu bewegen und ohne mit den Händen Gesten auszuführen. Er schaut stolz zur ›Flagge‹ hinauf und lächelt während der triumphierenden Musikpassagen; doch sobald er nicht singt, läßt er seine Rolle fallen – sein Gesicht wird ruhig und ausdruckslos, während er darauf wartet, daß die Instrumentalphase vorüber ist und er wieder singen kann.

Félix Mayol kommt in *QUESTIONS INDISCRÈTES* von links auf die Bühne, nachdem die Musik bereits eingesetzt hat. Sobald er von der Kamera halbnah kadriert ist, bleibt er stehen und verbeugt sich; während der ganzen Zeit ist er nicht in seiner Rolle. Er wirkt wie ein normaler Darsteller im Smoking. In dem Moment, da er zu singen beginnt, ist er wie verwandelt. Das Lied erzählt einen Flirt zwischen einem Mann und einer Frau. Der Anzug erlaubt Mayol, abwechselnd die eine, dann die andere Person zu verkörpern, obwohl er seine Position auf der Bühne nicht verändert. Er macht viele Körperbewegungen, um anzudeuten, welche Figur er gerade spielt. Seine Gesten sind eine Kombination aus Bühnenpantomime (die den Dialog des Flirts begleitet) und karikierenden Posen: So stemmt er zum Beispiel die Hand mit herausgedrücktem Ellenbogen in die Hüfte und wiegt sich keß hin und her, wenn er das kokette Mädchen mimt. Einmal am Singen, behält er die Rolle bei, bis er auch den letzten Vers des Liedes beendet hat. Obwohl die Musik noch spielt, fällt die Maske schon von ihm ab und er wird wieder zum Sänger Mayol. Er lächelt uns zum Abschied zu und verläßt mit einer halben Verbeugung die Bühne, noch

bevor die Musik aufhört. Die Mischung aus mimischen und karikierenden Gesten ist das auffallendste Element dieser Vorführung.

In den erhaltenen Tonbildern von Dranem gibt es sogar eine an Figuren noch reichere Leistung. Dranem war ein sehr energiegeladener Darsteller, der die gesamte Bühne nutzte und Attitüden mit Pantomime und Karikatur verband. Zwar trägt er in jedem Film dasselbe Vagabunden- oder Clownskostüm, wechselt aber die unterstützenden Accessoires (z.B. Eimer, Umhang, Gemüse). Er betritt die Bühne bereits in seiner Rolle. Eine ist die des ›Erzählers‹, der einige Liedzeilen singt, welche die Situation erklären. Dann verkörpert er eine oder mehrere Figuren. In einem Lied stellt er simultan zwei spazierende Menschen dar, indem er die Personen mit unterschiedlichen typisierenden Bewegungen ausstattet. Wenn die Figuren sprechen, begleitet er ihre Reden mit mimischen Gesten, welche die Worte ergänzen. Bei einer Musikpassage wird er wieder zum ›Erzähler‹ und gibt mit einem Lächeln oder Stirnrunzeln ein Urteil über das Verhalten der ›Figur‹. Am Ende des Liedes verläßt er das Bild entweder in seiner Rolle als ›Erzähler‹ oder als eine der Figuren. Wenn die Musik zu Ende ist, kommt er als Dranem zurück und verbeugt sich.

Um 1909 ging die Firma Gaumont für die *Chronophone*-Aufnahmen auch nach draußen, wie ANNA QU'EST-CE QUE TU ATTENDS zeigt (in England unter dem Titel LET'S ALL GO DOWN TO THE STRAND bekannt).¹² Der Film beginnt mit dem Sänger Fragon, der bereits in der Rolle agiert und mit dem Packen für ein Picknick beschäftigt ist. Die Szene ist vor seinem Landhaus gedreht; für das zweite Bild wurde ein bewaldetes Flußufer gewählt. Er versammelt seine Kinder und fragt singend seine Frau, die dermaßen mit Kleinigkeiten beschäftigt ist, daß sie kaum aufbrechen kann: »Anna, was hält Dich auf?« Im zweiten Bild fährt er mit seinem Lied fort, während Kinder und Frau weiterhin ihre (schweigenden) Rollen mimen.

Diese Darstellung erinnert an spätere Hollywood-Musicalnummern. Fragon ist von der Rolle her ein ungeduldiger Ehemann, aber er fungiert für den Zuschauer gleichzeitig als Erzähler (obwohl er den Blickkontakt mit der Kamera nicht sucht, außer einmal aus Versehen.) Die ›vierte Wand‹ bleibt intakt, was bei den Filmen von Mayol und Polin nicht der Fall ist. Ob die ›vierte Wand‹ gewahrt wird oder nicht, ist ein Zeichen dafür, ob die Darstellung dem histrionischen oder dem wirklichkeitsgerichteten Stil zugeordnet werden kann. Wie man an dem Film mit Dana erkennen kann, wurden beide Stilarten lange Zeit kombiniert. Trotzdem ist aus den Tonbildern zu schließen, daß Alice Guy als Regisseurin um 1905/06 sich des Unterschieds zumindest bewußt wurde und eine Neigung zum wirklichkeitsgerichteten Darstellungsstil entwickelte, auch wenn sie von ihren Darstellern nicht immer die Leistung erhielt, die sie sich wünschte. In ihrem Filmstudio Solax hing sogar ein langes Transparent mit der Aufschrift »Sei natürlich!« an der Wand.

Mit der Bemerkung von Rick Altman über den Zickzack-Verlauf der Filmgeschichte im Kopf, können wir nun analysieren, wie sich Tonbilder und

Stummfilme, die zur selben Zeit von denselben Regisseuren gedreht wurden, gegenseitig beeinflussten. Die Veränderung im Darstellungsstil könnte zu einem Wechsel bei der Inszenierung geführt, vor allem aber die Regisseure auf den Wert der Großaufnahme aufmerksam gemacht haben. So ist es durchaus denkbar, daß es die zur Inszenierung von Tonbildern nötige Praxis war, die Alice Guy auf Experimente wie in ihrem stummen Streifen *MADAME A DES ENVIES* (Gaumont, 1906) brachte.

Der Übergang zu den Großaufnahmen im frühen Tonfilm

Die Gaumont-Kataloge enthalten ein Standphoto von jedem Tonbild. Die überlieferten Filme und Kataloge zeigen: Immer, wenn eine Serie von *phonoscènes* mit einem Tonkünstler gedreht wurde, machte der Kameramann wenigstens eine Aufnahme halbnah oder nah (also hüft- oder brustaufwärts). Im Fall von Mayol ändert sich weder das Kostüm noch der Hintergrund, was andeutet, daß die Lieder in der kürzestmöglichen Zeit aufgenommen wurden.¹³ Polin trägt dasselbe Kostüm, doch der Hintergrund ändert sich manchmal. In Tonbild Nr. 139, *CHEZ LES LUTTEURS*, ist er halbnah (von der Hüfte aufwärts) gedreht. Auf Dranem kommt die Kamera in drei Tonbildern immer dichter heran: Er ist zu sehen in Nr. 163 *ETRE LÉGUME* (ab Kniehöhe), Nr. 158 *LE TROU DE MON QUAI* (ab Hüfthöhe) und Nr. 164 *LES CUCURBITACÉES* (ab Brusthöhe). Alle Katalogphotos zeigen Mayol in Halbtotale – allerdings läuft er in *QUESTIONS INDISCRÈTES* bis zur Naheinstellung in Richtung Kamera. In wenigstens einem Film wird ein Darsteller durch die Blende des Objektivs wie durch eine Vignette eingerahmt, wodurch fast ein Nahaufnahmeneffekt erreicht wird.¹⁴ Vermutlich hat die Notwendigkeit, in gewissen Tonbildern mit der Kamera näher heranzugehen, Alice Guy dazu inspiriert, Großaufnahmen in ihren Stummfilmen einzusetzen, vor allem in *MADAME A DES ENVIES*.

Dieser Film präsentiert m. E. zum ersten Mal eine filmische Erzählung, die um Großaufnahmen herum angeordnet ist. Im Unterschied zu den *point-of-view*-Sequenzen in *GRANDMA'S READING GLASS* (George Albert Smith, 1900) sind die Großaufnahmen in *MADAME A DES ENVIES* nicht diegetisch motiviert. Sie entspringen in Guys Film der enunziativen Struktur. Da sich die Einstellungen von *MADAME A DES ENVIES* und den Tonbildern in Aufbau und Kadrierung ähneln und Guy die meisten *phonoscènes* im Produktionsjahr dieses Films (1906) drehte, könnte die Regisseurin durchaus von den Tonbildern zu dieser narrativen Struktur angeregt worden sein. Allerdings gab es noch weitere Inspirationsquellen: die komischen Gag-Filme (in einer Einstellung gedrehte Filme, in denen ein Darsteller halbnah oder nah aufgenommen ist und der Spaß in seinen Grimassen besteht) und die melodramatischen Häftlingsfilme (ein kinematographisches Pendant zu Photos der Fratzen, welche Häftlin-

ge schnitten, um ihre Wiedererkennung zu erschweren). Alice Guy hat mindestens einen solchen Film selbst gemacht, HORRIBLES GRIMACES (1898). Sie kannte wahrscheinlich den Pathé-Film mit Dranem, MA TANTE (1900), der dem Schema der komischen Gag-Filme entspricht. So war es wohl eine Kombination verschiedener Elemente, welche die Regisseurin dazu brachte, schon früh die Großaufnahme für dramatische Zwecke zu nutzen: der Übergang zu wirklichkeitsgerichteten Schauspielern; die bei Tonbildern nötige regelmäßige Verwendung von Nah- und Großaufnahmen; Guys eigene Erfahrung mit in einer Einstellung gedrehten Filmen, deren Attraktion die Großaufnahme war.

Bis jetzt betrachteten wir den Einfluß der Tonbilder auf stumme Filme mit Spielhandlung, doch die umgekehrte Wirkung läßt sich ebenfalls feststellen. Die frühesten *Chronophone*-Filme gehörten wahrscheinlich der Ästhetik des *cinema of attractions* an. Wie wir in ANNA, QU'EST-CE QUE TU ATTENDS sehen können, verließen die Filmemacher nach und nach das Studio; sie schnitten von einer Außenszene auf eine weitere, um so das Verstreichen von Zeit zu zeigen. Noch deutlicher wird der Effekt fiktionaler Filme in Tonbildern wahrgenommen, die Dialoge statt Lieder enthalten. Leider ist keiner dieser Filme überliefert, aber ein Typoskript in der Bibliothèque Nationale de France (BNF) zeigt, daß 1908 in Werbefilmen für den *Chronophone*-Apparat die Fähigkeit der Filmkamera zum abrupten Szenenwechsel genutzt wurde. Das Typoskript enthält ein albernes Gedicht, das offensichtlich von einer einzigen Figur vorgetragen werden sollte. Das zur Bestätigung des Copyrights erstellte Skript weist darauf hin, daß die Figur »vollständig Stimme und Physiognomie wechselt«, was darauf hindeutet, daß die Kamera angehalten und der Darsteller gegen einen anderen ausgetauscht wurde. Die Beschreibung endet mit einem gemütvollen Abschied und einer Entschuldigung für eventuelle Pannen des Systems.

In einem anderen Typoskript der BNF, *Le voyage sentimental* (Gaumont 1909), telefoniert ein Mann mit seiner Frau: er in der Telefonzelle, sie in einem eleganten Schlafzimmer. Dies läßt darauf schließen, daß entweder eine geteilte Bühne oder die *split-screen*-Technik verwendet wurde. Die Idee der Trennung von Bild und Ton, die bei den Tonbildern evident ist (da beide separat aufgenommen werden), wirkte sich auch auf den stummen Film aus, wie in CANNED HARMONY (Solax 1913) erkennbar ist, wo der Mann vorgibt, Violine zu spielen, in Wirklichkeit aber den Phonographen laufen läßt.

Tonbilder modifizieren die Geschichte der Studioentwicklung

Die frühen Tonbilder beeinflussten nicht nur den Herstellungsmodus der stummen Filme, sie veränderten auch das Produktionssystem. Das Werk von Alice Guy ist eine Herausforderung für die Filmgeschichte: Das betrifft vor allem ihre Stummfilme für Gaumont (1896 - 1907), ihre *phonoscènes* (1902 -

1906) sowie die ersten stummen Filme, die sie für ihre eigene Filmgesellschaft Solax produzierte und die in den Tonbild-Ateliers von Gaumont in Flushing, New York, gedreht wurden. Etwas mehr als die Hälfte ihrer Filmkarriere fällt in die Zeit von 1896 bis 1912, die mehrere Schlüsselperioden der Entwicklung von Film und Kino umfaßt. Tom Gunning, Janet Staiger und Charles Musser haben versucht, diese Perioden in besondere Phasen zu unterteilen, die vom Vertriebsmodus und der sich ändernden Rolle der Filmemacher bestimmt sind.¹⁵ Da die Karriere von Alice Guy sich über alle diese Perioden erstreckt, ist es aufschlußreich, die Theorien der genannten Autoren auf sie anzuwenden und zu prüfen, ob sie zu Guys Produktionsweise passen. Alice Guy beschreibt den Prozeß des Drehens und die Art der von ihr gefilmten Musiknummern wie folgt:

Das war nicht der Tonfilm, wie Sie ihn kennen; die Stimme des Künstlers (Sänger, Sprecher) und die Musik für die Tänze wurden in den Ateliers aufgenommen, anschließend gingen die Künstler ins Studio, wo sie ihre Rolle so lange probten, bis sie eine zu der phonographischen Aufzeichnung perfekte Synchronität erzielten. Dann machte man die kinematographische Aufnahme. Die beiden Apparate (Phonograph und Kamera) waren durch eine elektrische Vorrichtung miteinander verbunden, welche die Synchronität gewährleistete.¹⁶

Ein kurzer Dokumentarfilm (ALICE GUY TOURNE UNE PHONOSCÈNE AUX BUTTES-CHAUMONT) zeigt uns, wie Alice Guy ein Tonbild dreht. Wir sehen folgende Arbeitsvorgänge: Alice Guy startet den Phonographen (der mit einem doppelten Trichter versehen ist) und beobachtet die Tanzgruppe (in einer Szene aus MIGNON) beim Proben der Schritte. In ihrer Nähe nimmt ein Photograph Standbilder auf, während der Kameramann auf das Ende der Probe wartet, um mit der Aufnahme der Vorführung beginnen zu können. Wie sie selbst sagt, hatte Alice Guy mit dem Ton ihrer Tonbilder nichts zu tun.¹⁷ Sie erhielt die vorher aufgenommenen Wachszyylinder und übte mit den Darstellern, bis deren Bewegungen zur Tonkonserve paßten. Die ersten *phonoscènes* drehte sie auf der Betonterrasse hinter den Kopierwerkstätten in Belleville, wo auch die erste Fassung von LA FÉE AUX CHOUX entstand. Sie mußte nicht lange auf dieser Terrasse arbeiten. Bald darauf ließ Gaumont sein Glasatelier in Belleville errichten und baute außerdem zwei Studios für die Tonbildaufnahmen.¹⁸

Charles Musser¹⁹ schlägt vor, Janet Staigers System der fünf sukzessiven Produktionsstufen zu überdenken. Musser selbst konzentriert sich auf die drei mittleren Stufen ihres Modells: das Regisseur-System (*director system*), das die Zeit von 1907 bis 1909 dominiert, das Regisseur-Ensemble-System (*director-unit system*), das sich durch die steigende Produktion nach 1909 entwickelt, und das Produzenten-System (*central producer system*), das um 1914 die Oberhand gewinnt. Mussers Untersuchung über amerikanische Filmemacher (besonders Edwin S. Porter von der Edison Company) zeigt:

[...] daß während dieser Zeit die amerikanische Produktion nur einer einzigen fundamentalen, sich schrittweise ereignenden Veränderung unterlag. Diese betraf hauptsächlich das Gebiet des Spielfilms und beinhaltete eine Verschiebung des Herstellungsmodus, der von dem zentralen, auf Zusammenarbeit beruhenden Produzenten-System, das Janet Staiger skizziert, beherrscht wird. Diese Verschiebung vollzieht sich ungleichmäßig und unbeholfen [...]. Obwohl das kooperative Produktionssystem bis auf den heutigen Tag bei vielen Filmherstellungsverfahren angewandt wird, zeigt sich doch zwischen 1907 und 1909 ein scharfer Bruch beim Entstehen der Filmindustrie in Hollywood. Diese Veränderung verläuft parallel zur Verschiebung auf darstellerischem und narrativem Niveau, die ich in anderem Zusammenhang erörtert habe.²⁰

Mussers Modell des Übergangs vom Kameramann-Ensemble-System (*cameraman-unit system*) über die kooperative Regisseur-Kameramann-Einheit (*director-cameraman system*) hin zum Produzenten-System (*central producer system*) scheint den Produktionsmodi, wie sie bei Gaumont zu beobachten sind, angemessener. Das Kameramann-System von Staiger entspricht eher dem ›Nachrichten-Operateur‹, der Aktualitäten filmt und nur gelegentlich komische Szenen dreht, die vielleicht aus dem Stand heraus improvisiert werden. Als Alice Guy mit Filmaufnahmen anfang, wobei sie sich zuerst der Herstellung von Spielfilmen widmete, arbeitete sie im Studio (wenngleich ihr Studio eine Terrasse im Freien war) mit dem Kameramann Anatole Thiberville, mit dem sie dann fast eine Dekade lang gemeinsam drehte. Es läßt sich nicht genau sagen, wie intensiv die ›Zusammenarbeit‹ (im Sinne Mussers) zwischen beiden tatsächlich war. Alice Guy schrieb die Drehbücher, engagierte die Dekorateure, kaufte oder machte die Kostüme und suchte nach den Darstellern für ihre ersten Filme. Um 1905/06, also in den letzten beiden Jahren, welche die Regisseurin als Leiterin der Filmproduktion bei Gaumont verbrachte, hatte sich der Übergang zu dem vom Regisseur und seinem Darstellerensemble bestimmten Produktionsmodell (*director-unit system*) im Sinne Staigers vollzogen.

Die Produktion von Tonbildern war hierarchischer organisiert als die der Filme ohne Ton, mit denen sich Guy vorher beschäftigt hatte und die sie auch während der Dreharbeiten zu den *phonoscènes* nicht vernachlässigte. Grund dafür ist die komplizierte und empfindliche Ausrüstung und die vielfältige Natur der Aufgaben, die zu erledigen waren. Dies unterstützt Mussers These (die sich auf Arbeiten von Alfred Chandler Jr. und Janet Staiger beruft), daß die Filmindustrie »[...] vom an der Handwerkstradition orientierten Kameramann-System zum komplexen Multi-Einheiten-Produktionsmodell des Produzenten-Systems übergang, das eine breitere Arbeitsteilung und Hierarchieordnung mitbrachte.«²¹ Allerdings siedelt Musser diese Erscheinung für die Vereinigten Staaten erst nach 1908 an, während dieser Übergang bei Gaumont spätestens um 1905 beendet ist. Es ist bemerkenswert, daß Alice Guy bei den Dreharbeiten zu ihren stummen Filmen fast vollkommene künstlerische Freiheit besaß und auf einer mehr oder minder kooperativen Basis arbeitete, wäh-

rend sie zur gleichen Zeit die Tonbilder in einer rigiden, arbeitsteilig aufgebauten, hierarchisch organisierten Umgebung inszenierte.

Da der *Chronophone*-Apparat und die dazugehörigen Tonbilder als Paket verkauft wurden, fällt die Tonbildproduktion der Firma Gaumont eher unter die von Tom Gunning geprägte Kategorie der eigenständigen Produzenten (*self contained producers*), obwohl diese in der Chronologie erst später auftritt.²²

Tonbilder modifizieren die Geschichte des Vertriebs

Eine Berücksichtigung der Tonbilder würde auch dazu führen, daß die Geschichtsschreibung des frühen Kinos die Vertriebsmuster überdenkt. Ein gutes Beispiel liefert die Einführung des *Chronophone* von Gaumont in Deutschland und den Vereinigten Staaten. Obwohl seine *phonoscènes* in französischer Sprache erklangen (nur einige wenige entstanden in Berlin auf deutsch), versuchte Gaumont zunächst, das *Chronophone* in Deutschland direkt zu vermarkten. Gaumont trat damit in unmittelbaren Wettbewerb mit Oskar Messters *Biophon*. Messter und Gaumont hatten sich ihre Erfindungen patentieren lassen. Messters Tonbilder verkauften sich gut, solange die Firma ihren technischen Vorsprung gegenüber den anderen Filmherstellern in Deutschland wahrte. Außerdem betrieb Messter eigene *Biophon*-Kinos in Berlin und in verschiedenen westdeutschen Städten. Bis 1913 verkaufte er 500 *Biophon*-Projektoren. Martin Koerber weist den Tonbildern ab 1905 eine wichtige Rolle zu bei der Etablierung fester Kinosäle in Deutschland, nachdem sie bereits in den Variété-Programmen erfolgreich gezeigt worden waren.²³

Da es schwierig war, französische *phonoscènes* in Deutschland und umgekehrt deutsche Tonbilder in Frankreich zu vertreiben, einigten sich die Firmen Messter und Gaumont auf ein *gentlemen's agreement*: Gaumont exportierte seine Filme nicht nach Deutschland und Messter hielt sich von Frankreich fern. Die Apparate jedoch wurden von beiden Herstellern verkauft und sogar gemeinsam unter der Marke Gaumont-Messter Chronophon-Biophon angeboten.²⁴

In Amerika hatte Gaumont weniger Glück. Das *Chronophone* war 1907 auf dem Hippodrom in London vorgeführt worden. Dort hatte es die Aufmerksamkeit der Mitglieder der Motion Picture Patents Company (MPPC) erregt, die eine Vertriebslizenz für Amerika erteilten. Gaumont hatte ursprünglich die Absicht, einen seiner Manager, Herbert Blaché, nach Cleveland zu schicken, um dort mit Unterstützung einiger amerikanischer Investoren zu versuchen, das *Chronophone* als *franchise*-Unternehmen, d.h. mit Hilfe von Konzessionsverträgen zu verbreiten. Alice Guy und ihr Mann Herbert Blaché gingen nach Flushing, New York, wo Blaché in Gaumonts neuerrichteten Studios Arbeit erhielt. Die Firma hatte mindestens 20.000 \$ in den Umbau des

Studios gesteckt, um es für die *Chronophone*-Filme umzurüsten.²⁵ Ende Oktober 1908 wurde das *Chronophone* dem Publikum vorgeführt.²⁶ Im November 1908 verkündete Gaumont im *New York Dramatic Mirror*, es würden über 139 *Chronophone*-Filme in englischer Sprache zur Verfügung stehen, die meisten populäre Songs von verschiedenen Variété-Sängern, darunter Titel wie »Cuddle Up a Little Closer« und »I'm Afraid to Come Home in the Dark«.²⁷ Die US-Studios von Gaumont produzierten nur die Bilder, den Ton lieferten Schallplattenaufnahmen kommerzieller Firmen wie Victor und Gramophone.²⁸

Obwohl die MPPC ursprünglich Interesse für das *Chronophone* gezeigt hatte, wuchs der Widerstand bei Edison. Schon im Mai 1908 sandte ein Kinobetreiber in Los Angeles ein Telegramm an Edison mit der Frage: »Können Sie verhindern, daß Gaumont-Filme hier als Tonbilder gezeigt werden?« Eine handschriftliche Anmerkung am Rand lautet: »Vermutlich ja«.²⁹ Bis zuletzt stellte sich Edison einer Lizenzierung des *Chronophone* entgegen, wie aus einem Brief seines Chefrechtsanwalts Frank L. Dyer hervorgeht:

Ich hatte gestern das Vergnügen, eine sehr gute Vorführung des *Chronophone*-Apparates zu sehen, obwohl ein oder zwei Fehlstarts passierten, bevor er zum Laufen gebracht werden konnte. Anschließend sprachen die Herren Gaumont und Blaché lange über die alten Gründe, warum sie eine Lizenz für das *Chronophone* erhalten sollten. Blaché gab praktisch zu, daß es von der morgigen Abstimmung der Produzenten über das *Chronophone* abhängt, ob Gaumont an seinem Vertrag mit Kleine festhält oder nicht. Herr Kleine wird hier sein und, so gab mir Gaumont zu verstehen, die Sache zur Sprache bringen. Soweit ich sehen konnte, ist für die Konkurrenz von diesem *Chronophone* wenig zu befürchten. Es könnten sich möglicherweise einige Vorteile ergeben, wenn die zugelassenen Produzenten (*licensed manufacturers*) einen solchen Apparat den Kinobesitzern anbieten können. Ich hatte den Eindruck, daß es Ihnen eigentlich egal ist, ob das *Chronophone* eine Lizenz erhält oder nicht, aber Herr Berst informierte mich heute telephonisch, daß Sie sich unverändert dagegen gestellt haben. Würden Sie mich bitte per Telegramm morgen davon unterrichten, wie Ihre Meinung kundgetan und wie ihre Stimme in dieser Angelegenheit abgegeben werden soll?³⁰

Léon Gaumont erhielt die Lizenz für das *Chronophone* und steckte sofort seine ganze Energie in den Versuch, Mitglied der MPPC zu werden. Außerdem schloß er mit George Kleine einen Vertrag über den Vertrieb seiner Stummfilme und Tonbilder in den Vereinigten Staaten. Zugleich kam die Firma in separaten Verhandlungen mit der Edison Manufacturing Company überein, daß Gaumont von Edisons Negativen Kopien für den Vertrieb im Ausland zog und Edison die gleichen Dienste für Gaumont in den Vereinigten Staaten leistete. Aus dem Briefwechsel zwischen beiden Firmen geht hervor, daß Gaumont weiterhin erfolglos Lobbyarbeit leistete, um in den Kreis der MPPC aufgenommen zu werden.

Abgesehen von Edisons Widerstand hatte das *Chronophone* auch noch eigene Probleme. Die Installation des Systems war teuer. Es fehlte die notwendige Verstärkeranlage und der Synchronismus von Filmbildern und Ton konnte selten bis zum Ende des Tonbilds gehalten werden. Um 1912 war das Vertriebsarrangement mit der MPPC vollends brüchig geworden. Es gelang Gaumont nicht, von der MPPC aufgenommen zu werden. Auch hatten Kleine und Gaumont Anfang 1912 einen Streit, woraufhin Gaumont zu den Unabhängigen (*independent producers*) stieß, die ihm allerdings keinen besonders freundlichen Empfang bereiteten. In einem späteren Brief an Herbert Blaché verweist Léon Gaumont mehrfach auf das Geld, das er in das Studio in Flushing gesteckt und verloren hatte, weil die MPPC den weiteren Vertrieb des *Chronophone* verhinderte.³¹ Er begriff, daß jede weitere Investition in Amerika einen Verlust bedeuten würde.³²

Gaumont hätte die Produktion von Tonbildern in Amerika aufgeben können. Aber er hatte sein System in Frankreich verfeinert. Bei einer Vorführung 1910 in Paris machten die *phonoscènes* einen guten Eindruck auf Gaumonts Kollegen aus Forschung und Wissenschaft, die der Gesellschaft für Photographie angehörten.³³ Beflügelt durch seinen Erfolg kehrte Léon Gaumont mit einem »neuen und verbesserten« *Chronophone* 1913 nach New York zurück. Das Programm, zusammengestellt aus *Chronochrome*-Aufnahmen (dem Farbfilmverfahren von Gaumont) und Tonbildern, wurde im Theater an der 39. Straße im Juni 1913 als »erstmalig in Amerika« angekündigt.³⁴ Aber die Kinobesitzer hatten ein gutes Gedächtnis; zudem gab es nun viele »Tonfilm«-Systeme auf dem Markt, u.a. das *Cameraphone* und Edisons neues, verbessertes *Kinetophone*.³⁵

Ende 1914 war der Tonbilder-Boom vorbei. Harald Jossé deutet diese Entwicklung vorsichtig mit technischen und künstlerischen Gründen³⁶ und nicht mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Bis 1913 wurden in Deutschland rund 500 *Biophone* verkauft und an die 1500 Tonbilder mit Längen zwischen 60 und 85 Meter aufgenommen. Gaumont drehte für das *Gaumont-Messter Chronophon-Biophon* gut 1000 Tonbilder mit einer Gesamtlänge von etwa 60.000 Meter Negativfilm. Laut Jossé wurde in England etwa die gleiche Zahl Tonbilder produziert wie in Frankreich. Weltweit schätzt er die Produktion auf 3.500 bis 4.000 Tonbilder mit einer Gesamtlänge von 250.000 bis 300.000 Metern.³⁷

Gaumont verlor nur langsam das Vertrauen in sein *Chronophone*. Er warb über zwanzig Jahre dafür, von der ersten Präsentation 1902 bis zum 15. Juni 1922, als er im Pariser Gaumont-Theater öffentlich technische Verbesserungen demonstrierte.³⁸ Die Presse reagierte enthusiastisch. 1925 unterschrieb Gaumont einen Partnerschaftsvertrag mit der Danish Electrical Fono Films Company, die Peterson & Poulson repräsentierten, um ein Doppelbandsystem, das sogenannte Gaumont-Peterson-Poulson-System zu vertreiben. Ihre Forschungen gipfelten am 18. Oktober 1928 in der Projektion von L'EAU DU

NIL (Regie: Marcel Vandal), dem ersten kommerziellen Tonspielfilm in Frankreich. Allerdings eignete sich die Technologie des Doppelbandsystems nicht für die kommerzielle Auswertung und wurde zugunsten des Lichttons aufgegeben, in den Gaumont ab 1929 investierte. Léon Gaumont gab die Firmenleitung im August 1929 ab. Sein Rückzug zum Ende der Stummfilmära fällt mit dem Ende des Synchron-Ton-Systems zusammen, das er mehr als zwanzig Jahre lang favorisiert hatte.

Resümee

Die bewegte Geschichte des *Chronophone* von Gaumont ist faszinierend, doch keineswegs einzigartig. Es gab weltweit Dutzende solcher frühen Ton-systeme, die zwischen 1900 und 1929 jeweils von einem eigenen kommerziellen Champion hergestellt und vertrieben wurden. Vielleicht sollte man diese Einzelgeschichten in einer Anthologie zusammenfassen – dem Beispiel von Fells *Film Before Griffith*³⁹ folgend mit dem Titel »Sound Before THE JAZZ SINGER«. Dies wäre ein Schritt in die richtige Richtung. Die eigentliche Aufgabe besteht jedoch darin, die ersten 35 bis 40 Jahre der Kinematographie neu zu besichtigen: nicht als zwei unabhängige und ungleiche Entwicklungen von Bild und Ton, nicht als zwei nebeneinander her laufende Geleise, sondern als *eine* Geschichte mit einer Vielzahl an Erscheinungen, die sich gegenseitig beeinflussen. Wenn wir das frühe Kino von Anfang an als eine Gesamtheit aus Stumm- und Tonfilmen betrachten, dann wird eine neue Geschichte des frühen Kinos im Zickzack-Verlauf erzählt werden – als eine Geschichte zweier Entwicklungen, die sich wie ein Tandem bewegten und sich gegenseitig stimulierten.

(Aus dem Amerikanischen von Sabine Lenk)

Anmerkungen

- 1 Rick Altman (Hg.), *Sound Theory – Sound Practice*, Routledge, New York, London 1992, S. 113.
- 2 Aus der Inhaltsangabe von Kristin Thompson, David Bordwell, *Film History: An Introduction*, McGraw Hill, New York 1994.
- 3 Vgl. Martin Koerber, »Oskar Messter – Stationen einer Karriere«, in: Martin Loiperdinger (Hg.), *Oskar Messter – Filmpionier der Kaiserzeit* (Ausstellungskatalog), KINtop Schriften 2, Stroemfeld Verlag, Basel, Frankfurt am Main 1994, S. 35–36; Jeanpaul Goergen, »Der Kinematograph Unter den Linden 21. Das erste Berliner »Kino« 1896/97«, *KINtop* 6 (1997), S. 155–158.
- 4 Der Begriff »Nachsynchronisation« wird hier umgekehrt zum gewöhnlichen Sprachgebrauch verwendet, denn das Bild muß nachträglich dem Ton angepaßt werden. Vgl. hierzu »Wie singende Bilder (Tonbilder) entstehen«, *Der Kinematograph*, Nr. 65, 25. 3. 1908, zit. nach Koerber (Anm. 3), S. 50–52.
- 5 Vgl. Harald Jossé, *Die Entstehung des Tonfilms. Beiträge zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*, Verlag Karl Alber, Freiburg, München 1984, S. 82f. und 90f.
- 6 Vgl. Koerber (Anm. 3), S. 52.
- 7 Michael Wedel, »Schizophrene Technik, sinnliches Glück: Die Filmoperette und der synchronisierte Musikfilm«, in: Katja Uhlenbrock (Hg.), *MusikSpektakel-Film, Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922 – 1937*, edition text + kritik, München 1998, S. 85–104.
- 8 Alan William, »Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema«, in: Altman (Anm. 1), S. 127.
- 9 Tino Balio, *The American Film Industry*, überarbeitete Auflage, The University of Wisconsin Press, Madison 1985, S. 113f.
- 10 Altman (Anm. 1), S. 115f.
- 11 Alice Guy, *Autobiographie einer Filmpionierin 1873 – 1968*, tende Verlag, Münster 1981, S. 92f. Polin war der Künstlernamen von Pierre-Paul Marsalès, Dranem hieß eigentlich Armand Ménard [Anm. d. Übers.].
- 12 Ich danke Tony Slide für diesen Hinweis.
- 13 Vgl. Comptoir Général de Cinématographie, *Projections Parlantes*, Etablissements Gaumont, Juli 1908, S. 60f., Tonbildnummern 143 bis 155 (Mayol), 129 bis 141 (Polin), 157 bis 168 (Dranem).
- 14 Es handelt sich hier um CE QUE C'EST QU'UN DRAPEAU, gesungen von Dona, Tonbild Nummer 635 im Katalog des Comptoir Général de Cinématographie, *Phono-Scènes pour Chronophone*, Juli 1912, S. 14.
- 15 Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of the American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois, Urbana, Chicago 1991, besonders S. 59; David Bordwell, Kristin Thompson, Janet Staiger, *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia University Press, New York 1985, S. 113–141; Charles Musser, »Pre-Classical American Cinema: Its Changing Modes of Film Production«, in: Richard Abel (Hg.), *Silent Films*, Rutgers University Press, New Brunswick N.J. 1996, S. 85–108, hier zit. nach der Erstveröffentlichung in *Persistence of Vision* (New York), Nr. 9, 1991, S. 46–65.
- 16 Vgl. Guy (Anm. 11), S. 91; wegen kleiner Ungenauigkeiten gegenüber dem französischen Original wurde die deutsche Übersetzung der Autobiographie an drei Stellen geändert [Anm. d. Übers.].
- 17 Vgl. ebenda, S. 93.
- 18 Vgl. Léon Gaumont, »Historiques: Notes sur les Etablissements Gaumont«, in: *Etablissements Gaumont (1895 – 1929)*, Imprimerie Gauthier-Villars, Paris 1929, S. 2.
- 19 Vgl. Musser (Anm. 15), S. 51ff.; zum Produktionsmodell vgl. Staiger in: Bordwell, Thompson, Staiger (Anm. 15), S. 93.
- 20 Musser (Anm. 15), S. 51. Die am Ende des Zitats erwähnte frühere Darstellung findet sich in Charles Musser, »The Nickel-

odeon Era Begins: Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation«, *Framework*, No. 22/23, Herbst 1983, S. 4-11, deutsche Übersetzung in *KINtop 5* (1996), S. 13-35.

21 Musser (Anm. 15), S. 52.

22 Vgl. Gunning (Anm. 15), S. 59. Tom Gunning beschreibt die Wanderkinematographen-Besitzer als Geschäftsleute, die ihre eigenen Projektoren und Filme besaßen und herumreisten, um ihre Ware vorzuführen, wobei sie sich in einem Kreis von Variété-Theatern, Bildungseinrichtungen und Jahrmärkten bewegten, gelegentlich aber auch ihre eigene Kinobude aufstellten: »[Normalerweise] klebten [sie] ihre aus einer Einstellung bestehenden Filme zu Sequenzen und Programmen zusammen und begleiteten sie oft mit Erklärungen, Musik und Geräuschen. Diese individuelle Programmgestaltung bedeutete, daß jede Vorstellung ein einzigartiges Ereignis sein konnte, das außerhalb der Kontrolle der Produktionsfirmen lag.«

23 Vgl. Koerber (Anm. 3), S. 49.

24 Ebenda.

25 Vgl. den Brief von Gaumont an Edison im Gaumont-Dossier der Edison National Historic Site (United States Department of the Interior, National Park Service, Edison National Historic Site, Main Street and Lakeside Avenue, West Orange, New Jersey 07052). Vgl. auch »The Gaumont »Chronophone«: New Talking-Moving Picture Machine Now Ready with Supply of Films and Records«, *The New York Dramatic Mirror*, 5.9.1908, S. 8.

26 Vgl. »Gaumont Talking Pictures«, *The New York Dramatic Mirror*, 31.10.1908, S. 59.

27 »New Chronophone Subjects«, *The New York Dramatic Mirror*, 14.11.1908.

28 Alice Guy schreibt in ihren Memoiren, daß sie ihrem Mann bei der Vermarktung des *Chronophone* in Cleveland geholfen hat, erwähnt aber nirgends, daß sie Tonbilder im Studio zu Flushing gedreht hat. Die Schauspielerin und Gospelsängerin Lois Weber wurde für *Chronophone*-Aufnahmen 1907 oder 1908 engagiert. Alice Guy

macht mal sich selbst, mal ihren Mann für das Debüt von Lois Weber verantwortlich: vgl. Guy (Anm. 11), S. 129. Von der Darstellerei wechselten Weber und ihr Mann Phillip Smalley zum Schreiben von Drehbüchern und zur Regie von Tonbildern in Englisch, was man als den Anfang von Webers langer Karriere beim Film ansehen kann. Obwohl Alice Guy vermutlich nichts mit dem Engagement von Weber zu tun hatte, ist anzunehmen, daß es den Männern leichter fiel, Lois Weber eine Chance zu geben, weil bereits eine Frau für Gaumont gearbeitet hatte.

29 Vgl. Gaumont-Dossier des Edison National Historic Site.

30 Frank L. Dyer an Edison, 24.2.1909, Gaumont-Dossier der Edison National Historic Site. (George Kleine war ein erfolgreicher Verleiher; die Produzenten, die eine Lizenz zur Auswertung von Edisons Patenten hatten, bildeten den Trust der MPPC, im Gegensatz zu den Unabhängigen (*independent producers*), die nicht zu dieser Gruppe gehörten. [Anm. d. Übers.])

31 Vgl. den Brief von Léon Gaumont an Frank L. Dyer vom 2.1.1909 im Gaumont-Dossier der Edison National Historic Site.

32 Vgl. den Briefwechsel zwischen Herbert Blaché und Léon Gaumont in der Sammlung von Roberta Blaché.

33 F. Honoré, »Le cinématographe parlant: Un spectacle inédit à l'Académie des Sciences«, *L'Illustration*, 31.12.1910, wiederabgedruckt in: *Etablissements Gaumont* (Anm. 18), S. 82.

34 Vgl. das Programmheft *Films parlants (Talking Pictures) and Chronochrome*, 39th Street Theatre, New York, Juni 1913.

35 Vgl. Jossé (Anm. 5) S. 93f.

36 Ebenda, S. 101.

37 Ebenda.

38 Zur Vorführung in Paris vor der Société française de photographie am 7.11.1902 hielt Léon Gaumont den Vortrag »Synchronisme du cinématographe et du phonographe«.

39 John L. Fell, *Film Before Griffith*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London 1983.



DES ALTERS ERSTE SPUREN (1913).

Women Enjoying Being Women

Some Observations on the Occasion of a Retrospective of Franz Hofer's Extant Films in Saarbrücken

The rediscovery of Franz Hofer as an auteur of Imperial German cinema at the 1990 Pordenone Silent Film Festival has led film scholars to a number of theoretical approaches towards his films. The person behind the oeuvre, though, has remained, until recently, unknown. While Heide Schlüpmann in her groundbreaking article for the catalog to the 1990 Pordenone Festival¹ still assumed that Hofer was Austrian; later research has established that he was born on August 31, 1882, in Saarbrücken, née Franz Wygand Wüstenhöfer, the son of a minor railroad official.² As of 1910 he was involved as an actor, dramaturge, and stage director for various Berlin theaters.³ At the same time he worked as a playwright. Between 1910 and 1912 he established himself as a screen writer, providing scripts for Franz Porten, Viggo Larsen, Walter Schmidthässler and Ernst A. Becker. In this capacity Hofer was active mainly for the Berlin Vitascope Company, and when one of Vitascope's executives, Julius Kaftanski, left the company to form his own firm, Luna Film-Industrie, he lured Hofer away, offering him the opportunity to direct his own scripts. Moreover, Kaftanski developed a number of strategies to build up Hofer as the company's main attraction.⁴ Thus from 1913 through 1915 he produced twenty-five films as writer-director, a body of work which from today's point of view marks the peak of Hofer's creative success. Although Hofer left Luna after such successful a period of time, for whatever reasons, he can be seen as a filmmaker who favored working under steady contracts. Thus he usually worked for one company at a time shifting from Luna to Messter Film GmbH, and from there to Apollo Filmgesellschaft (as of 1916) and ultimately to the Bayerische Filmgesellschaft (1917)⁵ and Olaf Film-Gesellschaft (1919) before forming his own production company, Hofer Film GmbH, in 1920. By this time Hofer's career was already declining, though. Upon the closing down of his company in 1925 after 11 productions Hofer's productivity slowed down considerably. In 1927, he once more was able to produce four films, among which was a remake of his most popular pre-war vehicle, *DAS ROSA PANTÖFFELCHEN*. Even before the advent of Nazi power, Hofer joined the NSDAP in 1932, possibly to enhance his faltering film career. In October 1933, he became a member of the *Fachschaft Film*, a legal prerequisite for his further activities within the German film industry. His last film as a director, *DIE DREI KAISER-*

JÄGER (1933), which was co-directed by Robert Land,⁶ was also his first and only sound film. After its premiere on November 15, 1933, Hofer's only further assignment within the German film industry was as Assistant Director to Johannes Guter for his FRAÜLEIN LISELOTT (1934). After this, Hofer turned his back on the film business for good. As early as 1932 one of his plays, *Schill*, was premiered on the stage in Berlin. Subsequently Hofer's biography is obscure. A few of his plays were reviewed in the journals, and when he attended the premiere of his play *Brant auf Abruf*⁷ at the Görlitz local theater late in June, 1944, this was his last recorded public appearance. It is not known what became of him.⁸

Of the eighty-four films Hofer directed between 1913 and 1933 only fifteen are still available. Of course the prints are scattered in archives all over Europe and the United States. In a painstaking effort, the film critic Andrea Dittgen has undertaken to bring the entire extant films of Hofer to his native city where the Saarbrücken Filmhaus hosted a weekend's retrospective from April 16 to 18, 1999. Most of the surviving films derive from the pre-WWI years and give at least an idea of Hofer's thematic preferences and directorial concepts. The two films of the 1920s, DIE GLOCKE (1922) and MADAME LU, DIE FRAU FÜR DISKRETE BERATUNG (1929) demonstrate how Hofer's style became more and more out of date while DREI KAISERJÄGER (1933), set against the eve of the First World War, seems to be more in line with early Fascist conceptions of heroic and self-sacrificing male film characters.

In the academic discussion of Hofer's oeuvre, his peculiar treatment of female characters has been theorized:

Hofer's films are not regressive in relation to the social drama's manifestation of a female gaze in cinema. On the contrary, they represent variations of a sympathetic look at modern woman's awakening, and the fears that this emancipation induces in men. This social-psychological interest is reflected in an aesthetic interest in transgressions, in the pleasures of parody, expressed through images of women and through genre [...].⁹

As important as this theoretical observation may be, it does not illuminate an aspect that became apparent in a overall back to back viewing of the extant films. Hofer does not depict women in their struggle for emancipation, nor does he document their endeavors to this end. In the subjectivity of these characters, the male-female relationships are not acted out as battles of the sexes. His women are playful, teasing sometimes, self-sufficient and self-reliant; their attitude towards men is not threatening, at least not in the men's perception. The female desire in Hofer's films more often than not follows pretty conventional expectations. Wedlock is still within the women's wishes, but they insist on the right to their own choice. The men, on the other hand, are not scared away by these female attitudes; on the contrary, they are being lured towards



Franz Hofer (1914)

these female characters exactly because of their playful charms, because of the pleasure of being played with. As Heide Schlüpmann in her Saarbrücken lecture on Hofer put it: he is not a chronicler of women's liberation. Rather, he is a troubadour: he sings the hymn in praise of women.

Hofer's genre versatility has often been noted. Nevertheless, it must be stated, that his generic approaches bear consequences for the depiction of his female characters. In his earliest films Hofer seems to prefer an exotic type of woman, women who attract male gazes and do so in their capacities as artists in the entertainment industry. They present themselves to men as objects of desire only to reassure themselves of their own independence of men. This can

be seen especially in *DES ALTERS ERSTE SPUREN* (1913) where the variety dancer's eroticism provides her upward social mobility in as much as the men compete with each others to keep her, while she does not feel obliged to accept any of the men's proposals. What attracts men, in the long run, are her non-committal manners, the evasiveness with which she treats them. The moment she seems to accept a suitor's proposal, which is to say: the moment she seems to steer into conventional bourgeois living expectations, she loses all her attractiveness for this man. Suddenly he realizes the first traces of age in her face and leaves her to a social decline well into the gutter. Moreover, it is the man who offers her his hand in marriage, and the very moment she accepts, he turns her down.

In this film the woman's very form of existence depends on her ability to attract the advances of men, an ability she is able to hold up as long as her sensual eroticism promises to be available for more than one man, as long as she is promiscuous. Once she is ready to choose one single man, a decision brought about by the heavy blows fate has dealt out to her, her form of existence collapses irreversibly.

In *DIE SCHWARZE KUGEL* (1913) things are different. Violetta and Edith only in their public roles as entertainment artists embody a calculated exotic appeal for the gazing men. In their privacy they strive for completely conventional wishfulfilments like fidelity, respectability, and stability in marriage. In *DIE SCHWARZE NATTER* (1913) however, the two female protagonists cater to different male views of feminine eroticism. The one, Blanche Estrée, decidedly a *hosenrolle*, signifies domination by holding in her hands a riding whip when she is introduced into the narrative. Her opponent, Zadija, is as a dancing snake charmer associated with archetypal threatening potentials, and her erotic interest in Iwan Korff is only faked at the beginning and serves in the end to acquire secret documents from him. The moment her erotic desire for him becomes real, she accepts at the same time bourgeois and conventional behavioral patterns.

Once the films leave the realms of the circus and entertainment the erotic attractiveness takes on other forms. In *DER STECKBRIEF* (1913), for example, the depiction of the erotic is divided: the intuitive Nelly Ferron gives back to Egon Valier his courage to face life just by devoting some affection to him while the detective Ellen Gray drives him incessantly into a corner and destabilizes him through her offensive eroticism. Nelly's material existence does not depend on her erotic self-representation towards men. She is a modern, autonomous woman, apparently economically self-reliant, and her understanding of her role allows her to open up towards men completely by her own decision. Among the female protagonists in Hofer's extant early films she is by far the strongest and the most self-determined. It is all the more irritating that she is the only woman in the films we could see who dies by her own hand, a suicide which is brought about by a misunderstanding.

In his comedies, though, Hofer's preferred genre,¹⁰ he treats his female characters differently. Their playfulness in their treatment of men takes on other aspects, in as much as the question of their material existence is usually not posed: As daughters of bourgeois or aristocratic parents they unanimously belong to the higher strata of society and need not care for material concerns. Moreover, being much younger than the women in the social dramas and sensationalist detective stories, these characters seem still to be experimenting, ›learning by doing‹, seem still to be seeking their (sexual) role in life. Their erotic autonomy is based on their *backfisch*-identity which is basically staged as pre-erotic. In *FRAÜLEIN PICCOLO* (1914/15), for instance, the young girl changing dress is observed by her parents – seemingly a naive and innocuous act which at the same time, though, presents the girl to the gaze of the camera and thus challenges the audience to a voyeuristic perception. In this film the parents, moreover, are aware of their daughter's erotic attractiveness – even in her male masquerade. They are delighted by the sight of the girl and do not feel obliged to problematize her appeal. On the contrary: parental pride makes it possible to incorporate the girl as the hotel's ›attraction‹; yet at the same time the girl is enhanced in her understanding of her body by this play on gender roles.

In *HURRAH! EINQUARTIERUNG* (1913) the *backfisch*-eroticism is no longer naive and innocuous, but rather it is utilized consciously, if at first only playfully: the young girl ensnares the father to divert him from the ends she herself pursues. At the same time she flirts with the camera to let the audience never forget these very same ends. Although her father responds to her charms, he still does so in a completely naive manner. Rather he is motivated by fatherly joy over the flirtations of his daughter.

These saucy, wild, untamed aspects are common in many of the *backfisch* in Hofer's early comedies. Neither do they irritate the generation of the parents, nor do they scare away prospective suitors. Hofer stages these characteristics as a sweet eroticism of stubbornness and resistance (*Trotzkopferotik*) which never fails to achieve its aim. On the other hand this peculiar kind of eroticism must be perceived as a specific form of self-determination within these female images. Young as they may be, these girls chose their lovers themselves, even if they learn about their true identity only in the course of the film's action. (*DAS ROSA PANTÖFFELCHEN* [1913]).

At the same time, being entirely enveloped by parental love, care and social security, they never experience the threat of a social downfall whatever their attitudes towards their suitors may be. Thus, they are well in the position to turn down prospective husbands their fathers have selected for them and fall in love, instead, with men they run into by mere chance.

It cannot come as a surprise that these comic strategies succeeded to reach their audience. Despite the images of women related above, the female protagonists are not measured against the social reality of the (female) audience.

Rather, they are perceived as amusing at all events und non-real, because they are not imbedded in something that might be called everyday life. Hofer, in other words, does not create alternative perspectives which formulate concrete instructions to act upon. Thus, these characters need not be problematized by the audience. Hofer's early comedies, as must be deducted from this, are utterly escapist.

EIN VERLIEBTER RACKER (1915), a film that is no longer available, seems to have been a case in point: In three stages it narrates the playful *education sentimentale* of a young woman from her early flirts in school to her juvenile girlish scuffles over the advances of boys to her engagement to the aspiring Assessor Schneidig. »Man sieht also, eine Geschichte des Liebeslebens eines jungen Mädchens, das jedoch *nicht von hypermodernen Ideen erfüllt* ist, sondern sich Humor und Laune bewahrt«,¹¹ remarked *Die Filmwoche* in their review of March 7, 1915. What the reviewer underlined was Hofer's decidedly non-didactic approach, an approach that depended greatly on comedy conventions of the time and did not venture to utilize the film's narrative for ideological purposes. And conventional indeed were his comic devices. Numerous are the incidents of mistaken identity (DAS ROSA PANTÖFFELCHEN [1913], DER GEPUMPT PAPA [1916], DER THEATERPRINZ [1917], SEINER HOHEIT BRAUTFAHRT [1918], DAS ROSA PANTÖFFELCHEN [remake – 1927]) and masquerade (HURRAH! EINQUARTIERUNG [1913], FRÄULEIN PICCOLO [1914/15], MALHEURCHEN NUMMER ACHT [1914], PRINZESSIN INCOGNITO [1915 ?], DER POSAUNENENGEL [1916], DER FALSCHER WALDEMAR [1917], DIE NOTTRAUUNG [1917], SEINER HOHEIT BRAUTFAHRT [1918]) in his comedies (at least judging from the synopses given in the trade press reviews of the time). These are devices which may be virtually absent from the early comedies of Ernst Lubitsch but they were well established in many Henny Porten vehicles of the time. On the other hand, social climbing, a typical Lubitsch topic of the early years, is for Hofer more or less limited to melodramatic narratives (exceptional in this respect is DAS PATSCHULI-MÄDCHEN [1918]). What seems to be unique, though, in Hofer's approach to comedy is his peculiar way of incorporating the audience into the comic plot. This he achieves by having his actors at decisive points of the action look directly into the camera and thus into the audience. This device, basically equivalent with the aside on the legitimate stage – and there fairly limited to comedies as well –, sucks the audience into the diegetic space and makes them accomplices of the characters' designs which the »victim« is noticeably unaware of; the audience becomes part of the plot and is obliged to take sides. The comic ease is thus experienced by way of a pleasurable malicious glee.

In her lecture Schlüpmann pointed out that Hofer recurrently stages images in which protagonists in the dark foreground are looking through a dark frame (a door etc.) into a lighted space in the background and eventually pass into this space crossing over from the dark into the light. Schlüpmann

took these images as symbolic for the institution of the cinema with the dark space in the foreground signifying the auditorium and the light space in the background signifying the screen the audience is staring at. The passage of the protagonists from one space into the other was thus characterized by Schlüpmann as the passage of the audience into the diegeses of the film, as a means of direct audience participation within the narrative space of the film.

This very useful observation explains a mechanism of audience positioning in Hofer's melodramatic narratives. Still it may be limited to the ›serious‹ genres, or even, it may be signifying the limitations of audience positioning in these genres. In Hofer's comedies, as we have shown, protagonists and audience connect much more directly, more efficiently because the respective devices are part of the narrative and not merely part of the analytical qualities of images. In melodrama, the look into the camera and thus into the audience is a non-realistic, anti-illusionist gaze which reminds the audience of the artificiality of the depicted and thus of its own identity as audience. This comes forward as a suspension of the real as it usually works only within the confines of the comic, or else it is received by the audience as a deliberate means of alienation (in the Brechtian sense) and self-referentiality.

Still, the comic device of characters looking into the camera is not inherent to film comedies as the example of Max Linder's slapstick shows. In his pre-1910 films it almost never occurs. But by 1910 and later it is one of his much favored tools especially to make the audience perceive his surprise, disgust or other emotional states and, more prominently, to make sure he and the audience are in unison. Around 1910 Linder was the single most popular film comedian on either side of the Atlantic. And though it is true that he was a forerunner predominantly of the American slapstick comedy à la Mack Sennett and Charles Chaplin, it does not seem to be too far fetched to assume that he also emanated an influence on European comedies. Indeed, surveying early German comedies it can be noticed that prior to 1910 looks into the camera were fairly rare and that thereafter they occurred more often and they served the very same dramaturgical purposes as in Linder. So Linder may have been a dramaturgical model for comedies in other European countries, as may not be surprising given the leading role of French (and Italian) narrative films on the European markets.

This can be further substantiated by a scene from Linder's *MARIAGE FORCÉ* (F 1913) which shows a posse chasing the hero who has just climbed over a wall. The pursuers are not able to climb of this wall, since Linder is squirting water at them from a hose he found lying on the ground. The very same set up is seen in Hofer's *PRINZESSIN INCOGNITO* (1914)¹² where the princess fends off the tabloid journalists with the same device shot from a similar camera angle and incorporating the same sense of humor.

During the First World War Hofer turned more often to the ›serious‹ genres. In these pictures his depiction of the central female protagonists changes.

First of all the women's impetus to act becomes more altruistic than before or in the comedies. In *WEIHNACHTSGLOCKEN* 1914 (1914), for instance, young Lo devotes her entire energies to unselfish ends. She understands most naturally that it is the role of a bourgeois woman to occupy a position next to a husband and – contrary to conventional social considerations – to utilize her emotional composure to the end of a steady love relationship, indeed to make such a relationship possible in the first place. The man, who returns from the war a hero, finds through Lo's intervention a firm anchor within the family on which he is able to found his new social existence. This is not to say that these images of women may serve to describe sufficiently Hofer's position during WWI. *TODESRAUSCHEN* (1914), a film that is no longer available, gives the understanding that the loss of the beloved on the ›field of honor‹ need not necessarily be worked through in the same manner by all women. A cursory synopsis which is found in *Die Lichtbild-Bühne* of October 24, 1914, suggests that at least one of the female protagonists responds to the news of the death of her callous husband with utter relief.¹³ If this be so, then this film once more displays Hofer's sensitivity towards the psyche of women, which he later on will conceal behind a system of bourgeois norms. After the war, to be precise, for instance in *DIE GLOCKE – DAS VERLORENE ELTERNHAUS* (1922), the central female protagonist is altogether more functionalized: although she is still not subordinated to her husband, she is nevertheless reduced to the role of a homemaker, a role she fills with an emotional stability inherent to her and which she employs in terms of the founding of a new familial and material basis. In the further course of the film's events into the postwar period, the man's initiative becomes more decisive and the aspect of laying new bases is increasingly linked with the building up of a steel works. The woman becomes more and more thrown back upon her traditional social role: as housewife and mother and as a caring nurse for the invalid wartime comrade of her husband.

MADAME LU, DIE FRAU FÜR DISKRETE BERATUNG (1929), the last of Hofer's extant silent films, introduces yet two more interesting female characters at the center of its action. On the one hand there is a fifteen year old girl who is not pushed into the classical role of a ›fallen woman‹ despite her unwanted pregnancy. Rather, she succeeds to secure against all odds in preserving the peculiarities of her love, all those uninhibited, affectionately familiar feelings which characterize her relationship to her boyfriend of the same age.

The characterization of Madame Lu, the title figure, on the other hand remains at first obscure. Initially she appears to be an unscrupulous, greedy backstreet abortionist, but only in the course of the film does it turn out that she is devoted to more sublime motives. She imitates the criminal methods of the demimonde but only to prevent young girls from falling prey to bunglers and wheeler-dealers. At the same time for those affected she opens up paths back into a social perspective. From today's point of view this seems to be a completely conservative stand, according to which abortions are to be preven-

ted at all costs. Nevertheless, behind this moral hides a position which strives to keep pregnant young girls from sliding down skid row into social marginalization. Madame Lu's motivation is not puritan and cannot be reduced to a social practice of hushing up undesirable aspects. Rather, she encourages girls to a responsible dealing with their own bodies. In this respect Madame Lu acts solidarily, an aspect which cannot be undermined completely by the often all too moralizing intertitles of the film.

With Madame Lu, a woman becomes apparent who acts confidently and according to her own resolutions. In doing so she develops a sense of social responsibility and cooperates efficiently – with her unconventional methods – with government institutions. Her impetus to act is nevertheless not founded on unreflected morals the likes of which are put forward by conservative social circles; her ethics is rather informed by a pragmatism which takes the single case seriously and pushes demands of state and society back behind them if necessary.

Still, Madame Lu's approach in the long run proves to be stabilizing to the system. She encourages her »clients« not to deal more freely with their sexuality, but rather to abstain. The child conceived out of wedlock, which was not aborted by Madame Lu's intervention, dies at birth of a fever of her mother. In the final analysis the status quo ante has been reestablished which privileges the moral demands of society over the desires of loving people – possibly Hofer's concession to the norms of his day.

We have endeavored, on the basis of the films we could see in Saarbrücken and referring to synopses of those films which are no longer available, to deduct three different characterizations of women in Franz Hofer's body of work, characterizations which may not exactly differ existentially, but rather in their symptoms. These symptomatic differences are to be conceived under generic aspects and they develop, on the other hand, historically. Hofer's central female protagonists have in common, though, a sense of their femininity which is very independent, emotionally multilayered and is first and foremost associated with a deep awareness of their bodies. These are qualities which do not oppose society, but still provide the women with room for their personal development, be it just in the realm of the emotional. Hofer's women have space enough to feel comfortable with their femininity.

Likewise, it is noteworthy that the men in Hofer's films do not endeavor to undermine this sense of their women's self-esteem. They do not cut down the spaces of freedom, be they husbands, suitors, or fathers. Moreover, this very form of femininity is partly what attracts these men to the women. Hofer displays a sense of both: the fascination of the men for the women and the pleasure of the women at being women.

We would like to express our gratitude to Bill Argent for his excellent proof reading of this manuscript.

1 Heide Schlüpmann, »The Sinister Gaze: Three films by Franz Hofer from 1913/Lo sguardo sinistro: Tre film di Franz Hofer del 1913«, Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (eds.), *Before Caligari: German Cinema, 1895-1920/Prima di Caligari: Cinema tedesco, 1895-1920* (Pordenone: Giornate del Cinema Muto/Edizioni Biblioteca dell' Immagine, 1990), 452-73. Schlüpmann reiterated her assertion in her book, *Unheimlichkeit des Blicks: Das Drama des frühen deutschen Kinos* (Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1990), 142.

2 Hofer's own statement, which was published in Mühsam's and Jacobson's popular film dictionary of 1926, that his father ran an engineering works is obviously a misrepresentation. Cf. his entry in Kurt Mühsam, Egon Jacobson (eds.), *Wie ich zum Film kam: Lexikon des Films* (Berlin, 1926), 79f.

3 These claims Hofer put forward in his biographical entry mentioned above (ibid.). He is not listed, though, in the respective volumes of the *Neuer Theater-Almanach* (Berlin, 1890ff.) which may signify that his engagements at least lasted not long enough to be recorded in the professional yearbooks.

4 For more details cf. Martin Loiperdinger, »Franz Hofers vorsichtiger Aufstieg zum Starregisseur«, in: Lilijana Nedec (ed.), *Provi sledovi starosti/Des Alters erste Spuren* (Ljubljana: Slovenska Kinemathek, 1996), 37-40.

5 In the entry mentioned above, Mühsam/Jacobson, loc. cit., Hofer stated to have run the Bayerische Filmgesellschaft, a claim that has not yet been confirmed.

6 Neither Alfred Bauer, *Deutscher Spielfilm Almanach, 1929-1950* (Berlin: Filmblätter Verl, 1950), 182, nor, Ulrich J. Klaus,

Deutsche Tonfilme vol. 4: Jahrgang 1933 (Berlin: U.J. Klaus, 1992), 32f., venture to explain this cooperation. In both sources as well as in the credits of the print Hofer's name is listed – contrary to alphabetical order – second.

7 Of Hofer's plays we could bibliographically verify only one: Franz Hofer, *Der Sprung übers Feuer: Komödie in 3 Akten* (Berlin-Wilmersdorf: Bloch, 1938) which was published as a typescript, apparently as a theater textbook. Hofer may have co-authored with Arthur Lippschitz the operetta *Der Weibermagnet* which was composed by Fritz Lehner; the libretto (»Text der Gesänge«) was published in 1909 by the Berlin Mignon Verlag.

8 For this biographical sketch we draw on the research of Andrea Dittgen, *Franz Hofer* (Saarbrücken: Amt für kommunale Filmarbeit, 1999), 7-14. Upon the completion of our article Herbert Birett detected Hofer's date of death: he passed away in a Berlin hospital on May 5, 1945 and was probably buried in the Neuer St.-Paul-Kirchhof am Dohnagestell (Berlin-Wedding) cemetery. Cf. »Franz Hofer: Todesdatum ermittelt«, *Filmblatt* 10 (Summer 1999), 34.

9 Schlüpmann, Pordenone catalog, 454.

10 Dittgen, loc. cit., 19 f., states that more than half of Hofer's films belonged to the genre of the comedy. Her statistics is based on an analysis of film titles.

11 Cited from Dittgen, loc. cit., 58; our emphasis.

12 It is not clear, though, whether PRINZESSIN INCOGNITO is identical with DIE FEINDLICHEN REPORTER (1919).

13 Cf. Dittgen, loc. cit., 53f. The review does not relate whether the film also carries a critical response towards the war efforts. Nonetheless it was banned only from juvenile viewing and not, as this cursory synopsis may suggest, for the remainder of the war.

Ein wiederentdeckter Brief über expressionistische Filmpläne

Vorbemerkung

Von November 1917 bis Kriegsende arbeitete John Heartfield (eigentlich: Helmut Herzfeld) im Auftrag des Auswärtigen Amtes an Propagandafilmen für das neutrale Ausland. Hintergründe und Details dieser Filmarbeit, rekonstruiert anhand der Akten der Zentralstelle für Auslandsdienst beim Auswärtigen Amt,¹ wurden in *KINtop 3* vorgestellt.² Im George-Grosz-Archiv der Stiftung Archiv der Akademie der Künste konnte ich jetzt einen langen Brief entdecken, den John Heartfield am 3. Dezember 1917 an Harry Graf von Kessler von der Deutschen Gesandtschaft in Bern schrieb und der hier erstmals dokumentiert wird.³ Er bestätigt und ergänzt die bisherigen Forschungen und bringt – insbesondere zu Heartfields Konzeption des expressionistischen Films – neue wertvolle Hinweise.

Der Anstoß zu den Filmarbeiten John Heartfields, zu denen er seinen Freund George Grosz hinzuzog, kam offenbar von dem Kunstmäzen und Diplomaten Harry Graf Kessler, damals an der Deutschen Gesandtschaft in Bern für die deutsche Kulturpropaganda in der Schweiz zuständig. Kessler verantwortete zudem die schweizerischen Aktivitäten des Bild- und Film-Amtes (Bufa). Das Bufa war der Militärischen Stelle der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes, einem Organ der Obersten Heeresleitung, unterstellt; das Auswärtige Amt hatte sich aber »die Federführung für die politische Seite der Tätigkeit des Bufa und den Einblick über seine gesamte Auslands-Tätigkeit«⁴ vorbehalten. Zuständig für diese Überwachung des Bufa nach dem Ausland war das Referat G der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes unter Generalkonsul Kiliani. Mit ihm besprachen Heartfield und Grosz sowohl die Grundlinien der Filmpropaganda als auch Details ihrer Projekte.

Die in Heartfields Brief vom 3. Dezember 1917 erwähnte Kaleidoskop-Film wurde aber offenbar nicht gegründet. Vielmehr sollten Heartfield und Grosz mit der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft, Berlin, einer Tarnfirma des Auswärtigen Amtes,⁵ und der von David Oliver geleiteten Oliver-Film GmbH, einer Tochtergesellschaft der Nordischen Film Co., zusammenarbeiten.

Erste nachweisbare Kontakte zwischen John Heartfield und Harry Graf Kessler datieren vom 14. November 1917. An diesem Tag vermerkte Graf

Kessler in seinem Tagebuch ein Treffen mit Heartfield, bei dem über Filme sowie über die Gründung und Finanzierung einer Filmgesellschaft gesprochen wurde. Bereits in dieser frühen Phase entwickelten Heartfield und Grosz zahlreiche Ideen, die sie auch am 22. November 1917 Generalkonsul Kiliani vorstellten.⁶ Die Ergebnisse dieses Gespräches flossen in Heartfields Manuskript-Brief ein, an dem zuerst der euphorische Stil auffällt. Offenbar war Heartfields Kontakt zu Kessler die erste Gelegenheit, seine »lang gehegten Filmträume« mit einer realistischen Aussicht auf Umsetzung darzulegen. Seine zum Teil hochgreifenden Pläne belegen, daß er sich zwar intensiv mit dem Medium Film beschäftigt hatte, aber offenbar noch keine Kontakte zur Filmindustrie besaß und mit ihren finanziellen und technischen Bedingungen nur peripher vertraut war. Er erkennt aber, daß Deutschland nicht mit der übermächtigen Wirtschaftskraft der amerikanischen Filmindustrie konkurrieren kann und setzt dagegen auf die Wirkung der künstlerischen Mittel, will »dem Kapital mit geistigen Machtmitteln Konkurrenz bieten«. Propaganda versteht er ganz im Sinne von Generalkonsul Kiliani als Präsentation kultureller Höchstleistungen, die durch Qualität überzeugen: »Die Qualität wird immer siegen, überzeugen, mitreißen, zum Denken zwingen, und umstimmen, und ist deshalb die beste Propaganda.« Pragmatisch und im Sinne seines Auftraggebers betont er aber auch die Möglichkeiten verschleierte Propaganda. Sein großzügig geplanter Reklamefeldzug für die zu realisierenden Filme zeugt von einer genauen Lektüre der Filmfachpresse, insbesondere der Reklameseiten. Die anvisierte gesetzliche Schützung der Werbeinsetrate, des Firmennamens »Kaleidoskop-Film« sowie der diversen Filmideen belegt nicht nur die kaufmännische Versiertheit Heartfields, sondern auch die Gewißheit, mit seinen Ideen wirkliches Neuland zu betreten. Folgende Projekte standen zur Diskussion:

- ein als Komödie oder Groteske angelegter Film »Soldaten-Lieder«, in dem bekannte Schauspieler Soldatenlieder inszenieren sollten;
- die politisch-satirische Wochen- oder Monatschronik »Zeichnende Hand« sollte »Zeichnung und Modellierung« resp. »Zeichnung und Plastik« verbinden und war offenbar als eine Kombination von Schnellzeichner und Puppenspiel gedacht;
- Puppenfilme, etwa ein »Komischer Puppenfilm über Feldgrau in Italien«, die auf »Plötzlichkeit und auf Überraschung« gestellt, in einer komischen Handlung den derben Soldatenhumor aufgreifen sollten;
- einen »ohne Aufdringlichkeit politischen Struwwelpeter«, sowie
- die Idee, die Träume von Heartfields Bruder Wieland Herzfelde (eigentlich: Wieland Herzfeld) filmisch umzusetzen.

Insbesondere aber präzisiert John Heartfield in seinem Brief vom 3. Dezember 1917 an Kessler seine bereits aus den erschlossenen Dokumenten bekannte Idee eines expressionistischen Films. Kiliani hatte nach seinem Gespräch vom

22. November 1917 mit Heartfield und Grosz festgehalten, daß sie beabsichtigten:

den expressionistischen Film zu pflegen, d.h. also den kosmischen und expressionistischen Ton, wie er z.B. in dem bekannten Film *DIE ENTDECKUNG DEUTSCHLANDS*⁷ durch Vorführung von Szenen auf dem Mars angeschlagen war, weiter zu entwickeln und dazu noch den grotesk-komischen und excentrischen Typ zu gesellen, wie er namentlich mit großem Erfolg in Amerika in Gebrauch ist. Auch da soll unter der Maske der kosmischen und expressionistischen bzw. grotesken Dichtung, die bei den Gebildeten u. Ungebildeten aller Nationen auf Beifall und Interesse rechnen kann, versucht werden, prodeutsche Propaganda zu treiben.⁸

Heartfield wollte, wie jetzt deutlich wird, nichts weniger als eine »vollkommene Neugestaltung des Films«, einen grundlegenden »Umschwung in der Kinematographie«, plante etwas »noch nie Dagewesenes« – die Umsetzung der expressionistischen Idee auch im Film, denn »unser Vertrautsein mit den geistigen und technischen Möglichkeiten des Expressionismus eröffnet uns tausend Wege«. Ein expressionistischer Film sollte mit den abgeleiteten »naturalistischen Anschauungen« brechen. Um dies zu erreichen, dachte Heartfield vor allem an den konsequenten Einsatz von »Trick und Groteske« als den eigentlichen filmischen Mitteln, an eine »radikale neufilmtechnische An- und Raumordnung«, an eine »toll-fantastische«, aber immer publikumswirksame Inszenierung. Als Vorlage für einen expressionistischen Film erwähnt er Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray*, vor allem aber Edgar Allan Poes Novelle »Die Maske des roten Todes«. Poe schildert hier, wie sich angesichts der im Lande wütenden Pest der Fürst Prospero mit einem tausendköpfigen Gefolge in eine befestigte Abtei zurückzieht. Nach einem halben Jahre in der sicheren Burg veranstaltet der Fürst mit einer »Vorliebe für alles Absonderliche« in den in unterschiedlichen Farben gehaltenen, durch die hohen gotischen Fenster von außen beleuchteten Festsälen einen Maskenball von unerhörter Pracht.⁹ Unter den Masken gibt es »viel Prunkendes und Glitzerndes, viel Phantastisches und Pikantes.« Zu jeder Stunde aber lassen die Schläge einer »schwarzen Riesenuhr« das ausgelassene Treiben erstarren. Nach dem »Zwölfschlag der Mitternacht« bemerken die Feiernden plötzlich eine in Leichengewänder gehüllte abscheuliche Gestalt in der Maske des Roten Todes. Der über diesen »gotteslästerlichen Hohn« empörte Fürst verfolgt sie durch alle Gemächer bis in das letzte, das schwarze Gemach, wo er jedoch vor der Maske mit einem durchdringenden Schrei im Todeskampf zu Boden sinkt. Einige Gäste ergreifen »den Vermummten, dessen hohe Gestalt aufrecht und reglos im Schatten der schwarzen Uhr stand. Doch unbeschreiblich war das Grauen, das sie befiel, als sie in den Leichentüchern und hinter der Leichemaske (...) keine greifbare Gestalt fanden. Und nun erkannte man die Gegenwart des Roten Todes. (...) Und unbeschränkt herrschte über alles mit Fin-

sternis und Verwesung der Rote Tod.«¹⁰ Man kann durchaus unterstellen, daß Heartfield mit der Wahl dieser Novelle auch an das noch andauernde Völkerschlachten dachte. »Gespenstig, gaukelnd und grotesk« stellte er sich die Umsetzung dieses schauerromantischen Stoffes vor. »Hier schreit ja alles nach toller expressionistischer Gestaltung.« Für sein »neues bildliches Denken« orientierte sich Heartfield an den Bildern von James Ensor – auf dem Hintergrund der Poeschen Novelle legten insbesondere dessen Maskenbilder¹¹ diese Assoziation nahe. Er stellte sich extreme Vogelperspektiven vor, stürzende Linien sowie kurze packende Zwischentitel.

Heartfields Brief »in Manuskriptlänge« gewährt bisher nicht bekannte Einblicke in die Diskussion bestimmter Künstlergruppen um die Übertragung des Expressionismus auch auf den Film und kann als Bindeglied zwischen Bernhard Diebolds im September 1916 in der Artikelserie »Expressionismus und Kino«¹² ausgedrückter Idee eines vom Künstler gemalten Films und dem CABINET DES DR. CALIGARI gewertet werden.

Offiziell begannen John Heartfield und George Grosz am 12. Dezember 1917 mit der Arbeit an ihren Propagandafilmen. Von den zahlreichen Ideen und den mehr oder weniger intensiv verfolgten Projekten sollte schließlich nur der Trickfilm PIERRE IN SAINT-NAZAIRE fertig werden, der aber nicht mehr eingesetzt wurde, da er von den militärisch-politischen Ereignissen der letzten Kriegsmonate überholt wurde. Eine Kopie dieses Films bewahrte John Heartfield in seiner Wohnung auf, wo sie ihm Anfang der 1920er Jahre bei einem Einbruch gestohlen wurde.

Jeanpaul Goergen

Kaleidoskopfilm Berlin

3. 12. 1917

Seiner Hochwohlgeboren
Herrn Rittmeister Harry Graf von Kessler
Bern
Deutsche Gesandtschaft

Verehrtester Herr Graf!

Leider ist bis heute meine Reklamation¹³ noch nicht zu Stande gekommen. Nachdem ich aber jetzt weiss, dass sie schon beim Regiment beinahe erledigt ist und dieser Tage zum Generalkommando zurückgeht, nehme ich mit Bestimmtheit an, dass ich Anfang nächster Woche frei bin und dann endlich mit positiver Arbeit beginnen kann. Herr Oertel¹⁴ hatte die Freundlichkeit beim Pass-Kommando einen nochmaligen Dringlichkeitsantrag an das Ober-Kom-

mando zu erwirken, sonst hätte sich diese Angelegenheit vielleicht noch weiterhin verzögert. Desgleichen sprach Herr Oertel mit Herrn Oliver betreffs der Schauspieler¹⁵ und werde ich dieser Tage mit Herrn Oliver alles zunächst Notwendige besprechen, um sofort nach meiner Entlassung vom Postdienst¹⁶ mit den Aufnahmen beginnen zu können. Ich bedaure sehr, dass sich die Sache so sehr verzögert hat, doch lag es ja nicht in meiner Macht, dies zu ändern. Am 1. Dezember musste ich mich der Generaluntersuchung beim Regiment unterziehen, und wurde *arbeitsverwendungsfähig für die Heimat, dauernd*, geschrieben, sodass meiner Reklamation durch meine Militärfähigkeit keine Schwierigkeiten in den Weg gestellt sind. Morgen, den 4. Dezember muss ich noch zur Reklamationsuntersuchung, die wohl nur Invaliden- und sonstige Ansprüche regelnd, stattfindet.

Die literarischen Vorarbeiten für den Soldaten-Lieder-Film sind erledigt, sodass das theoretische Gerüst nunmehr genau feststeht. Das Scenarium geht Ihnen, Herr Graf, in der nächsten Woche zu, und bitte ich, nach Durchsicht desselben mir über eventuelle Wünsche und Meinungen Ihrerseits Nachricht geben zu wollen, damit dann sofort Abänderungen diesbezüglich getroffen werden. Selbstverständlich stellt das Scenarium nur den Untergrund des Films dar. Die harmonische Gesamtgestaltung, sowie die plastische Wirkung desselben können hierin nur andeutungsweise sichtbar werden. Was die Reklame anbelangt, (wie besprochen), bitte ich Herrn Grafen, mir doch ein Schriftstück übermitteln zu lassen, in welchem mir bestätigt wird, dass ich über jedwede Reklame, sowie Propaganda, gleichgültig ob in der Tages- oder Fachpresse (betr. Filmfachzeitschriften) erscheinend, vollkommen selbständiges Bestimmungs- und Entscheidungsrecht habe.¹⁷ Ich muss darum bitten, um allen eventuell meinen Reklameplan kreuzenden Ideen von vornherein die Spitze brechen zu können. Es ist unbedingt notwendig, dass vom Anbeginn unserer Arbeit ein ungetrübtes Bild unseres Auftretens in die Öffentlichkeit gestellt wird, welches von keinem falschen Satz entstellt werden kann, und sofort einsetzt, kompakt und schlagkräftig. Bei der ungeheuren Notwendigkeit der Einheitlichkeit, des Hand in Handgehens von Film und dessen Anzeigung ist dies unerlässlich. Es muss mir auch Zeitpunkt und Stelle der Reklame überlassen sein und bitte ich Herrn Grafen ergebenst, mir auch darin vollkommenstes Vertrauen zu schenken, damit ich die Verantwortung hierfür übernehmen und den Beweis erbringen kann, dass das Unternehmen von vornherein von mir so gestartet wurde, dass vom ersten Tag an der Erfolg gesichert war. Will ich doch vom Beginn an eine Reklame für den Kaleidoskop-Film schaffen, die sofort dessen spezifische Note angibt und ausschlaggebend für alle nachfolgenden Arbeiten ist. Ein nicht grosszügiges Ersterscheinen würde einen winkelhaften Eindruck machen, den Erfolg nur unterbinden, was sich später nicht mehr aus dem Wege räumen liesse. Die direkten Reklameanlagen gehen Ihnen, Herr Graf, auch schon in der nächsten Woche zu. Im Uebrigen schreiten die Vorarbeiten rüstig fort, wir haben uns bereits mit der Ausarbeitung weiterer Filme

befasst, sind dadurch auf kaum geahnte Resultate gekommen. Es handelt sich für uns um nichts weniger, als um eine vollkommene Neugestaltung des Films, einen Bruch mit der abgewirtschafteten alten Tradition, wobei wir natürlich zehnmal bedacht, vorsichtig und kaufmännisch zu Werke gehen werden.

Wir schaffen als Erste den Expressionistischen Film. Wir zeigen demnach auch sofort an: »KA«-(Kaleidoskop) Film der expressionistische Film.

Wir werden unsres Wissens die Einzigen sein, die den expressionistischen Film machen können, da wir uns Ihrer werten Unterstützung hierbei sicher fühlen, (Herr Graf legte uns ja selbst mit dem Hinweis auf das erste Blatt »New-York« der Ersten Grosz-Mappe¹⁸ und den diesbezüglichen Andeutungen den Weg nahe), und unser Vertrautsein mit den geistigen und technischen Möglichkeiten des Expressionismus eröffnet uns tausend Wege. Was versteht ein heutiger Filmregisseur von Expressionismus?! Was unser weiteres Programm betrifft, stellt es die Inszenierung eines grossen Struwwelpeter-Films auf. Die Idee ist kurz, ein *ohne Aufdringlichkeit* politischer Struwwelpeter. Indem wir die Bilder von vornherein auf die eigentliche Filmebene, auf Trick und Groteske stellen, die von andern Regisseuren noch nie *rein* durchgeführt wurde, da sie dies nicht können, werden wir einen toll-fantastischen Film, *aber immer mit dem Blick auf das Publikum*, fertigen, der noch nie da war und dadurch alles in den Schatten stellt, durch die *radikale* neufilmtechnische An- und Raumordnung, auch Wegners Märchenfilme¹⁹ blass erscheinen lässt. Kapitel wie Hanns Guck-in-die-Luft, die traurige Geschichte mit dem Feuerzeug, Freund Nimmersatt, der böse Friederich, die Geschichte vom fliegenden Robert, usw. geben schon einen äusseren Begriff, eines vielgestaltbaren Themas, das politisch nach allen Seiten hin geschickt und verschleiert auszunützen ist. Ich bitte Herrn Grafen uns doch die Wege zur Realisierung dieses aussergewöhnlich reichhaltigen und glücklichen Stoffes möglichst sofort bereiten und sichern zu wollen; denn der Erfolg, den wir mit dem Struww[e]lpeter-Film erreichen, wird ein beispielloser sein, da er ein neues *bildliches Denken* zeigt und einen Umschwung in der Kinematographie bringt, der ausschlaggebend für deren Weiterentwicklung und nicht mehr wegzuleugnen ist. Hiermit wäre der Boden der expressionistischen Idee auch für den Film wirklich zum ersten Mal seit seinem Bestehen betreten. Die nachfolgenden Umwälzungen wären von keinem Regisseur mehr zu umgehen. Der auswärtigen Filmbranche wäre durch diese auf einen neuen Boden gestellten Tatsache in dieser Beziehung der Rang abgelaufen. Wirklich etwas noch nie Dagewesenes gebracht, und im Deutschen Film zuerst. *Und darauf lege ich besonderen Wert.* Mehr noch als Filme mit verkappter, politisch propagandistischer Idee, wie sie die Engländer z.B. äusserst geschickt schaffen, (Herr Grosz und ich sprachen hierüber mit Herrn General-Konsul Kiliani)²⁰ wirken ganz sachliche Qualitätsfilme, in die, kaum merkbar, politische Absichten ja eingeflochten sein können, was die Aufgabe erhöht. Die Qualität ist nie zu umgehen. Trotzdem Amerika unser Feind ist, loben wir die amerikanischen Filme, müs-

sen sie ihrer Qualität willen anerkennen, und jeder sieht sie an. Sie erfüllen propagandistische Wirkung. Wer Deutschland hasst, lässt sich schwer durch politische Findigkeiten umstimmen (ich verkenne zwar nicht den Wert derselben, insbesondere in ihrer Wirkung auf das Volk,) und die Intelligenz wird uns auch hier wieder eines Nachmachens beschuldigen, was uns ja gleich gültig sein kann, aber – wir kommen zu spät. Wir dürfen den Ereignissen nicht nachhinken! Die Qualität wird immer siegen, überzeugen, mitreißen, zum Denken zwingen, und umstimmen, *und ist deshalb die beste Propaganda*. Sie kann nicht mit einer ihr nachgetragenen Absicht abgetan werden, sie ist vornehm. Ich schreibe dies Ihnen, Herr Graf, trotzdem ich ja Ihre vollständige Uebereinstimmung mit diesen Selbstverständlichkeiten weiss, nur um sie festzulegen. Sie sind die Folgerungen unserer Unterhaltung mit Herrn General-Konsul Kiliani, mit dessen Ansichten wir, was den ausgesprochen politischen Propaganda-Film betrifft, vollständig in Auffassung übereinstimmen *und die wir auch nicht ausser Acht lassen werden*. Herr General Konsul Kiliani ist aber auch von der Propaganda Wirkung *nur neuer* Filmideen überzeugt, er sprach davon, nur erwähnend, welche Ueberraschung und welchen Zauber z.B. die Verfilmung von Selmar Lagerlöf's »Reise mit den Wildenten« auslösen müsste, und sieht Herr General Konsul hier Wege, deren Beschreitung *erfolgreich sein muss*.

Ein Kapitalirrtum der Deutschen Filmbranche ist, dass sie sich von der Amerikanischen führen lässt, an deren Schlepptau hängt, Uebertrumpfen an Kolossalwirkung kann sie sie nur mit *künstlerischen* Mitteln. Wir können vom Boden des Kapitals aus das Amerikanische Kapital nicht schlagen. Es steht Deutschland ein zu grosser kapitalistischer Komplex entgegen. 1500000 Dollars für die Herstellung eines Film (wie Herr Oliver erzählte) sind schlechterdings nicht zu überbieten und dies wäre auch lächerlich. Das wirtschaftet sich von selbst ab. Der Vorsprung ist uns gegeben, in unsrer minderwirtschaftlichen Stärke. Ein Riesenvorsprung, (*keine Utopie*) denn diese bedingt den künstlerischen Vorsprung, zwingt dazu. Wir müssen den Sprung von andrer Seite aus machen, immer kreuzen. Dem Kapital mit geistigen Machtmitteln Konkurrenz bieten. Doch diesen Vorsprung hat man in Deutschland kaum erkannt. Man lässt sich noch durch den Effekt der ausländischen Geldmacht bannen und schwimmt ihm ohnmächtig nach. So auch in der Filmbranche. Der Deutsche wird seinen eigentlichen Machtbezirk zuletzt erkennen, der Ausländer sofort, wo Deutsche Qualität auftritt.

Ich halte die Qualität des Films darum für die propa[ga]ndistisch wirksamste.

Was die Vervollständigung unseres Programms durch die kurzen Wochen- oder Monatschronikähnlichen politisch-gefärbten Filmbeigaben »Die Zeichnende Hand« betrifft, arbeitet Herr Grosz soeben Unterlagen aus, die, Zeichnung und Modellierung verbindend, sich betiteln:

»Die neuen Taten des Herakles« mit den Untertiteln, Herakles räumt den Augiasstall, die Keule des Herakles, usw. dann:

Don Quichotes Eroberungen und siegreiche Kämpfe,

Don Quichotes Kampf mit den bösen Wolken

oder so ähnlich. In Charlottenburg ist augenblicklich Schichtels [recte: Schichtls] ausgezeichnetes Puppenspieltheater²¹ zu sehen, das uns deutlich zeigt, wie köstlich unsere Puppenfilme werden müssen, wenn wir sie auf reichhaltiges, rasch aufeinanderfolgendes Geschehen aufbauen, und auf komische, konzentrierte Handlung stellen. Da kann alles Wunderbare geschehen, ein Berg explodieren, Häuser einstürzen. Da die Mimik fehlt, muss alles auf Bewegung gestellt sein, auf Plötzlichkeit und auf Überraschung. Ich beauftragte Herrn Grosz bereits mit der Anfertigung gemalter kleiner Hintergrundprospekte. Die Herstellung der Puppen und alles Dazugehörenden ist mühselig und langwierig und wird deshalb die Fertigstellung dieses Films geraume Zeit in Anspruch nehmen. Für späterhin kann man eine Organisation treffen, dass die Puppen usw. von dritten, handwerklich geeigneten Personen nach unseren Zeichnungen und Angaben schnellstens und billigst hergestellt werden, um ein sehr schnelles Erscheinen der Puppenfilmserie zu ermöglichen, das dann notwendig sein wird. Es muss aber erst ein Puppenfilm, von uns ganz und gar allein gefertigt, erschienen sein.

Um die Sicherung unserer Ideen und Pläne, sowie Reklameentwürfe zu bewerkstellen, werde ich noch diese Woche mit Herrn Justizrat Engel, Friedrichstrasse, konferieren, um durch ihn diese schnellstens in die Wege zu leiten. Es handelt sich vorerst um die Schützung des Namens »Kaleidoskop-Film«, sowie des Puppenfilms, dann der Struwelpeterfilmidee, sowie der Serie »Die zeichnende Hand«, was *Verbindung von Zeichnung und Plastik im Film betrifft*. Im Anschluss daran um Schützung jeder einzelnen Reklame, sodass die Bezeichnung jedes einzelnen Blattes mit einer laufenden Nummer (gesetzlich geschützt Nr. 2, gesetzlich geschützt Nr. 34) schon jede festzustellende Nachbildung, was besondere Anordnung und Einfälle betrifft, gesetzlich untersagt. Ich glaube Herrn Grafen hiermit einverstanden, und werde des Näheren darüber genauen Bescheid geben.

Unglaublich mutet es mich an, und es geht vielen meiner allernächsten Bekannten so, dass Edgar Poe's Novelle »die Maske des roten Todes« noch nicht verfilmt ist, die doch die beste Filmunterlage darstellt, die ein Regisseur sich wünschen kann. Die Erklärung dafür liegt daran, dass man die Novelle, auf naturalistische Anschauungen fussend, nicht im Film bringen kann. Es würde dann nur eine sehr magere Handlung bleiben, die enttäuschend hinter der Wirkung der Novelle zurückbliebe. Die heutigen Filmleute würden z. B. die Uhr übertrieben gross oder etwas geheimnisvoll, aber niemals erschreckend wirkend, zeigen. Wie unglaublich reich sind die Möglichkeiten dieses Filmthemas jedoch, wenn man es von expressionistischen Gesichtswinkeln aus betrachtet. Hier schreit ja alles nach toller expressionistischer Gestaltung. Ich möchte Herrn Grafen nur auf die Fülle von Gestaltungsmöglichkeiten verweisen, die der durch die Handlung gehende Maskenball birgt. Wirft man nur ei-

nen Blick dabei z.B. auf James Ensors »Einzug Christi in Antwerpen« [recte: Einzug Christi in Brüssel]²² oder seine andern grotesk-phantastischen Blätter, so ist man gebannt von der Darstellungsmöglichkeit, die Poe's roter Tod bietet. Jedes Bild, z.B. um nur eines zu erwähnen, eines von hoch oben aufgenommen, unten wimmelnd und klein die Menschenmenge, gejagt vom Entsetzen, stürzende Ballustraden und Wände, stellt allein eine höchst imposante Aufgabe dar.²³

Und dann, wie grässlich sind die jetzigen Filmtitel. Hier würde schon jeder Titel spannende und in seiner Kürze hämmernde Stille auslösen. Selbstredend, der Film muss sehr grosszügig und mit nicht zu kleinem Aufgebot an Kräften und Mitteln geschaffen werden, es müsste ein sogenannter Jeanne d'Arc Standard-Film²⁴ von vornherein geplant sein. Dann wäre ein riesiger Erfolg unausbleiblich, den Erfolg eines amerikanischen Films überbietend. Im neutralen Ausland würde man einmal eine grosse künstlerische *Deutsche Marke* spielen. Ich habe insbesondere in Verbindung mit dem für diesen Film wie kein zweiter geeigneten Herrn Grosz und den künstlerischen Kräften, die ich noch heranziehen könnte, als einziger die Kraft und Möglichkeit, diesen Film *restlos* zu gestalten. Dorian Gray, ein guter Vorwurf, wurde verfilmt,²⁵ *jedoch wie erbärmlich*. Es ist sehr schade, dass Mittelmässigkeit sich an solchen Stoffen vergreifen kann, und sie dadurch für eine zweite Lösung ausschaltet. Wir besitzen ausser der dazu nötigen gestaltenden Phantasie, die Gabe, *die Kultur der Darstellung* zu entfalten, die unbedingt gefordert werden muss, um das Recht zu besitzen, so *weltbekannte*, entzückende Unterlagen zur Verfilmung bringen zu dürfen, welche eine künstlerische Ueberbietung, gleichgültig welcher Weltfirma, ausschliesst.

Mein Film »Der rote Tod« würde gespenstig, gaukelnd und grotesk. Auch so als würde in einer Zeit abgeleierterter naturalistischer Romanschriftstellerei ein vervielfältigter Mark Twain auftreten. Man muss das tolle Geschehen der Handlung ins Quadrat potenzieren. Das verlangt der Film!! Dann kann man erst den Extract ziehen, der den, für den Film bedingten, ganz neuen Horizont schafft. Nur von diesen Punkten aus kann man sozusagen erst die *Filmebene* entdecken.

Ich bitte Herrn Grafen, meine Absicht den »Roten Tod« zu verfilmen, Niemandem mitteilen zu wollen. Sie ist einweilen ein Hauptpunkt meiner Programmaufstellung. Es würde mich sehr freuen, zu erfahren, wie Sie Herr Graf, über ihn denken und ob der Herr Graf wünschen, dass wir seine Verwirklichung im Programm festhalten und uns mit der Ausarbeitung der Idee befassen sollen.

Mein Bruder Wieland, der sehr erfreut ist, dass ich durch ihre werthe Veranlassung so schnell zur Ausführung meiner lang gehegten Filmträume schreiten kann, schrieb mir:

»Ich will mich übrigens anstrengen Ideen zu den Filmplänen mitzuliefern. *Träume zu verfilmen*, ist ja meine liebste Idee. Aber ob Graf Kessler daran

Interesse hätte? Die Idee, Soldatenlieder zu verfilmen, scheint mit sehr gut aber ebenso schwierig.«

Was Wielands Idee *Träume zu verfilmen* betrifft, muss ich mitteilen, dass Wielands Träume, die er von Kindheit an schon nieder schrieb, wohl das Seltsamste und Beste darstellen, was in dieser Beziehung in der Literatur da war. In diesem Reich ist Wieland meisterlich bewandert. Er gibt Träume mit einer ganz aussergewöhnlichen Begabung, die nur ihm eigen sein kann, wieder. Bisher erschienen sie noch nicht, da er stets gedachte, sie in einem Gesamtwerke erstmalig zu veröffentlichen. Hätte mein lieber Bruder mit seiner Reklamation nur eben soviel Glück wie ich, er verdiente es in reichem Masse. Da dies bisher der Fall nicht ist, fühle ich, wie mein diesbezügliches Glück sich gegen mich stellt.

Ich kann mir nicht versagen, Herr Graf, Ihnen für Ihr unbeschränktes Eintreten für meine Pläne und meine Person, sowie für die daran knüpfenden Bemühungen, desgleichen für die über alle Maassen weitgehende Unterstützung zur Bewerkstellung meiner Aufgaben, und für das Vertrauen, welches Sie mir zu schenken so freundlich waren, allerherzlichst zu danken. Es bereitet mir grosse Freude, dies sagen zu dürfen.

Im Gegensatz zu Herrn Oliver, (der skeptisch war, da ihm die inneren künstlerischen Beziehungen fehlen, die sofort ausschlaggebend, von Worten ausgehend, Tatsachen sehen) werde ich ganz und gar bemüht sein, zu beweisen, dass Herr Graf seinem sicheren Gefühl folgend, keinen anderen als den unbedingt richtigen Weg anbahnen konnten, was für uns von Anfang an ausser Zweifel stand. In Anbetracht dessen, gesellt sich zu meinem Dank die unbedingte Hoffnung, dass ich der weiteren Unterstützung des Herrn Grafen zur Erreichung meiner Pläne sicher sein kann, und bitte ich freundlichst in jedem Falle darum.

Wollen Herr Graf die Manuskriptlänge dieses Briefes entschuldigen. Sie wäre nicht zu Stande gekommen, wäre ich nicht geleitet von dem Wunsch, Herrn Grafen möglichst eingehend von allen unseren Ideen, Plänen und Schritten Bericht zu erstatten, damit in allen auftretenden Punkten, der Boden einer gegenseitigen Uebereinkunft bereitet ist, und Herr Graf stets vollkommen orientiert und im Bilde sind.

Hoffend, baldigst statt Briefe und Plänen sichtbare Zeichen unserer Arbeit Herrn Grafen übermitteln zu können (u. A. Photos)

hochachtungsvoll ergebenst

Helmut Herzfeld

Darf ich mir erlauben ergebendste Grüsse von Herrn Grosz zu bestellen.

Anmerkungen

1 Bundesarchiv, Potsdam: R 901, Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst, 951, 952, 953, 955, 956, 940.

2 Jeanpaul Goergen, »Soldaten-Lieder und ›Zeichnende Hand‹. Propagandafilme von John Heartfield und George Grosz«, *KINtop 3* (1994), S. 129-142. Siehe auch: ders., »Marke Herzfeld-Filme. Dokumente zu John Heartfields Filmarbeit 1917-1920«, in: *John Heartfield. Dokumentationen. Reaktionen auf eine ungewöhnliche Ausstellung*. Idee und Konzeption: Klaus Honnef und Hans-Jürgen von Osterhausen. Eine Veröffentlichung der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, und des Landschaftsverbandes Rheinland, DuMont, Köln 1994, S. 23-66. Ders., »Filmisch sei der Strich...« George Grosz und der Film«, in: Peter-Klaus Schuster (Hg.), *George Grosz. Berlin – New York*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Berlin, Nationalgalerie (21.12.1994 – 17.4.1995), Ars Nicolai, Berlin 1994, S. 211-218; ders. (Hg.), *George Grosz: die Filmbälfte der Kunst*, Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin 1994.

3 Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. George-Grosz-Archiv, Sign. 48. Der dreizehnseitige Brief ist als Typoskript-Durchschlag mit einigen handschriftlich nachgetragenen Korrekturen und Ergänzungen insbesondere an den Zeilenenden überliefert. Zeichensetzung und Unterstreichungen wurden übernommen. Wenige offensichtliche Schreibfehler wurden stillschweigend korrigiert; einige Ergänzungen in Klammern gesetzt. Für die freundliche Abdruckgenehmigung danken die Herausgeber der Erbengemeinschaft Heartfield (Rotterdam und New York) sowie der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

4 Bundesarchiv, Potsdam: R 901, Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst, 1030, Bl. 100.

5 Sie gehörte zur Organisation des Grafen Kessler und bildete die Rechtsgrundla-

ge der Propagandatätigkeit in der Schweiz. (Bundesarchiv, Potsdam: R 901, A. A., Zentralstelle für Auslandsdienst, Nr. 1031, Bl. 47ff, Bl. 57).

6 Goergen, »Soldaten-Lieder« und »Zeichnende Hand«, S. 132f; ders., »Marke Herzfeld-Filme«, S. 35ff (Anm. 2).

7 DIE ENTDECKUNG DEUTSCHLANDS (D 1917, R: Georg Jacoby, Richard Otto Frankfurter, EA: Dezember 1916, Berlin). Marsbewohner landen in Deutschland, wo sie entgegen der Feindpropaganda ein blühendes kulturelles und industrielles Leben entdecken. Auf dem Hintergrund dieses grotesk-komischen Sujets mag sich auch Kilianis Verwechslung von komisch mit kosmisch erklären.

8 Kiliani, zit. nach Goergen, »Soldatenlieder« und »Zeichnende Hand« (Anm. 2), S. 133.

9 Es ist anzunehmen, daß Heartfield auch von hier vorgegebenen Farb- und Lichtgestaltungsmöglichkeiten beeindruckt war, dies angesichts des Standardverfahrens der Virage jedoch nicht besonders zu erwähnen brauchte. Im Zusammenhang mit dem expressionistischen Film ist erwähnenswert, daß VON MORGENS BIS MITTERNACHT von Karlheinz Martin als »der erste Schwarz-Weiß-Film« inseriert wurde (*Der Film*, Nr. 42, Oktober 1920, S. 88).

10 Edgar Allan Poe, »Die Maske des roten Todes«, in: ders., *Aus den Tiefen der Seele. Phantastische Geschichten*, Verlag Der Greif, Wiesbaden o. J., S. 181-188.

11 Insbesondere »Ensor aux Masques« (1896); vgl. auch »La Mort et les Masques« (1897). Auch Paul van Ostaijen läßt in seinem 1919/20 in Berlin entstandenen dadaistischen Filmszenario »Der Pleite Jazz« Ensormasken aufmarschieren. (Paul van Ostaijen, *Der Pleite Jazz*, Friedenauer Presse, Berlin 1996, S. 5). Zum Gesamtkomplex: Jeanpaul Goergen, »Dada-Berlin und das Kino«, *epd Film*, Frankfurt am Main, Nr. 7, Juli 1990, S. 20-26.

- 12 Bernhard Diebold, »Expressionismus und Kino«, *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1453, 14. 9. 1916, Nr. 1459, 15. 9. 1916 und Nr. 1466, 16. 9. 1916. Vgl. auch: ders., »Expressionismus und Bühnenkunst«, *Die Scene*, Berlin, H. 9, September 1916, S. 159-164.
- 13 John Heartfield war im September 1914 eingezogen worden und diente beim Kaiser-Franz-Joseph-Regiment in Berlin-Neukölln. Vgl. Akademie der Künste zu Berlin u.a. (Hg.), *John Heartfield*, Köln 1991 (= Ausstellungskatalog. Altes Museum Berlin 16.5.-11.7.1991), S. 391.
- 14 Vermutlich Johannes Oertel, Prokurist bei der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft mbH, Berlin.
- 15 Das Projekt »Soldaten-Lieder« sollte mit Schauspielern verfilmt werden.
- 16 Ab 1915 war Heartfield als Aushilfsbriefträger tätig. Vgl. Roland März (Hg.), *John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1981, S. 577.
- 17 Entsprechende Reklame oder Presse-zuschriften konnten in der Filmfachpresse nicht nachgewiesen werden.
- 18 *Erste George Grosz-Mappe*. Mappenwerk mit 9 Lithographien, Heinz Barger Verlag, Berlin 1917. Gemeint ist das 1. Blatt »Erinnerung an New York«. Vgl. Schuster (Anm. 2).
- 19 Die ersten Märchenfilme von Paul Wegener waren RÜBEZAHLS HOCHZEIT (1916) und HANS TRUTZ IM SCHLARAFFENLAND (1917).
- 20 Wie Anm. 8.
- 21 Franz Xaver August Schichtl (1849-1925) »wurde mit seinen illusionistischen Verwandlungsfiguren (...) weltberühmt.« (Günter Böhmer, *Puppentheater. Figuren und Dokumente aus der Puppentheater-Sammlung der Stadt München*, Bruckmann, München 1969, S. 12 sowie Abb. 14).
- 22 »L'entrée du Christ à Bruxelles en 1899« (1888-1889).
- 23 Möglicherweise ist das graphische Blatt »La mort poursuivant le troupeau des humains« (1896) gemeint.
- 24 Es ist nicht klar, auf welchen Film Heartfield hier anspielt. JOAN THE WOMAN (USA, 1916, R: Cecil B. DeMille, UA: 25. 12. 1916, USA) dürfte in Deutschland wohl kaum gezeigt worden sein.
- 25 DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY (D 1917, R: Richard Oswald, UA: Juli 1917, Berlin).

Vom Film zur DVD

Visualisierungsprojekte der mediengeschichtlichen Forschung im ausgehenden 20. Jahrhundert

In den letzten Jahren wurden einige interessante Projekte durchgeführt bzw. in die Wege geleitet, um Forschungsergebnisse zu visualisieren. Natürlich gibt es gerade bei der Darstellung historischer Fakten schon lange die Form der ›Filmgeschichte in 24 Bildern pro Sekunde‹: Man denke beispielsweise an die Thames Television-Serie *Hollywood* von Kevin Brownlow und Sam Gill, um nur eine zu nennen. Ein Star, eine Filmgesellschaft, ein Ort, ein Genre oder eine bestimmte Periode werden oft durch Filmausschnitte, Photos oder Interviews mit Zeitzeugen vorgestellt.

Die im folgenden gewählten Projekte zeigen andere Wege, die für die Zukunft richtungsweisend sein könnten. Es handelt sich um neue Methoden der Wissensverbreitung, die sich mitunter neuerer Technologien bedienen: CD-ROM, Laserdisk oder DVD. Es geht bei diesen Projekten nicht um die Darstellung von gesammelten Fakten in Datenbanken, wie sie von Archiven und Universitäten bereits seit geraumer Zeit eingesetzt (und teilweise auch im Internet bereit gestellt) werden. In den nun genannten Vorhaben geht es um die visuelle und auch auditive Umsetzung von Erkenntnissen. Die gewählte Form soll eine Verbreitung der recherchierten Daten weit über ihre ›Kristallisationspunkte‹ (Forscher, Institutionen) hinaus garantieren und einen direkten, einfachen, teilweise interaktiv spielerischen Zugang über Auge und Ohr ermöglichen. Genannt werden hauptsächlich Initiativen, die sich mit der sogenannten Vor- und Frühgeschichte der Kinematographie beschäftigen.

Beispiel 1: Werner Nekes' MEDIA MAGICA auf Film

Auch wenn beim ersten Projekt ein traditioneller Träger – das 35mm-Filmband – gewählt wurde, ist die fünfteilige Reihe MEDIA MAGICA von Werner Nekes ein hervorragendes Beispiel dafür, wie man eine Sammlung von Artefakten und die mit ihnen verbundenen Forschungsergebnisse auf ungewöhnliche Weise präsentiert. 1995 entstanden, ist die Serie seit 1996 als Videokassette zu erwerben; 1998 wurden vier Teile im Fernsehen (ARTE) ausgestrahlt.

Werner Nekes ist einerseits bekannt als Regisseur avantgardistischer Filme wie SCHNITTE FÜR ABABA und JÜM-JÜM (beide 1967), LAGADO (1977), ULIIS-

SES (1980/82) oder DER TAG DES MALERS (1997). Zugleich hat er eine reiche Sammlung von Objekten aus mehr als vier Jahrhunderten zusammengetragen, die Aspekte des Films (Raum, Zeit, Bewegung etc.) repräsentieren. Er stellte Teile dieser Kollektion bereits in seinem Film WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN? (1985) vor. Zudem lehrte er in den letzten Jahren als Professor an der Kunsthochschule für Medien in Köln. Drei sehr unterschiedliche Tätigkeitsbereiche, die eigentlich kaum zu vereinbaren sind, verbindet er so, daß sie sich gegenseitig ergänzen und bereichern: Filmen, Sammeln und Forschen bzw. Lehren.

Mit WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN? und MEDIA MAGICA zeigt Werner Nekes, wie zwei der wichtigsten Aufgaben eines Filmarchivs – das Zusammentragen und das Zugänglichmachen von Artefakten – erfüllt werden können, auch wenn keine Ausstellungsfläche zur Verfügung steht.

Werner Nekes ist natürlich nicht der einzige Sammler, der seine Schätze aus der Vor- und Frühzeit der Kinematographie der Öffentlichkeit präsentiert. David Robinson und die Brüder John und William Barnes aus England beispielsweise überließen einen Teil ihrer Sammlung als Dauerleihgabe dem (im August 1999 leider bis auf weiteres geschlossenen) Museum of the Moving Image (MoMI) in London oder stellten Teile selbst aus, wie Robinson anlässlich des Festivals Le Giornate del Cinema Muto (Pordenone). Ludwig Vogl und Karin Bienek aus Bad Camberg mit ihrem Illuminativ-Theater, Herman Bollaert aus Deinze (Belgien) oder Willem Wagenaar aus Zeist in den Niederlanden, um nur einige zu nennen, geben mehr oder minder regelmäßig Projektionsvorstellungen und verzaubern das Publikum mit dem Charme der Laterna magica-Bilder, dem sich niemand so leicht entziehen kann.

Das Besondere an Werner Nekes ist, daß er sein inszenatorisches Können als Regisseur dazu benutzt, die Objekte seiner Sammlung filmisch zur Geltung zu bringen. Bereits bei seinem ersten Werk, dem oft gezeigten WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN? (das seit 1989 in einer musikalisch neu bearbeiteten Fernsehfassung vorliegt), entwickelte er eine Vorgehensweise, die er auch in seiner MEDIA MAGICA-Serie anwendet: Prinzipien des Sehens sichtbar und dadurch für den Laien begreiflich zu machen. Während er in seinem Erstling noch alle Gebiete streifte, die mit der Kinematographie direkt und indirekt zu tun haben, konzentriert er sich in den fünf Filmen à 52 Minuten der Serie MEDIA MAGICA jeweils auf ein Gebiet: 1. DURCHSEHEKUNST widmet sich den Abbildungstechniken; 2. BELEBTE BILDER berichtet, wie Bewegung ins Bild kommt; 3. VIELTAUSENDSCHAU beschäftigt sich mit Fragen der Montage; 4. BILD – RAUM zeigt, wie Raumwirkung erzeugt wird; 5. WUNDER-TROMMEL behandelt das ›Prinzip Film‹, d.h. die Illusion des bewegten Bildes auf der Basis ›stehender/unbewegter Abbildungen‹.

Wie arbeitet Werner Nekes? In einem Interview mit seinem Kollegen, dem niederländischen Filmemacher Peter Delpout, bekannte der Mülheimer Regisseur: »Ich sammle keine Apparate, ich sammle Prinzipien.«¹ Diesem Grund-

gedanken folgen die Filme: Die Kamera zeigt die Objekte und demonstriert, nach welchen (optischen) Gesetzen sie arbeiten. Dabei bedient sich der Filmmacher aller Kniffe seiner Kunst: Er macht Funktionsweisen (u.a. durch die bei der Filmanimation benutzte Einzelbild-Tricktechnik) sichtbar, die beim bloßen Betrachten des Gegenstandes nicht erkennbar sind. So greift er beispielsweise auf das bekannte Experiment von Eadweard Muybridge zurück, der für die Analyse der Bewegungen des Pferdes mit 24 Apparaten und 24 einzelnen photographischen Platten aufnahm, und läßt das abgebildete Tier durch die Synthese der Phasenbilder per Kamera vor den Augen der Zuschauer laufen. Puristen mögen dieses Vorgehen ablehnen mit der Begründung, die fortlaufende Bewegung des Pferdes sei nicht das Ziel der wissenschaftlichen Untersuchung von Muybridge und seiner Kollegen gewesen. Andererseits weist Nekes durch eine Gesamtaufnahme aller 24 Bilder auf die analytische Untersuchungsmethode hin, bevor er die Bewegung wieder zusammensetzt. Es geht ihm einerseits darum, das erfolgreiche Experiment von Muybridge mit Hilfe von Objekten aus seiner Sammlung in Erinnerung zu rufen; andererseits verdeutlicht er ein optisches Prinzip und zeigt, wie sich die Arbeit von Muybridge in die Reihe der Entdeckungen eingliedert, von denen sich die verschiedenen Erfinder der Kinematographie inspirieren ließen.

Ein anderer wichtiger Aspekt ist die Idee, die Objekte der Sammlung durch den Transfer auf Filmmaterial einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Sie können überall hingesandt, gezeigt und von mehreren Betrachtern gleichzeitig gesehen werden. Sie stehen der Allgemeinheit zur Betrachtung zur Verfügung, statt in einem Lagerraum nur von den Freunden und Verwandten des Sammlers bewundert zu werden. Zudem nehmen Phenakistiskope, Zaubertrommeln, Wunderräder, Guckkästen etc. im »zweidimensionalen Filmformat« bedeutend weniger Lagerfläche ein. Und sie sind gegen schlechte Behandlung durch unerfahrene Hände geschützt. Für Nekes kommt nach eigenem Bekunden dazu, daß er auf die Sammlungsstücke sozusagen weiterhin »Zugriff hat«, sie weiter »bewahrt«, auch wenn sie sich längst nicht mehr in seinem Besitz befinden. Die Idee des Bewahrens mutet seltsam an, ist doch das Filmband viel empfindlicher und – im Vergleich mit z. B. Büchern, Zauberlandern oder optischem Spielzeug – viel kürzer haltbar. Hier wird die Abbildung zum Stellvertreter, was allerdings nur den Zuschauern eine adäquate Anschauung der realen Objekte vermittelt, welche dergleichen schon einmal dreidimensional vor Augen hatten.

In den Filmen von Nekes werden die Artefakte immer von einer (von ihm selbst gesprochenen) Erklärung begleitet, die Informationen über die Entstehung des Objekts, seine Funktion und oft auch den historischen Kontext liefert. Natürlich sind die mündlichen Texte kurz, denn bei einer Gesamtspieldauer von 52 Minuten pro Film und einer durch die Reichhaltigkeit der Sammlung kaum zu bewältigenden Anzahl von Gegenständen (1999 bereits über 10.000 Einzelstücke) bleibt nicht viel Zeit für lange Ausführungen. Wei-

terführende Informationen muß sich der Betrachter des Films selbst beschaffen, was allerdings im Museum oft nicht anders ist: Zwar werden mitunter vertiefte Erklärungen zu Ausstellungsstücken angeboten, doch nur wenige, d.h. die interessiertesten Besucher eines Filmmuseums machen sich die Mühe, längere Texte ganz zu lesen, weshalb man sie meistens in den Katalog verbannt. Auch fehlt bei MEDIA MAGICA der haptische Kontakt mit dem Ausgestellten, aber in den meisten Filmmuseen sieht der Besucher die Objekte auch nur durch das Glas der Vitrine.

Zusammenfassend kann man sagen: Werner Nekes benutzt seine Sammlung als Ausgangsbasis für seine Forschung, die den »Entwicklungsschritte[n] der Photographie« und den »Ausdrucksmöglichkeiten von Film und Fernsehen« gewidmet ist, wie er einleitend in DURCHSEHEKUNST betont. Seine Filme bilden eine Art »virtuelles Museum«, in dem sonst unzugängliche Objekte »ausgestellt« werden. Sie demonstrieren zudem deren Funktionsweise, was wegen der Fragilität der zum Teil Jahrhunderte alten Gegenstände in einem echten Museum nicht möglich wäre. Zudem sind die Artefakte auf eine Weise in Szene gesetzt, wie sie die Darbietung in einer traditionellen Institution nicht leisten könnte, denn der Transfer von dreidimensionalen Objekten auf Film erfordert inszenatorische Fähigkeiten, die über die eines Ausstellungsmachers oft hinausgehen. Die Serie MEDIA MAGICA liefert nicht nur reichhaltiges und außergewöhnliches Material für den Spezialisten, sie eignet sich auch für den (Frontal-)Unterricht an Schule und Universität, da sie (oft nach didaktischen Gesichtspunkten aufbereitet) Prinzipien des Film-, Fernseh- und Computerbilds visualisiert. Da Werner Nekes seine Filme sowohl auf 35mm und 16mm als auch auf Video anbietet, sind sie unkompliziert zu handhaben.²

Beispiel 2: Yuri Tsivians Immaterial Bodies auf CD-ROM

Ein anderes Beispiel der Verbreitung von Forschungsergebnissen, diesmal mit modernster Technik, ist *Immaterial Bodies*, eine vom lettischen Filmwissenschaftler Yuri Tsivian erarbeitete und 1998 in den Vereinigten Staaten vorgestellte CD-Rom. Sie ist das Ergebnis jahrelanger Recherchen zum frühen russischen Kino. 1991 erschienen seine Studien zur *Geschichte der Filmrezeption: Kino in Rußland, 1896 - 1930* (wie der Titel in der Übersetzung lautet) in russischer Sprache in Riga. Der Londoner Verlag Routledge brachte 1994 eine englische Übersetzung als *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception* heraus. Yuri Tsivian untersucht in seinem Buch die Entwicklung der Film- und Kinokultur in Rußland vor 1914, wie sie von der literarischen Intelligentsia gesehen wurde. Er beschäftigt sich nicht nur mit Fragen der Wahrnehmung des neuen Mediums und seiner Erzähltechnik, sondern auch mit Faktoren, die diese Rezeption maßgeblich beeinflussten: Projektionstechnik, Vorführgeschwindigkeit, Raumakustik, Beleuchtung der Kinoräume, Kinoerklärer etc.

Untersuchungsgegenstand des Buchs ist der Kinobesucher der Frühzeit und der Eindruck, den die Kinematographie auf ihn machte.

Ein Teil seiner Arbeitsergebnisse liegt nun auf CD-ROM vor. Yuri Tsivian nutzt die audiovisuellen Möglichkeiten dieser Technik und präsentiert, was in Buchform nicht darstellbar ist: die Filme selbst. Über 100 Filmausschnitte und eine noch größere Anzahl Abbildungen liefern anschauliche Beispiele aus der vorrevolutionären Periode, ergänzt durch Bildquellen aus anderen Epochen, die wahrscheinlich zur Inspiration dienten. Vor allem Szenen aus Werken des russischen Filmregisseurs Evgenii Frantsevich Bauer (1865 - 1917), die während der Giornate del Cinema Muto 1989 in Pordenone erstmals einem begeisterten Publikum in Westeuropa gezeigt wurden, gehören zu den Attraktionen der CD-ROM. Einige Filme liegen bereits seit längerem in einer Video-Edition des British Film Institute (BFI) vor, allerdings ohne Aufbereitung. Die für Interaktion hervorragend geeignete CD-ROM holt dies nun nach. Yuri Tsivian demonstriert anhand von Filmausschnitten die Ästhetik des frühen russischen Kinos: Kamera, Licht, Bauten, Schnitt etc. Desweiteren zeigt er z.B. Einflüsse auf, die den Darstellungsstil der Schauspieler bestimmten (beispielsweise die Bewegungstheorien von François Delsarthe). Oder aber er verweist auf zeitgleiche Entwicklungen im Bereich des Theaters, der Literatur, der Musik und der Architektur und verankert dadurch die Filmarbeit in ihrem historischen Kontext. Kunstästhetische Fragen zum Film sowie Informationen zum kulturellen Umfeld sind didaktisch aufbereitet und können mit Hilfe der CD-ROM eingehend gelehrt bzw. im Selbststudium untersucht werden.

Im Unterschied zu Nekes' Filmen (bzw. Videos) ermöglicht die Computertechnik eine nicht-lineare Vorgehensweise. Statt passiv von einem Bild zum anderen, von einer Erklärung zur anderen geführt zu werden, setzt die CD-Rom den Willen zur Interaktion voraus. Der Nutzer bestimmt selbst, welche Teile des Programms er besucht, in welcher Reihenfolge er die Themen betrachtet, wie lange er sich in den durch *links* untereinander verbundenen Gebieten aufhält etc. Springen ist erlaubt, *browse*n (>durchblättern<) erwünscht.

Vor einigen Jahren erstellte der amerikanische Filmwissenschaftler Russell Merritt eine Laserdisk zu INTOLERANCE (1916) von David Wark Griffith, die nach ähnlichen Prinzipien den Film zugänglich machte. Damals war allerdings der Träger noch nicht so flexibel wie die CD-ROM; man konnte zwar von Sektion zu Sektion springen (wie dies bei einer Musik-CD der Fall ist), doch nicht innerhalb eines Abschnitts in weitere Schichten vordringen, um einzelne Aspekte zu vertiefen, bevor man auf eine generelle Präsentationsebene des Themas zurückkehrt. So stellt die CD-ROM auf dem Niveau der Technik der Wissensverbreitung eine Verbesserung dar, vorausgesetzt, man nutzt für die Themenpräsentation die Möglichkeit der nicht-linearen Struktur.³

Allerdings können sowohl Laserdisk wie auch CD-ROM das Studium des Originals nicht ersetzen. Auch der besten Präsentation gelingt es nicht, die

Aura einzufangen, die ein Objekt umgibt. Sie beruht auf der tatsächlichen (und nicht nur virtuellen) Begegnung zwischen Mensch und Artefakt, dem Gefühl, das der Gegenstand beim Betrachter erzeugt, den Details (z.B. den Altersspuren), die im digitalisierten Zustand verschwinden (alles wirkt *clean* auf dem Bildschirm), der Räumlichkeit (Format, wirkliche und nicht nur illusionäre Dreidimensionalität etc.), die die Objekte in ihrer tatsächlichen Größe zeigt und dabei ihre Unterschiede verdeutlicht und nicht – wie bei der virtuellen Darstellung oft gesehen – sie einheitlich dimensioniert und entsprechend der Bildschirmgröße wiedergibt.

Beispiel 3: Exotisches Europa auf DVD

Das letzte Projekt ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt zwar in allen Punkten konzipiert, aber nur zum Teil realisiert, d.h. das Ergebnis ist noch nicht genau abzusehen. *Exotisches Europa. Reisefilme im frühen Kino* nennt sich ein Unternehmen, das, von der Europäischen Union gefördert, Archive und Universitäten in Berlin (Fachhochschule für Technik und Wirtschaft, Bundesarchiv-Filmarchiv), Amsterdam (Filmmuseum) und London (Cinema Museum) vereinigt. Es geht (von wenigen Ausnahmen abgesehen) um die Restaurierung von Reisefilmen aus der Frühzeit, die zeigen, wie die Zuschauer in der Zeit vor 1914 die ›Nachbarn‹ zu sehen bekamen bzw. wie das Nachbarland (in der kreativen Vorstellung des Filmemachers) gesehen werden wollte. Hinzu kommt die Restaurierung von Projektoren, die ebenfalls aus der Stummfilmära stammen. Daneben ist eine Ausstellung, eine Retrospektive sowie eine DVD vorgesehen. Auf ihr sollen eine Anzahl Filme sowie Ergebnisse der Recherche sichtbar gemacht und außerdem Hinweise zur Restaurierung der Filme gegeben werden.

Archive und Filmmuseen entdecken vermehrt die Möglichkeiten der digitalen Medien und nutzen sie für ihre Zwecke. (Man erinnere nur an die Websites, die die meisten Institutionen mittlerweile eingerichtet haben.)⁴ Die DVD mit ihrer digitalen Bildverarbeitung bietet ein hochauflösendes Bild, das an Qualität (Schärfe, Farben etc.) das normale Fernsehbild übertrifft. Durch die Fähigkeit, dasselbe Bild mit unterschiedlichen Tonspuren zu vereinen, Text und Abbildung zu kombinieren (z.B. durch das Ein- und Ausblenden von Untertiteln), hohe Datenmengen zu speichern etc., bietet die DVD interessante Perspektiven für die zukünftige Aufbereitung von Forschungsergebnissen, gerade im Bereich der Filmarchive, wo eine ausgezeichnete Bild- und Tonqualität gefordert ist.

Dringend nötig wäre in diesem Zusammenhang, Richtlinien aufzustellen, um für die neuen Technologien ethische Kriterien festzulegen, die bei der Bearbeitung von Bild und Ton nicht überschritten werden dürfen. Der Manipulation des Originals sind technisch kaum Grenzen gesetzt. Damit *anything*

goes nicht zum Grundprinzip wird, sollte man sich bei der Herstellung von DVDs und CD-ROMs selbst Regeln auferlegen und Kontrollmechanismen einbauen, solange generelle Handlungsprinzipien noch nicht vorliegen.

Resümee

Sowohl in den Augen der Besucher wie bei den geldgebenden Institutionen können Filmmuseen und -archive wohl nicht mehr auf den Einsatz der modernen Technologie verzichten, was angesichts der breiten neuen digitalen Möglichkeiten auch im eigenen Interesse liegt. Gerade auf dem Gebiet der Verbreitung von Informationen u.a. über Sammlungen, Serviceangebote (Expertisen, Führungen etc.), Aufbau (Organigramm), Aufgaben, kulturelle Angebote (Filmprogramme, Sonder- und Dauerausstellung), Selbstdarstellung etc. ist die Website bereits heute unverzichtbarer Bestandteil der Präsentation und der Werbung. Auch über E-mail verfügen die meisten Filmarchive bereits.

Betrachtet man die Entwicklung anderer (Kunst-)Museen (virtuelle Führungen durch Ausstellungen, *on-line*-Bestellungen von Büchern oder Reservierung von Eintrittskarten, Besichtigung von Photo- und Plakat-Beständen auf CD-ROM etc.), so erkennt man eine klare Tendenz: den Einzug des Computers in alle Bereiche, nicht nur auf dem Gebiet der Katalogisierung und der Indexierung, wo er heute bei den meisten Filmarchiven zum Standard gehört.

Sammlungspräsentationen, wie sie Werner Nekes seit 1985 durchführt, werden vermutlich eines Tages die Regel sein. Dann besucht man Filmmuseen via Internet, surft durch die Kataloge, betrachtet Objekte dreidimensional, arbeitet sich mit DVD in die Ausstellungsthemen ein etc. Gerade für die Vor- und Frühzeit der Kinematographie könnte dies einen Gewinn bedeuten, denn die Gegenstände sind zum Teil sehr empfindlich, über den Erdball verstreut, in Privatsammlungen verborgen. Gedanken zur Didaktik ihrer Präsentation sind Voraussetzung dafür, daß diese Art der Zugänglichmachung auch gut funktioniert. Vor allem aber bedarf es einer gezielten Politik der Wissensverbreitung, damit CD-ROM, Internet-Seiten und andere zukünftige Technologien nicht dazu verwendet werden, den Betrachter mit Informationen zu überschütten. Wie bei der traditionellen Verbreitung via Publikation gehören Selektion und sorgfältige Aufbereitung der (Er-)Kenntnisse zu den Voraussetzungen für die Annahme der Information durch den Nutzer. Vielleicht könnte die eine oder andere Tagung auf diesem Gebiet Anregung bringen.

Anmerkungen

1 Siehe Peter Delpeut, «Ik verzamel geen apparaten maar principes. Interview met filmarcheoloog Werner Nekes», *Versus* 2/1988, S. 97-115.

2 Die Filme sind zu bestellen bei der Werner Nekes Filmproduktion, Kassenberg 34b, 45479 Mülheim/Ruhr, Tel.: 0208/427399, Fax: 0208/421011. MEDIA MAGICA kostet als Videokassette (VHS) für den privaten Gebrauch 89,- DM pro Film bzw. 350,- DM für die gesamte Serie. WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN? ist für 89,- DM für private Zwecke zu erwerben; von diesem Film gibt es auch

eine englische und eine französische Fassung.

3 *Immaterial Bodies*, zu beziehen von Cine-Discs National Media Series und der University of Southern California in Los Angeles, 75,- \$, Anfragen unter: stimmler@usc.edu bzw. darcher@usc.edu. *Immaterial Bodies* ist sowohl für PCs wie auch für MACs verfügbar.

4 Das Internet als Verbreiter von Rechercheergebnissen im Bereich frühes Kino wurde bewußt hier weggelassen, da dies eine lange und komplexe Untersuchung erfordert hätte.

Filmform und Filmformat

Bausteine zu einer Mediengeschichte des frühen deutschen Kinos

Mußte das deutsche Kino der sogenannten ›Übergangsphase‹ von der Etablierung ortsfester Kinos 1905/06 bis zur Gründung der Ufa gegenüber den Pionieren der Frühzeit und den Autorenfilmern der Weimarer Jahre lange als grotesk unterbelichtet erscheinen, so läßt sich am Ende der neunziger Jahre doch zumindest vermerken, daß sich der filmhistorische Blick auf diese Periode geschärft hat und ihre Bedeutung innerhalb der deutschen Filmgeschichte erstmals wieder deutlicher hervortreten läßt. In einer Reihe von Retrospektiven, Ausstellungen, Sammelbänden und Monographien standen dabei nicht nur biofilmographische Recherchen oder Fragen der wirtschaftlichen Entwicklung und ideologischen Ausrichtung im Mittelpunkt.¹ Zur Erklärung der im internationalen Vergleich oft als ›rückständig‹ und ›unfilmisch‹ beschriebenen stilistischen Dynamik dieser Epoche zwischen frühem Attraktionskino und integriertem Erzählkino wurde immer wieder auch auf den kulturell-institutionellen Kontext verwiesen, der in den filmischen Narrativierungsprozeß in Deutschland entscheidender eingegriffen zu haben scheint als anderswo. Die Determinanten der filmsprachlichen Entwicklung wurden vielfach in äußeren Einflußnahmen gesucht und gefunden: die Eingriffe und Auswirkungen von Autorenfilmbewegung und Theaterschauspieler-Transfer,² Kinoreform und Kino-Debatte,³ Filmkritik⁴ und Filmzensur,⁵ Kriegspropaganda und staatlicher Bevormundung⁶ lieferten einige der Stichworte, anhand derer die Notwendigkeit einer kontextualisierenden und historisierenden ›kulturellen Poetik‹⁷ des deutschen Kinos der zehner Jahre erkannt und zum Teil auch schon umgesetzt wurde.

Eine solche ›kulturelle Poetik‹ müßte aber auch implizieren, unter Einbeziehung der ästhetischen Standards benachbarter Unterhaltungsmedien und der von ihnen geprägten Publikumserwartungen den eigenen Blick auf die überlieferten filmischen Dokumente erneut zu reflektieren: jede vorschnelle Kanonisierung einzelner Filme, Schauspieler oder Regisseure kritisch zu durchleuchten, zwischen politischen und (populär-)kulturellen Chronologien und Periodisierungen zu differenzieren und die (oft der Formulierung eines ›Reinheitsgebots‹ gleichenden) hartnäckigen teleologischen Annahmen über die ›Bestimmung‹, das ›Wesen‹ oder die ›Natur‹ des Filmischen im Konzert der Künste (Literatur, Theater, bildende Kunst etc.) zu überdenken. Ziel einer sol-

chen ›Poetik‹ könnte sein, Vorsatz und Funktion eines oder einer Gruppe von Filmen in konkreten Konstellationen mit anderen, um spezifische Repräsentationsangebote und öffentliche Räume konkurrierenden Formen populärer Unterhaltung zu analysieren und zu bewerten.

Ein in dieser Hinsicht äußerst vielversprechendes Projekt ist die aus einer Hamburger Vorlesungsreihe hervorgegangene, auf drei Bände angelegte *Mediengeschichte des Films*. Sie stellt sich als Versuch dar, »den Film als ebenso wichtigen wie unverzichtbaren Teilbereich einer ihn selber umfassenden Mediengeschichte zu betrachten«⁸ und somit den immer wieder laut werdenden Forderungen nach einer historisch argumentierenden, integrierten Filmgeschichtsschreibung nachzukommen.⁹ Nachdem der erste Band die Vor- und Frühgeschichte des Mediums von der Frühen Neuzeit bis zur Jahrhundertwende bearbeitet hatte, beschäftigt sich der zeitlich und räumlich weitaus enger gefaßte zweite Band unter dem Titel *Die Modellierung des Kinofilms*¹⁰ mit den Entwicklungen und Umwälzungen, die sich ab 1905/06 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs im deutschen Kino vollzogen haben.¹¹ Ein demnächst erscheinender dritter Band soll abschließend die »Dissoziierung«¹² (früher hätte man gesagt: Emanzipation) des Kinos von der Literatur zur Zeit der Weimarer Republik in den Mittelpunkt stellen.¹³

Innerhalb des im Vorwort zum ersten Band umrissenen Gesamtkonzepts soll der vorliegende zweite Band »die Herausbildung des Films zu einer eigenständigen Erzähl- und Darstellungsform im populären Erzähl- und Dokumentarkino der zehner Jahre erhellen«.¹⁴ »Beabsichtigt war«, wird nun im Vorwort zum zweiten Band präzisiert, »weniger eine Geschichte des Films in Auszügen als vielmehr eine Geschichte des Mediums Film, so wie es sich in der Wechselwirkung mit anderen Medien herausbildet, verselbständigt und auf diese Medien zurückgewirkt hat.« (S. 7) Hierbei klingt die im Untertitel hervorgehobene Beschäftigung mit der »Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm« insofern besonders verheißungsvoll, als der traditionell an Regisseuren, Schauspielern oder Genrezugehörigkeiten orientierte filmhistorische Zugriff einmal zugunsten eines erkenntnisleitenden Interesses an programmgeschichtlichen Aspekten des frühen Kinos aufgegeben zu sein scheint.

Leider wurde zur Verdeutlichung der Umsetzung dieses Vorhabens von einer internen Gliederung des Buches abgesehen, so daß es dem Leser überlassen bleibt, entsprechende Zusammenhänge zwischen den einzelnen Beiträgen herzustellen. Dies jedoch läßt vor allem altbekannte rote Fäden erkennbar werden, entlang derer sich wiederum bevorzugt entweder mit einzelnen ›Filmpionieren‹ und ›Autorenfilmen‹ oder mit klassischen Genreaspekten beschäftigt wird. Zur ersten Kategorie gehören Beiträge über Guido Seiber (von Helmut Herbst), Ernst Lubitsch (von Jürgen Kasten) und Franz Hofer (von Heide Schlüpmann), die sich – bei aller Unterschiedlichkeit in der erneuten Annäherung an diese drei vieldiskutierten Figuren – vor allem in der de-

taillierten Beschreibung (Herbst), Analyse (Kasten) und Interpretation (Schlupmann) des erhaltenen filmischen Materials auszeichnen. Mit Ausnahme der Aufsätze von Wolfgang Mühl-Benninghaus zur Darstellung des Ersten Weltkriegs im Nonfiction-Film und von Sebastian Hesse zur Entstehung des deutschen Detektivfilms, in denen die Konkurrenzsituation zu anderen Medienangeboten bzw. institutionellen Geboten (Kriegsberichterstattung in der illustrierten Presse und Zensurmaßnahmen auf der einen, Groschenheft-Literatur und Kinoreform auf der anderen Seite) als für die Herausbildung einer bestimmten Filmpraxis konstituierend beschrieben werden, liegen auch die – davon im einzelnen unberührten – Verdienste der übrigen Beiträge zur Formierung einzelner Genres eher abseits der proklamierten medien- bzw. programmgeschichtlichen Stoßrichtung des Bandes. Während Thomas Brandlmeier in seinem Überblick über die frühe Filmkomödie Varieté und Zirkus als relevante Bezugsmedien zumindest ins Spiel bringt, grenzt Rainer Rother in seinem Beitrag zwar zunächst das Sub-Genre des Monumentalfilms mit dem wenigstens ex negativo programmbezogenen Merkmal der »Überlänge« (S. 375) vom allgemeinen Genre des Historienfilms ab, geht dieser Spur in seiner folgenden, durchaus bestechenden Analyse von VERITAS VINCIT (1918) dann allerdings nicht weiter nach: ein etwaiger Zusammenhang mit der episodischen Handlungsstruktur des Films interessiert ihn weniger als »die spezifischen Leistungen des ersten deutschen Monumentalfilms« (S. 386) innerhalb einer auf die Schauwerte Prunk, Spektakel und Massenbewegung ausgerichteten Genrestategie.

In einer anderen Gruppe von Beiträgen führt die medienvergleichende Vorgabe zu dem etwas paradoxen Ergebnis, daß einmal mehr dem Autorenfilm und der Auseinandersetzung von Schriftstellern mit dem Film disproportional breite Aufmerksamkeit zukommt. Corinna Müller und Jürgen Kasten stellen in zwei Indizienprozessen den Anteil der (Gelegenheits-)Filmautoren Paul Lindau und Heinrich Lautensack an den Filmen ZWEIMAL GELEBT (1912), DER ANDERE (1913) und DIE LANDSTRASSE (1913) sicher, obwohl sich zur Stützung ihrer Thesen außer den Filmen selbst und den literarischen Werken der beiden Schriftsteller weder konkrete Drehbuchentwürfe noch Dokumente zum Produktionshergang erhalten haben, die eine fundierte Einschätzung des jeweiligen kreativen Prozesses erst erlauben würden. Der Einwand, daß hier ein vermeintlich innovatives medienvergleichendes Konzept weniger der Einsicht in unverhoffte Medienkonstellationen und Materialquellen Vorschub leistet, als dazu dient, das alte Bild vom »Leitmedium Literatur« neu aufzubereiten, trifft auch die Beiträge von Harro Segeberg und Jörg Schweinitz. Während Segeberg in seiner Rekapitulation der Kinodebatte einer »spezifisch literarischen Kino-Rezeption« (S. 196) nachgeht, dient auch Schweinitz das Kino vor allem als »Objekt der Reflexion durch Schriftsteller« (S. 224) und ein unter der konzeptionellen Prämisse des Bandes in vielerlei Hinsicht zu diskutierender Film wie WO IST COLETTI? (1913)¹⁵ lediglich zur Illustration der medienrefle-

xiven Modernität von Arnold Höllriegels/Richard A. Bermanns Fortsetzungsroman *Die Films der Prinzessin Fantoche* (1913).

Betrachtet man die Schwerpunktsetzung der Beiträge, so fällt die Gefahr einer sich bereits abermals vorschnell abzeichnenden Kanonisierung auf: die anhaltende Verengung auf einzelne Filme (ZWEIMAL GELEBT, DER ANDERE, WO IST COLETTI?, DIE LANDSTRASSE), Personen (Seeber, Hofer, Lubitsch, Mack; Asta Nielsen und Henny Porten in Knut Hickethiers Herleitung des ›Star-Phänomens‹ aus der Theaterkultur der Jahrhundertwende) und Bezugsmedien (fast ausschließlich Literatur und Sprechtheater), die entweder schon immer oder seit kurzem immer wieder ausführlich gewürdigt werden. Daß die wissenschaftliche Diskussion hierdurch in Gang gehalten wird und sich an wenigen Brennpunkten Interpretationen verfeinern und Recherchen vertiefen können, ist zwar zu begrüßen, angesichts der vielen noch immer wenig beachteten erhaltenen Filme, vernachlässigten Protagonisten und unbemerkten Intertexte des frühen deutschen Kinos aber auf Dauer nicht zu rechtfertigen. Hier wäre zu wünschen gewesen, daß die Autoren noch entschiedener dazu übergegangen wären, die in der existierenden Forschungsliteratur entwickelten Hypothesen einmal anhand anderer Filmbeispiele, Personen und Bezugsmedien des deutschen Kinos der zehner Jahre zu überprüfen und gegebenenfalls zu relativieren.

Fragt man andererseits, welche konkreten Erklärungsmodelle zur kulturellen Einbettung des Kinos und des Mediums Film in Wechselwirkung mit anderen Medien – jenseits von generischen Verwandtschaften und individuell-biographischen ›Einflüssen‹ – in diesem Band bereitgestellt werden, so muß man feststellen, daß ein systematischer, übertragbarer Zugriff auf die historische Funktionsweise des Kinos jener Zeit kaum einmal angestrebt wird. Die Ausnahme bildet hier Corinna Müllers Aufsatz »Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte« (S. 43-76). Anschließend an ihre früheren Arbeiten¹⁶ entwickelt Müller hier ein überzeugendes Modell, dessen methodische Grundannahme sich als dialektisches Abhängigkeitsverhältnis zwischen Filmform und Filmformat bezeichnen ließe. Anhand der von den Bedürfnissen der jeweils vorherrschenden Programmierungspraktiken und Aufführungskontexte (vom Variété über das Ladenkino zum Kinopalast) abhängigen Veränderungen der Filmlänge gelingt es Müller nicht nur, stichhaltige Vorschläge zur Periodisierung zu machen, in denen die historische Entwicklung in vier Abschnitte gegliedert wird: 1895-1905 als Phase der Kurzestfilme im Kontext des Variétéprogramms; 1906/07-1910 als Kurzfilmzeit unter weitgehender Beibehaltung der Programmkonventionen des Variétés; 1910/11-1918 als die Zeit des Langfilms im Kurz-Langfilm-Mischprogramm und (vermehrt ab 1915) ›Zwei-Schlager-Programms‹; ab 1918 als die Zeit programmfüllender Filme. Indem darüber hinaus eindringlich darauf hingewiesen (und exemplarisch vorgeführt) wird, daß jeder Stilanalyse eines gegebenen Films ein Bewußtsein des jeweils standardisierten, medienkompati-

blen (Programm-)Formats zugrunde liegen sollte, über das sich der Grad und die Grenzen von Psychologisierung, Narrativität und ästhetischer Form definieren, liefert Müller wichtige Anhaltspunkte dafür, wie eine ›historische Poetik‹¹⁷ des frühen deutschen Kinos zu erarbeiten wäre.

Ursprünglich als Eröffnungsbeitrag zu diesem zweiten Band der *Medien-geschichte des Films* geplant,¹⁸ wird Müllers Beitrag eines integrativen, programmorientierten Modells der ›Modellierung des Kinofilms‹ nahezu als einziger der im Untertitel angezeigten Intention des Buches vollauf gerecht. Daß sich die noch oft an herkömmlichen filmhistorischen Kategorien und literaturwissenschaftlichen Anknüpfungspunkten orientierten Interessenlagen der übrigen Beiträge nicht wirklich in ein derart ambitioniertes revisionistisches Forschungsprogramm integrieren lassen, verweist am Ende vielleicht weniger auf eine herrschende ›Ungleichzeitigkeit‹ in der Beschäftigung mit dem deutschen Kino der ›Übergangszeit‹, als auf eine gewisse ›Unzeitigkeit‹: Noch immer sind für diese Epoche die vielfältigen film- wie medienhistorischen Grundlagen- und Detailforschungen, die einem solchen Projekt vorauszugehen hätten, nicht im entferntesten geleistet. Auf dem Weg dorthin ergänzen die hier versammelten Beiträge den derzeitigen Reflexions- und Kenntnisstand jedoch um eine Fülle von Material und prägnanten Einzelanalysen.

Anmerkungen

1 Zu nennen wäre hier vor allem die Retrospektive ›Vor Caligari – Das deutsche Kino 1895-1920‹ des 9. Internationalen Stummfilmfestivals in Pordenone, aber auch das 1995 vom Goethe-Institut in Zusammenarbeit mit dem Nederlands Film-museum und der Stiftung Deutsche Kinemathek zusammengestellte Filmpaket ›Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe deutsche Stummfilme‹ sowie Retrospektiven der Filme einzelner Regisseure wie Max Mack (Berlin 1996) und Franz Hofer (Saarbrücken 1999); die von Martin Loiperdinger konzipierte Ausstellung ›Oskar Messter – Filmpionier der Kaiserzeit‹, Filmmuseum Potsdam und Deutsches Museum München 1994; die Sammelbände Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (Hg.): *Prima di Caligari / Before Caligari.*

Cinema tedesco / German Cinema, 1895 - 1920. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine 1990; Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hg.): *A Second Life. German Cinema's First Decades.* Amsterdam: Amsterdam University Press 1996; sowie *KINtop 1: Früher Film in Deutschland.* Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1992. Schließlich die Bücher von Heide Schlüpmann: *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos.* Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1990; Herbert Birett: *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914.* München: Q-Verlag 1994; und Corinna Müller: *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912.* Stuttgart, Weimar: Metzler 1994.

2 Ludwig Greve (Hg.): *Hätte ich das*

Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Stuttgart: Kösel 1976; Heinz-B. Heller: *Literarische Intelligenz und Film. Zur Veränderung der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films.* Tübingen: Niemeyer 1984; Joachim Paech: *Literatur und Film.* Stuttgart: Metzler 1988.

3 Anton Kaes (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 - 1929.* Tübingen, München: Niemeyer, Deutscher Taschenbuch Verlag 1978; Jörg Schweinitz (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909 - 1914.* Leipzig: Reclam 1992.

4 Helmut H. Diederichs: *Anfänge deutscher Filmkritik.* Stuttgart: Wiederoither 1986.

5 Gabriele Kilchenstein: *Frühe Filmzensur in Deutschland. Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906 - 1914),* München: diskurs film 1997.

6 Hans Barkhausen: *Filmpropaganda in Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg.* Hildesheim: Olms 1982.

7 Zum Begriff einer »kulturellen Poetik«, vgl. Stephen Greenblatt: Grundzüge einer Poetik der Kultur. In: ders.: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern.* Berlin: Wagenbach 1991, S. 107 - 122.

8 Harro Segeberg: Vorwort. In: ders. (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst.* Wilhelm Fink Verlag, München 1996 (= Mediengeschichte des Films, Bd. 1), S. 7.

9 Vgl. z.B. Siegfried Zielinkis Projekt einer »integrierten Mediengeschichte« (S. 15) von Kino und Fernsehen in *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1989.

10 Corinna Müller, Harro Segeberg (Hg.): *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6 - 1918).* München: Fink 1998 (= Mediengeschichte des Films, Bd. 2). Verweise auf diesen Band im folgenden mit Seitenzahlen im Text.

11 Etwas aus dem Rahmen dieses Bandes fällt somit Karin Esders' Diskussion der Genreidentität vermeintlicher früher amerikanischer »Western« vor dem Hintergrund historischer Produktions-, Vermarktungs- und Rezeptionsbedingungen, die sich zudem leider weitgehend in einer Rekapitulation jüngster englischsprachiger Forschungsergebnisse erschöpft.

12 Segeberg Vorwort, (Anm. 8), S. 7.

13 Harro Segeberg (Hg.): *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste.* München: Fink, i. Vorb. (= Mediengeschichte des Films, Bd. 3). Daß es sich bei der *Mediengeschichte des Films* somit von Band zu Band zunehmend um eine Medien- (bzw. Literatur-) geschichte des deutschen Films handelt, ist zumindest etwas irreführend und wurde bisher in keinem der beiden erschienenen Bände thematisiert, geschweige denn begründet.

14 Segeberg Vorwort, (Anm. 8), S. 7.

15 Die spezifische Selbst-Positionierung dieses Films an der Schwelle zwischen Kurz- und Langfilm ist zumindest angedeutet bei Michael Wedel: »Showman im Glashauss. Der Filmregisseur Max Mack«. In: ders. (Hg.): *Max Mack. Showman im Glashauss.* Berlin: Freunde der deutschen Kinemathek 1996, S. 18f.

16 Vgl. vor allem Müller: *Frühe deutsche Kinematographie* (Anm. 1), sowie dies.: »Anfänge der Filmgeschichte: Produktion, Foren und Rezeption«. In: Segeberg (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens*, (Anm. 8), S. 295 - 325.

17 Zum Begriff einer »historischen Poetik« des Kinos vgl. David Bordwell: »Historical Poetics of Cinema«. In: R. Barton Palmer (Hg.): *The Cinematic Text. Methods and Approaches.* New York: AMS Press 1989, S. 369 - 398.

18 Vgl. Harro Segeberg, »Von der proto-kinematographischen zur kinematographischen (Stadt-)Wahrnehmung. Texte und Filme im Zeitalter der Jahrhundertwende.« In: ders. (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens*, (Anm. 8), S. 355, Anm. 54.

Buchbesprechungen

Ulrike Hick, *Geschichte der optischen Medien*, Wilhelm Fink Verlag, München 1999, 365 Seiten mit Abb., DM 78.-

Gegenstand dieser Marburger Habilitationsschrift ist »die Geschichte der optischen Sehmaschinen und ihrer Bilderwelten vor dem Kino« (S. 2). Behandelt werden Camera obscura, Anamorphoten, Guckkasten, Laterna magica, Diorama, Panorama, Photographie und Stereoskopie. Der Verlagstitel des Buchs ist irreführend: Der Begriff »optische Medien« spielt für die Autorin wohlweislich keine tragende Rolle. Von einer Mediengeschichte wären über die technischen Artefakte und die visuellen Medienprodukte hinaus auch Angaben zur Angebotsstruktur und Reichweite, zur Nutzung und zur Rezeption zu erwarten. Zumindest für den deutschen Raum ist darüber so gut wie nichts bekannt.

Die Verfasserin hat sich etwas anderes vorgenommen: Die Sehmaschinen und Bilder sollen »in den sich wandelnden kulturhistorischen Kontexten der Ausformierung einer medialisierten Wahrnehmung verortet werden« (S. 3). Zu diesem Zweck knüpft die Autorin kritisch an die Apparatus-Theorien von Comolli und Baudry an: Sie übernimmt den Dispositivansatz, möchte den Zuschauer aber nicht im Sinne einer »abstrakten, ahistorischen und passiven Größe« verstanden wissen, sondern geht aus »von einer prinzipiellen Historizität von Wahrnehmung und Sinnestechnologie und deren diskursiver Organisation« (S. 7). Derart für innovative Forschung gerüstet, unternimmt sie »die Re-Lektüre einer Fülle von historischem Quellenmaterial unter den neuen methodischen Prämissen« (S. 10): Sie liest die klassischen Schriften von Leon Battista Alberti bis Franz Paul Liesegang sowie umfangreiche Sekundärliteratur, um »die einzelnen optischen Bildmedien im Hinblick auf ihre differenten dispositiven Fundierungen« (S. 11) zu untersuchen.

Im wirklichen Leben dienten die verschiedenen visuellen Artefakte ganz unterschiedlichen Zwecken: vom technischen Hilfsmittel für Maler über amüsantes Spielzeug für Aristokraten und Bürger bis zur Unterhaltung und Belehrung eines Massenpublikums. In den Theorierahmen des Dispositivansatzes gestellt, ergeben sie eine systematische Anordnung: Angelpunkt ihrer Verortung ist die »Dynamisierung des Blicks«, die sich angeblich mit der Zirkulation von Waren und Menschen seit Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelt – eine mehrfach beschworene Analogie, die nichts beweist, aber für den Argumentationsgang unerlässlich ist. Denn die Autorin konstruiert Wahrnehmungsbedürfnisse des Publikums, die auf Bewegung aus sind, um die Sehmaschinen des 19. Jahrhunderts und ihre Bilder als entsprechende Reaktion darauf darstellen zu können. Obwohl sie sich ausdrücklich von einem linear progressiven Geschichtsverständnis abgrenzt und den Terminus »Pre-Cine-

ma« explizit verwirft (S. 9), verfällt sie damit zwangsläufig der teleologischen Betrachtungsweise der traditionellen Filmgeschichtsschreibung: Die »Dynamisierung des Blicks« läßt sich schematisch leicht differenzieren in die räumliche Dynamisierung, repräsentiert im Panorama, und die zeitliche Dynamisierung, repräsentiert in Diorama und Moving Panorama. In ihrer Zusammenführung, der raumzeitlichen Dynamisierung, repräsentiert im Kinetographen, erscheinen beide Aspekte dann zwangsläufig potenziert. Die »diversen Schritte in der Entwicklung der populären Bildmedien [...] kulminieren mit dem Auftreten des Kinetographen am Ende des 19. Jahrhunderts.« (S. 335) Als Kulminationspunkt der Bildmedien-Entwicklung eines ganzen Jahrhunderts steht das Kino an keiner Stelle des Buchs in Zweifel. Auf diese Weise werden mediengeschichtliche Fragen nicht aufgeworfen, sondern zugedeckt.

Da sich mit theoretischen Anleihen bei dem Gewährsmann Walter Benjamin und bei der Apparatus-Theorie systematisierende Entsprechungsverhältnisse konstruieren lassen, unterbleibt die Befragung des überlieferten Original-Materials. An Bildquellen zitiert die Autorin eine Fernsehsendung des ZDF, ein Kaufvideo und einen einschlägigen Film von Werner Nekes (S. 359). Aus dem Buch geht an keiner Stelle hervor, ob sie jemals ein Panorama besucht oder eine Laterna magica-Schau erlebt hat. Betrachtet man die Qualität der Abbildungen in dem Band selbst, so kam es ihr darauf vielleicht auch gar nicht an: Die miserable Ausstattung der Medienbücher des Fink-Verlags ist mittlerweile notorisch – hier überschreitet sie die Grenze dessen, was hinzunehmen ist. Als Vorlagen dienen stark ausgefressene Schwarzweiß-Fotokopien aus Büchern (die Provenienz ist akkurat nachgewiesen), welche die abzubildenden Bilder zur Unkenntlichkeit entstellen. Es ist schlicht unmöglich, über diese Illustrationen auch nur die leiseste Ahnung darüber zu gewinnen, welche geometrische Muster Chromatropen entfalten (S. 164), wie sich die Überblendung der Nebelbilder vollzieht (S. 172, 176) oder worin der Reiz viktorianischer *life model slides* besteht (S. 210).

Für geübte selektive Leser, welche die geschichtsphilosophisch allzu stimmigen Konstruktionen ausblenden können, bieten die einzelnen Kapitel teilweise gute Zusammenfassungen des derzeitigen Kenntnisstandes, wie er sich in der akademischen Literatur niederschlägt. Das gilt besonders für den Abschnitt zur Laterna magica im 19. Jahrhundert (S. 156-211). Angesichts der spärlichen Veröffentlichungen zum Thema im deutschen Sprachraum ist dieser Nutzen des Buchs nicht gering zu veranschlagen.

Martin Loiperdinger

Deac Rossell, *Living Pictures. The Origins of the Movies*, State University of New York Press, Albany 1998, xii, 188 S., ill.

Am 26. September 1896 stellte Theodor Bläser in dem deutschen Schaustellerblatt *Der Komet* die Frage: »Edison oder Lumière?« – und mit eben diesem Zitat leitet Deac Rossell sein Buch über die Anfänge der Kinematographie ein. Doch geht es dem Autor gerade nicht um die Suche nach dem »wahren Erfinder«, nicht um die so häufig betriebene »retrospektive Teleologie«, die von unserem heutigen Begriff des Kinos ausgehend die vielen Formen lebender Bilder des späten 19. Jahrhunderts nur danach gewichtet, wie bedeutend ihr »Beitrag« für die weitere Entwicklung des Mediums war. Deac Rossell interessiert sich vor allem für die Vielfalt an Apparaten und Verfahren und versucht, ihre jeweilige Bedeutung im zeitgenössischen Zusammenhang zu ergründen.

Theoretischer Ausgangspunkt für Rossells Buch sind die Überlegungen des niederländischen Technikhistorikers Wiebe E. Bijker und dessen Modell des »technologischen Rahmens«. Für Bijker wird die Gestalt von Artefakten bestimmt durch die Interaktion verschiedener Akteure (Erfinder, Hersteller, Verkäufer, Kunden, Nutzer, Kontrollinstanzen usw.). Hieraus ergeben sich Bedeutungs- und Funktionszuschreibungen, nach denen sich Brauchbarkeit, Verwendungszweck, Wert für die jeweiligen Akteure bemessen. Die Fruchtbarkeit dieser Herangehensweise wird schnell deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, aus welch verschiedenen Zusammenhängen heraus z. B. Louis Lumière, Thomas Alva Edison oder Max Skladanowsky (um nur drei der bekanntesten Figuren zu nennen) ihre Apparate entwickelten. Und gleichzeitig hilft diese Sichtweise, besser zu verstehen, daß Geräte, die von der traditionellen Filmgeschichtsschreibung allenfalls als »mißglückte Versuche« verbucht werden, innerhalb ihres eigenen technologischen Rahmens durchaus sinnvoll und zweckmäßig waren. Eine Besonderheit von Deac Rossells Darstellung ist der genaue Blick für die technischen Eigenschaften der Apparate, die hier weit über das übliche Maß hinaus in die Argumentation mit einbezogen werden.

Trotz dieses durchaus pointierten Ansatzes handelt es sich bei *Living Pictures* nicht um eine hochspezialisierte Untersuchung, sondern um eine Einführung – allerdings auf hohem Niveau. Nach einer knappen Übersicht über die unterschiedlichen Arten bewegter Bilder im 19. Jahrhundert, die einem mehr oder weniger großen Publikum vorgeführt wurden – die Laterna magica mit ihren verschiedenen Möglichkeiten sowie Emile Reynauds *Praxinoscope* –, widmet sich ein Kapitel ausführlich der Chronophotographie. Die Bewegungsstudien, die Eadweard Muybridge oder Etienne Jules Marey durchführten sowie die vom preußischen Kriegsministerium finanzierten Aufnahmen von Ottomar Anschütz dienten zwar vor allem wissenschaftlichen Zwecken, doch sehr bald schon sah man die Möglichkeit ihrer kommerziellen Auswertung. Anschütz vergab Rechte an seinem *Elektrischen Schnellseher* in die USA

und war selbst Teilhaber der 1892 in London gegründeten Electrical Wonder Company. Georges Demeny trennte sich unter anderem auch deshalb von seinem Arbeitgeber Marey, weil er das Potential seines *Phonoscope* sah, der Wissenschaftler Marey aber keinerlei Neigung hatte, die Chronophotographie zur reinen Unterhaltung einzusetzen. Der Mathematik- und Physiklehrer Ernst Kohlrausch setzte chronophotographische Aufnahmen zur Unterstützung der Gymnastiklehre ein. Daraus ergab sich auch die Notwendigkeit der Projektion und der Bewegungssynthese. Kohlrausch blieb aber wie Anschütz bei den Glasplatten als Träger, da deren Bildqualität den ersten kinematographischen Projektionen auf Zelluloid deutlich überlegen war.

Der Entwicklung des Zelluloids mit all ihren Schwierigkeiten gilt dann das folgende Kapitel, bevor Rossell sich Thomas Alva Edison zuwendet. Der ist gerade unter dem Gesichtspunkt des gewählten Ansatzes interessant, da der »technologische Rahmen«, innerhalb dessen der Erfinder sich bewegte, ihn daran hinderte, schon frühzeitig das Problem der Projektion anzugehen. Dadurch lief Edison der Entwicklung des Marktes schon bald hinterher. Aufgrund seiner Patente blieb er zwar eine zentrale Figur, mit der die Konkurrenten unvermeidlich zu rechnen hatten, doch seine Rolle war letztlich vor allem defensiv. Die für Rossell wohl wichtigste Traditionslinie ist zweifellos die der *Laterna magica*, aus der heraus (im doppelten Wortsinne) sich die Kinematographie entwickelt. (Siehe dazu auch den Beitrag Rossells in diesem Band.) Das letzte Kapitel beschäftigt sich schließlich mit der Vielzahl von kinematographischen Apparaten und Verfahren, die zwischen 1896 und 1900 miteinander konkurrierten. Angesichts all der Unternehmer, Schausteller, Gerätebauer mit ihren faszinierenden Maschinen und Auswertungsmethoden tritt die Frage nach *dem* Erfinder des Kinos tatsächlich völlig in den Hintergrund. Der Versuch, jeweils Einzelpersonen die entscheidende Entdeckung zuzuschreiben, der noch bei den Gedenkveranstaltungen anlässlich der Hundertjahrfeiern immer wieder unternommen wurde, verstellt den Blick auf eine weitaus interessantere Dimension der 1890er Jahre, nämlich die schier unglaubliche Vielfalt, die im Bereich der lebenden Bilder herrschte.

Deac Rossells Buch bietet eine zwar kaum 200 Seiten starke, aber dafür sehr reichhaltige Einführung in die Geschichte der lebenden Bilder im späten 19. Jahrhundert. Der Autor stützt sich dabei auf eine immense Kenntnis der Materie, wie er mit seiner *Cinema Chronology* (= *Film History*, vol. 7, no. 2, 1995), der immer noch bedeutendsten und verlässlichsten Datensammlung dieser Art, gezeigt hat. Beide Bücher sollten zur Standardausstattung einer jeden Bibliothek zum Thema gehören.

Frank Kessler

Richard Abel, *The Red Rooster Scare. Making Cinema American 1900-1910*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1999, x, 301 S., ill.

Der amerikanische Filmhistoriker Richard Abel ist weltweit einer der besten Kenner des frühen französischen Stummfilms. Seine umfangreiche Studie *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, in einer erweiterten Neuauflage 1998 endlich auch als preisgünstigeres Paperback erschienen, bietet einen umfassenden Überblick über die Filmproduktion in Frankreich vor dem Ersten Weltkrieg. Diesem Buch steht bislang auch in französischer Sprache nichts Vergleichbares gegenüber. Mit seiner jüngsten Veröffentlichung erweitert Abel das Feld, indem er die Rolle der Firma Pathé Frères auf dem amerikanischen Markt analysiert. Damit ist diese Untersuchung gleich in zweierlei Hinsicht von Interesse: Zum einen liefert der Autor eine systematische Fallstudie zur Bedeutung von Pathé als international operierender Gesellschaft, indem er das für die Firma wichtigste ausländische Absatzgebiet analysiert, zum anderen durchbricht er die in nationalen Filmgeschichten übliche Beschränkung auf die jeweilige heimische Produktion.

Schon in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts sind es nämlich vor allem französische Produktionen, die in den Vaudevilles und anderen Theatern besonders erfolgreich waren, allen voran Méliès-Filme wie *CENDRILLON* (1899) oder *VOYAGE DANS LA LUNE* (1902), Titel die immer wieder in Fachzeitschriften wie *Billboard* herausgehoben werden und offenbar auch vergleichsweise lange Laufzeiten hatten. Als dann durch die wachsende Zahl von Abspielstätten die Nachfrage stieg, eroberte Pathé schnell eine Spitzenposition auf dem amerikanischen Markt. Abel vertritt mit Nachdruck die These, daß der stetige Nachschub an neuen Filmen, wie ihn zu jener Zeit allein Pathé garantieren konnte, von entscheidender Bedeutung für den Nickelodeon-Boom um 1905-1906 war, zumal die französische Firma durch die Bandbreite ihrer Produktion praktisch alle Programmsparten bediente. Darüber hinaus galten die Pathé-Filme auch in qualitativer Hinsicht als nahezu konkurrenzlos. Einem Brief George Eastmans aus dem Jahr 1907 zufolge verkaufte Pathé zu diesem Zeitpunkt jährlich über 10 Millionen Meter belichteten Positivfilm in den Vereinigten Staaten, fast doppelt so viel wie alle amerikanischen Produzenten zusammen.

Der übermächtige Konkurrent aus Frankreich erschien den inländischen Firmen mehr und mehr als Bedrohung, und schon bald formierte sich der Widerstand. Obwohl auch Pathé Teil der unter der Führung Edisons gebildeten Motion Picture Patents Company war, erhoben sich erste Stimmen gegen den Einfluß der nun dezidiert als »ausländisch« apostrophierten Firma. Der Aufstieg der amerikanischen Filmproduktion in den folgenden Jahren wurde begleitet von immer nationalistischeren Tönen und der Behauptung, die französischen Filme seien ungeeignet für das amerikanische Publikum, weil sie

dessen Ansprüchen in ästhetischer wie in moralischer Hinsicht nicht genügten. Selbst der zunächst noch von einigen Journalisten gelobte *film d'art* wurde schon bald für seine »unverständliche« Erzählweise und die düsteren, tragischen Sujets gerügt. Ab 1908 fanden dagegen die amerikanischen Produktionen in der Branchenpresse stets mehr Anerkennung, vor allem hob man hervor, daß diese handlungsreich sowie einfach und klar erzählt seien.

In diesen Debatten, auch das zeigt Abel, ging es aber nicht nur um Rückeroberung von Marktanteilen. Sie fanden vor dem Hintergrund von Diskussionen um die »Überfremdung« der Vereinigten Staaten durch den Zustrom von Einwanderern vor allem aus Ost- und Südeuropa statt. Auch das Kino wurde zur Zielscheibe der Kritik, da es von »moralisch zweifelhaften«, ausländischen Filmen dominiert sei und damit die Integration des sich zu weiten Teilen aus Immigranten rekrutierenden Publikums behindere und gleichzeitig dessen »kriminelle Neigungen« begünstige. Einer der Höhepunkte der Kampagne war dann die zeitweilige Schließung aller Nickelodeons in New York im Dezember 1908. Die daraufhin einsetzende »Amerikanisierung« des Kinos zielte also ab auf eine »Amerikanisierung« der Zuschauer und letztlich auf die »Amerikanisierung« der Gesellschaft. Die einheimische Filmbranche übernahm diese Strategie, weil sie damit einerseits den Konkurrenten Pathé an den Rand drängen und andererseits die Reputation des Kinos wieder aufwerten konnte. Von einem Störfaktor wurde es im öffentlichen Diskurs zu einem Motor der Integration. 1909 erklärte Carl Laemmle dann auch: »I will make American subjects my speciality [...] I want strong virile American subjects.« Das Buch schließt mit einem Kapitel über den frühen Western, der in diesem Zusammenhang als das amerikanische Sujet *par excellence* vermarktet wurde.

Abel beschreibt diese Entwicklung in sechs Kapiteln, denen er in unregelmäßiger Folge insgesamt neun zeitgenössische Dokumente beifügt, die das jeweils behandelte Thema illustrieren. Außerdem werden in fünf *Entr'actes*, also »Zwischenspielen«, weitere Aspekte der frühen Kinogeschichte beleuchtet: die Rolle der Markennamen und -zeichen, die Kolorierung der Filme, die Branchenpresse, die Musik in den Nickelodeons und das Entstehen des Starsystems. Der auf diese Weise geradezu durchkomponierte Band enthält darüber hinaus zahlreiche Abbildungen, so daß Abel in seinem Buch ein weitgespanntes Panorama entfalten und das zentrale Thema in ein facettenreich gezeichnetes Gesamtbild einbetten kann. Auf breiter Materialbasis und mit schlüssiger Argumentation behandelt *The Red Rooster Scare* einen zentralen Aspekt der Geschichte der Firma Pathé Frères und des frühen amerikanischen Kinos, der trotz seiner immensen Bedeutung bislang erst in Ansätzen erforscht ist.

Frank Kessler

Deniz Göktürk, *Künstler, Cowboys, Ingenieure...: Kultur- und medien- geschichtliche Studien zu deutschen Amerika-Texten 1912-1920*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998, 265 S., ill., DM 68,-

Was dieses Buch über seinen wissenschaftlichen Anspruch hinaus spannend macht, ist seine thematische Aktualität. Es zeigt nämlich, wie das heute vielerorts als bedrohlich empfundene Phänomen der ›Amerikanisierung‹, das eben nicht neu ist, sondern bereits zu Beginn des Jahrhunderts, im späten Kaiserreich, kontrovers diskutiert wurde, als kontinuierlicher Diskurs das Denken und die Imagination deutscher Intellektueller und Leser beflügelt hat. Daß dieser Diskurs nicht nur auf dem literarischen Feld alleine ausgetragen worden ist, sondern auch im frühen Kino, kann nicht weiter überraschen; daß aber auch die literarischen Phänotypen ihre Amerikabilder häufig mit Utopien über (audio)visuelle Massenmedien anreicherten, mag bereits ein erstes Indiz für die Herausbildung Amerikas als Leitkultur der westlichen Moderne sein.

Deniz Göktürk läßt den Aspekt der Medialisierung nie aus dem Auge. Ausgehend von Franz Kafkas Amerika-Roman *Der Verschollene*, dessen Protagonist Karl Roßmann nach seiner Odyssee im ›Teater von Oklahoma‹ »gleichsam in die Utopie Amerika eingeht« (S. 18), erläutert sie an einer Reihe weniger kanonischer Texte, wie die Amerika-Imagination europäischer Intellektueller als Sinnbild einer absinkenden Kultur Verwendung fand. Gerhart Hauptmanns Künstlerroman *Atlantis* (1912), der eigene Erfahrungen einer Amerika-Reise des Jahres 1894 verarbeitet, belegt die »grundsätzliche Ambivalenz der deutschen Amerika-Bilder« (S. 55), in denen die großstädtische Massengesellschaft einem Bild von Natur und Wildnis gegenübergestellt wird, das »die Einlösung von utopischen Befreiungs- und Selbstfindungsphantasien« (S. 55) verspricht. August Bloms Verfilmung (Dänemark 1913), die Göktürk im Zusammenhang mit den Nobilitierungsbestrebungen der Filmindustrie im Rahmen des deutschen ›Autorenfilms‹ diskutiert, nimmt die bei Hauptmann signifikante erotische Aufladung der Massenunterhaltung zurück, »da der Film sich einem herrschenden Standard von hoher Kultur anzunähern und ein bildungsbürgerliches Publikum ins Kino zu locken suchte.« (S. 63) Gerade dieser Aspekt jedoch, wie Göktürk in ihrem Referat der zeitgenössischen Rezeption zeigt, blieb aber umkämpftes Terrain, nicht nur für das Bildungsbürgertum und seine Meinungsführer, sondern auch für die Intellektuellen selbst, denn: »Zwar taten sich [für literarische Autoren] neue Verdienstmöglichkeiten auf, doch die eigene privilegierte Position war in Gefahr und mußte scharf verteidigt werden.« (S. 77)

Im Genre der Science Fiction, das Göktürk anhand der Romane *Der Tunnel* von Bernhard Kellermann und *Der Golfstrom* von Hans Peter Rosegger (beide 1913) in ihre Diskussion einbringt, arbeitet sie einen Zusammenhang zwischen der Vernetzung des Massenverkehrs und der »weltweiten Zirkulation von Bildern« (S. 20) heraus, der in der gewagt erscheinenden These gip-

felt: »Die Geschichte vom transatlantischen Tunnelbau liest sich in diesem Kontext auch als eine Evolutionsgeschichte des Kinos.« (S. 20) Es ist kein Wunder, daß William Wauers Filmadaption *DER TUNNEL* (1914/15) die medienreflexiven Bestandteile des Romans kaum ausführt, was Göktürk darauf zurückführt, daß der Film »hinter den Standards der Zeit« (S. 115) zurückblieb.

Ein Kapitel über die Wechselbeziehungen zwischen Fleisch- und Filmindustrie zu Beginn des Jahrhunderts leitet zum thematischen Komplex der Imagination des amerikanischen Westens über, in dem die prototypische Figur des »Cowboys« völlig richtig als »Produkt der fortschreitenden Industrialisierung« (S. 21), nämlich als »Zuarbeiter der expandierenden Fleischindustrie im späten neunzehnten Jahrhundert« (S. 157) gekennzeichnet wird, dessen Massenwirkung und romantische Idealisierung der Popularität des Westerngenres zu danken ist. Göktürks Aufmerksamkeit gilt hier vorzugsweise der deutschen Westernproduktion im Umfeld der Heidelberger Chateau-Film Gesellschaft des Produzenten, Regisseurs und Schauspielers Hermann Basler, der mit seinen Filmen Lücken füllte, die seit Kriegsbeginn durch den Stopp ausländischer Filmimporte aufgerissen waren. In der Kopie amerikanischer Vorkriegsfilme fällt hier jedoch eine deutliche Aufwertung weiblicher Protagonisten auf, die andererseits durch die Zeichnung eines Männlichkeitsbildes gekontert wird, das durch die Verkörperung »maskuliner Qualitäten des militärischen Typus« (S. 203) auch Konservative ansprechen konnte.

Schließlich wendet sich Göktürk dem kulturkritischen Werk des Österreichers Robert Müller zu, der »die Entwicklung Amerikas zum inszenierten Kunstraum und zum wiedererkennbaren, zitierfähigen Schauplatz innerhalb einer kinematographisch kondensierten Geographie« (S. 205) als einen »Prozeß der »Entwirklichung«« (S. 205) beschreibt. In diesem Sinn »entsproß der Amerikanismus also nicht in Amerika, sondern in Deutschland, insbesondere in Berlin« (S. 213) und war geprägt durch mediale Bilder, die ihrerseits hochgradig auf die Eskapismusbedürfnisse des deutschen Publikums eingingen.

In den Schlußbemerkungen verweist Göktürk eindringlich auf die »Verquickung der Imaginationsräume Amerika und Kino« (S. 230), und zieht daraus den bedeutsamen Schluß: »Als das Kino zum wichtigsten Medium illusionistischer Unterhaltung wurde, schlugen die Romanautoren andere Wege ein und begannen die Kanäle von Publizität genauer unter die Lupe zu nehmen. Der Funktionswandel des Romans Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts stand nicht zuletzt im Zusammenhang mit der Reflexion filmischer Illusionierung.« (S. 213)

Göktürks Arbeit verbindet über ihren kulturellen Diskurs Einsichten in die spätwilhelminische Gesellschaft mit einer kulturwissenschaftlichen Zugangsweise, die das Zusammenspiel unterschiedlicher kultureller Felder (Literatur, Film) und ihre letztendliche Ausdifferenzierung und Funktionalisierung in einen größeren theoretischen Rahmen stellt. So sind ihre Analysen literarischer Texte auch für genuine Filmwissenschaftler von großem Nutzen.

Die Redaktion hat erhalten:

Vanessa Toulmin, Randall Williams. *King of Showmen. From Ghost Show to Bioscope*, The Projection Box, London 1998, 54 S., ill., 6,95 £.

Dokumentation zur professionellen Einführung des Films für das englische Jahrmarktpublikum durch Randall Williams mit seiner 1000 Zuschauer fassenden Schaubude.

Stephen Herbert, *Industry, Liberty, and a Vision. Wordsworth Donisthorpe's Kinesigraph*, The Projection Box, London 1998, 120 S., ill., 10,95 £.

Kulturgeschichtliche Dokumentation zu Donisthorpes 1889 patentierter Filmkamera.

John Fullerton (Hg.), *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema*, John Libbey, Sydney / The National Museum of Photography, Film & Television, Bradford, 288 S., ill.

Hervorragend ausgestatteter Tagungsband der internationalen Konferenz zu »100 Jahre Kino« in Bradford 1995, mit zahlreichen Beiträgen zur technischen Innovation der Kinetographie, zu Auswertung und Publikum, *popular culture*, kultureller Repräsentation sowie zur Neubetrachtung der Entwicklung der Filmform im frühen Kino.

Claire Dupré la Tour, André Gaudreault, Roberta Pearson (Hg.), *Le cinéma au tournant du siècle / Cinema at the Turn of the Century*, Eds. Nota Bene, Québec / Payot, Lausanne 1999, 397 S., ill.

Akten des 3. Internationalen Kongresses der Gesellschaft DOMITOR, der 1994 in New York stattfand und sich mit dem Kino der Jahrhundertwende beschäftigte. Beiträge von Forschern aus Australien, Belgien, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Kanada, Polen, Rußland und den USA, jeweils in französischer oder englischer Sprache.

Marie-Sophie Corey, Jacques Malthête, Laurent Mannoni, Jean-Jacques Meusy (Hg.), *Les premières années de la société L. Gaumont et Cie. Correspondance commerciale de Léon Gaumont 1895-1899*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Bibliothèque du Film, Gaumont, Paris 1998, 495 S., ill., 260 FF.

Ausführlich kommentierte Ausgabe der Geschäftskorrespondenz von Léon Gaumont vor 1900.

Juan M. Minguet Batllori, *Segundo de Chomón, beyond the cinema of attractions (1904-1912)*, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, Barcelona 1999, 63 S., ill. (Bezug über: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, Portal de Santa Madrona 6-8, E-08001 Barcelona).

Monographie zu dem aus Spanien stammenden Segundo de Chomón, der für Pathé als Kameramann und Regisseur arbeitete. Vor allem in seinen zahlreichen Trickfilmen und Feerien versucht er, mit Georges Méliès zu konkurrieren.

Francesco Bono, Paolo Caneppele, Günter Krenn (Hg.), *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*, Filmarchiv Austria, Wien 1999, 203 S., ill.

Markus Nepf über die österreichischen Filmproduktionspioniere Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck; Günter Krenn über Sascha Kolowrat; Paolo Caneppele und Günter Krenn zu Methoden der Erforschung der unwiederbringlich verlorenen Stummfilme.

David Emrich, *Hollywood, Colorado. The Selig Polyscope Company and The Colorado Motion Picture Company*, Postmodern Company, Lakewood, Colorado 1997, Buch (80 S., ill., 9,95 US-\$) und Video (65 min., 19,95 US-\$).

Das Buch behandelt frühe Western aus Cañon City, drei von ihnen sind auf dem Video zu besichtigen.

Melvyn Stokes, Richard Maltby (Hg.), *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*, bfi Publishing, London 1999, 186 S., 14,99 £.

Zahlreiche Beiträge u.a. von Giorgio Bertellini, Roberta Pearson und William Uricchio zum Publikum des frühen Kinos in New York, in Chicago, zum Kinderpublikum in den Nickelodeons, zur Filmrezeption im Ersten Weltkrieg und zur Repräsentation des Publikums in der Kinowerbung.

André Gaudreault, *Du littéraire au filmique* (2. Auflage), Editions Nota Bene, Québec / Armand Colin, Paris 1999, 197 S.

Vom Autor durchgesehene und um ein Nachwort erweiterte Neuauflage des immer noch grundlegenden Werks zur Narratologie vor allem des frühen Films.

Silvana Sinisi (Hg.), *Cantami o Diva. I percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni 1999, 222 S., ill., 32.000 Lit.

Sammelband zu Frauendarstellungen und Frauenfiguren in Literatur, bildender Kunst, Theater und Film um die Jahrhundertwende. Zum frühen Kino Beiträge von Antonio Costa zur Ikonographie des Weiblichen bei Méliès sowie von Monica Dall'Asta zu Pearl White und anderen *serial queens*.

Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi (Hg.), *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine 1999, 441 S., ill., 48.000 Lit.

Akten des 5. Internationalen filmwissenschaftlichen Kongresses in Udine, der den Anfängen der Filmgenres gewidmet war. Die Beiträge sind in der jeweiligen Vortragssprache (italienisch, französisch oder englisch) publiziert.

montage/av, 7. Jg., Nr. 2, 1998, 154 S., 20 DM.

Übersetzung von Boleslas Matuszewskis Plädoyer für die Einrichtung eines Filmarchivs aus dem Jahr 1898; Nico de Klerk über Nachrichtenfilm und Technikinteresse in Amsterdamer Filmvorführungen bis 1910.

Film History, vol. 10, no. 2, 1998, *Film, Photography and Television*, 130 S., ill., 20 US-\$.
Gary W. Harner über die Bestrebungen der Kalem Company, mit Reisefilmen und *on location*-Aufnahmen ein Markenimage zu formen.

Film History, vol. 11. no. 1, 1999, *Film Technology*, 127 S., ill., 20 US-\$.
Englische Version von Nico de Klerks Artikel über Nachrichtenfilm und Technikinteresse in Amsterdamer Filmvorführungen bis 1910 aus *montage/av*; chronologischer Abriss von Eugene Augustin Laustes Biographie (Paul C. Spehr) und Verzeichnis seiner Apparate in der Smithsonian Institution (John Hiller); Michael J. Quinn über Paramount und den Spielfilmverleih 1914 - 1921.

Film History, vol. 11. no. 2, 1999, *Emigré Filmmakers and Filmmaking*, 118 S., ill., 20 US-\$.
Charles Grimm zur Vorgeschichte der Paper Print Collection in der Library of Congress; Samantha Barbas über Publikumsreaktionen auf amerikanische Zensurmaßnahmen 1912 - 1922.

Historical Journal of Film, Radio and Television, vol. 19, no. 2, 1999, 151 S., ill., ca. 20 DM pro Ausgabe für IAMHIST-Mitglieder.
Charles Musser über den *Cinématographe Lumière* in den Vereinigten Staaten 1896/97; Stephen Bottomore zum *train effect*, den Publikumsreaktionen auf heranfahrende Lokomotiven; Microfiche-Dokumentation von Roger W. Warrens Lokalstudie zur frühen Kinogeschichte in Denver bis 1911, mit einer Einführung von Charles Musser.

Griffithiana, Nr. 62/63, Mai 1998, 181 S., ill., 40.000 Lit.
Wiedergabe einer Podiumsdiskussion über D. W. Griffith vom Oktober 1997 in Pordenone; Paul C. Spehr und Jean-Jacques Meusy über die Anfänge der American Mutoscope and Biograph Company in Frankreich.

Griffithiana, Nr. 64, Oktober 1998, 191 S., ill., 40.000 Lit.
Artikel von Karen Merritt über SNOW WHITE (1916), Vittorio Martinelli über Gabriele d'Annunzio und das Kino, ein Drehbuch von d'Annunzio mit einer Einleitung von Russell Merritt, Luke McKernan über Kino und Sport von den Anfängen bis in die zwanziger Jahre sowie Paul Fryer über Enrico Caruso im Film.

1895, Nr. 24, Juni 1998
Die neueste Ausgabe der französischen Filmhistorikerzeitschrift aus Paris bietet u.a. einen Artikel von John Barnes zu Robert William Paul sowie eine von Jacques Malthête aufgestellte Übersicht der Copyright-Logos in den Filmen von Georges Méliès.

TGM, tijdschrift voor mediageschiedenis, Jg. 1, Nr. 1, 1998
Die in Amsterdam erscheinende und vom Nederlands Audiovisueel Archief und der Vereniging Geschiedenis, Beeld en Geluid unterstützte Zeitschrift hat sich zur Aufgabe gemacht, die mediengeschichtliche Forschung in den Niederlanden zu unterstützen und ihr ein Publikationsforum zu bieten. Diese Nummer enthält u.a. Artikel von An-

nette Förster über die französische Schauspielerin Musidora, von Kristine de Valck über die ersten Jahre der Kinematographie in Rotterdam sowie von Marga Altena, die einen Werbefilm der Firma Philips auf das Jahr 1913 zu datieren versucht.

TGM, tijdschrift voor mediageschiedenis, Jg. 2, Nr. 1, 1999

Im jüngsten Heft der *TMG* ist ein englischsprachiger Schwerpunkt dem Thema »Gender and Silent Cinema« gewidmet, als Vorbereitung zu einer Tagung, die im Oktober 1999 an der Universität Utrecht stattfand. Neben einem Übersichtsartikel zum Thema von Annette Förster und Eva Warth findet man dort zwei Artikel von Heide Schlüpmann und wiederum Eva Warth, die sich mit der Darstellung von Körperlichkeit im frühen Film auseinandersetzen.

Cinegrafie, Nr. 12, 1999, 30.000 Lit.

Schwerpunktheft zum Thema Stummfilmdiven, dem auch das diesjährige Festival Il Cinema Ritrovato in Bologna gewidmet war. Beiträge zum frühen Kino von unter anderem Alberto Boschi, Gian Piero Brunetta, Angela Dalle Vacche und Heide Schlüpmann.

Immagine – Note di Storia del Cinema, Nr. 36, 1996, 9000 Lit.

Dokumentation von Maria Silvia Fiengo zum Kino Stella d'Italia in Gravedona am Comer See 1909-1913.

Immagine – Note di Storia del Cinema, Nr. 38-39, 1997, 9000 Lit.

Gaetano Strazzulla über die kinematographischen Anfänge in Florenz.

Die Autorinnen und Autoren

Ine van Dooren arbeitet als Moving Image Archivist am South East Film & Video Archive in Brighton, unterrichtet an der Universität Brighton und ist Mitglied der Arbeitsgruppe Visual Culture of the 19th and 20th Century.

Wolfgang Fuhrmann promoviert an der Universität Utrecht über deutsche Kolonialkinematographie.

Jeanpaul Goergen, Filmhistoriker, Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg, lebt in Berlin.

Uli Jung, Filmhistoriker, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter des DFG-Projekts »Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland« an der Universität Trier.

Frank Kessler lehrt derzeit als Gastdozent Medienwissenschaft an der Bauhaus-Universität Weimar.

Sabine Lenk leitet das Filmmuseum der Stadt Düsseldorf.

Martin Loiperdinger lehrt Medienwissenschaft an der Universität Trier.

Alison MacMahon unterrichtet Film- und Medienwissenschaft an der Universität Amsterdam.

William Paul lehrt Film- und Medienwissenschaft an der Washington University in St. Louis und arbeitet derzeit an einem Buch zur Geschichte von Kinoarchitektur und -technologie sowie deren Einfluß auf kinematographische Darstellungsweisen.

Stephanie Roll studiert Germanistik, Komparatistik und Medienpsychologie an der Universität des Saarlandes.

Deac Rossell, Kinomacher und Filmhistoriker, forscht zur Kinematographie des 19. Jahrhunderts.

Jens Ruchatz promoviert am Graduiertenkolleg »Intermedialität« der Universität-Gesamthochschule Siegen über die Mediengeschichte der Photoprojektion.

Ludwig Vogl-Bienek ist wissenschaftlicher Leiter des Instituts für Historische Projektionskunst (Frankfurt am Main) und Mitbegründer des Illuminativ-Theaters.

Michael Wedel promoviert an der Universität Amsterdam über Stilwandel und Medienwechsel im frühen deutschen Kino.